

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

PAULO FERNANDO PARADA AUSQUIA JUNIOR

**AS CANÇÕES VISCERALMENTE PORTO-ALEGRENSES:
ETNOMUSICOLOGIA E EMOÇÕES**

Porto Alegre
2024

PAULO FERNANDO PARADA AUSQUIA JUNIOR

**AS CANÇÕES VISCERALMENTE PORTO-ALEGRENSES:
ETNOMUSICOLOGIA E EMOÇÕES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração:
Etnomusicologia/Musicologia. Orientador:
Professor Doutor Reginaldo Gil Braga

Porto Alegre

2024

CIP - Catalogação na Publicação

Parada , Paulo Fernando

As canções visceralmente porto-alegrenses:
etnomusicologia e emoções / Paulo Fernando Parada .
-- 2024.

274 f.

Orientador: Reginaldo Gil Braga.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Canção porto-alegrense. 2. Etnomusicologia das emoções. 3. Autoetnografia. 4. Políticas públicas. 5. Produção musical. I. Gil Braga, Reginaldo, orient.
II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

PAULO FERNANDO PARADA AUSQUIA JUNIOR

**AS CANÇÕES VISCERALMENTE PORTO-ALEGRENSES:
ETNOMUSICOLOGIA E EMOÇÕES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Música.
Área de concentração: Etnomusicologia/Musicologia. Orientador: Professor Doutor Reginaldo Gil Braga

BANCA EXAMINADORA

José Alberto Salgado
Doutor em Música (UFRJ)

Márcia Ramos de Oliveira
Doutora em História (UDESC)

Rafael da Silva Noletto
Doutor em Antropologia (UFPel)

Reginaldo Gil Braga (Orientador)
Doutor em Etnomusicologia/Musicologia (UFRGS)

*Dedico essa tese à criança que fui e que nunca parou de sonhar,
conduzindo meus passos até aqui.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu avô Dinarte, que deixou esse plano físico em 2019. Ele soube conduzir a criança que fui, cuidando de meus passos até a vida adulta. Foi meu avô quem me apresentou Fabrício Rodrigues, Plauto Cruz, Mários Barros e tantos outros músicos da noite de Porto Alegre. Em cada música que escuto, cada página que escrevo, sinto que as memórias felizes e amorosas são possíveis graças à nossa relação. Obrigado vô!

Obrigado aos professores de música! Digo de um jeito geral, mas é preciso pontuar bem: Reginaldo Gil Braga, meu orientador de etnomusicologia desde 2011, com quem tive a primeira aula sobre essa temática na graduação em música.

Aos professores de música da graduação e mestrado, que me conduziram pacientemente até aqui, onde recordo com carinho das aulas intrigantes do professor Fernando Mattos (in Memoriam), dos contrapontos de Any Raquel, da minha percepção desajeitada com meu amigo Dimitri Cervo, as conversas com Fernando Gualda, a instrumentação e orquestração com Felipe Adami, das aulas de história da música com Celso Loureiro Chaves, das reflexões de Luciano Zanatta, do Centro de Música Eletrônica na monitoria em que trabalhei para Eloy Fritsch, as práticas coletivas com Luciana Prass, os primeiros artigos etnomusicológicos com Maria Elizabeth Lucas, as aulas divertidas de composição com Antônio Borges Cunha.

Ao professor Luiz Machado, que iniciou minha formação em Música Popular Brasileira na Oficina de Samba & Choro em 2007. Estudei violão 6 cordas com Luiz Machado entre 2009 e 2011, parando por alguns meses. Após isso, ficamos quase dez anos sem ter aula. Decidi voltar aos estudos para me conectar melhor com a memória de meu avô, que adorava violão 7 cordas. Assim, estudei esse instrumento (7 cordas) que era novidade para mim, desde novembro de 2019. Luiz me acompanhou musicalmente do início ao fim de meu doutorado em aulas particulares, jamais deixando de lado essa vertente de músico prático que carrego, onde praticamos repertório de sambas e choros.

Com certeza a etnomusicologia das emoções foi possível por causa da amizade com Sérgio Guimarães, que me apresentou o psicodrama e o mundo de estudos da área da psicologia – onde desenvolvi esses aprendizados ao lado de Marta Echenique e suas filhas, Lígia e Silvana, além dos meus colegas fantásticos do curso de pós-graduação no Instituto de Desenvolvimento Humano – que ainda não concluí, mas irei!

Um agradecimento especial para minha filha Ana Júlia: você foi, é e sempre será minha flor imarcescível, que me ajudou a respirar melhor durante a pandemia. E ajuda até hoje! Te amo como nunca amei ninguém.

Meu filhinho do coração, Davi, que esteve presente na defesa da minha tese, ajudando com as questões tecnológicas. Ao amigo e colega Alexandre Alves, que igualmente me deu força com ajustes técnicos para que a apresentação desse trabalho pudesse ter o formato híbrido necessário (presencial e online) – não é de hoje nossa parceria Alexandre, valeu – te agradeço de coração à tua paciência e dedicação.

Ao meu pai e minha mãe, que me ensinaram através de acertos e erros, se fazendo presentes nessa etapa de minha vida. À Edna, com amor e carinho, minha esposa e namorada, que com afeto me ajudou nessa caminhada. Obrigado!

Peço a bênção para minha santíssima trindade da música: Luiza Hellena, Durque Costa Cigano e Plauto Cruz. Plauto não está mais nesse plano físico desde 2017, mas assim como Luiza e Cigano, cada um em seu tempo, ensinam e abrem meus caminhos. Sem vocês três essa tese não seria possível. Obrigado! Obrigado! Obrigado! Vocês são meus deuses, minha deusa da música.

Durque Costa Cigano, meu padrinho especial, que escutou aquela criança que andava de bicicleta em 2002, aquele menino que sonhava em fazer poesia. Você tornou isso possível. Você me tornou músico. Obrigado!

Luiza Hellena, você me ensinou que é possível voltar a sonhar sendo adulto. Você se ergueu tantas vezes e não desiste. Você é um exemplo de mulher, de ser humano. Obrigado!

Novamente, obrigado à minha mãe Rejane, que me ensinou a importância do trabalho com amor, garra e determinação. Trabalhar com alegria... é assim que vivi a música nesses últimos anos.

Obrigado ao meu pai, Paulo, que foi dono de bar e me permitiu viver momentos bonitos ao lado de Cigano, Fabrício Rodrigues e tantos outros músicos, também no Rio de Janeiro.

Edna: tua alegria e despreocupação com que vives as pequenas coisinhas do cotidiano, me servem de lição para flexibilizar esse meu jeito rígido e severo do qual não arredo pé dos meus objetivos. É possível ser leve e doce, dentro de casa, nas relações familiares, igualzinho como você é. Obrigado por me dar leveza.

Aos músicos da noite, como meu primo Alexandre Áusquia, que participou dessa tese com seus depoimentos e sua presença, onde conversamos sobre o Papillon e

Escaler, bares de Porto Alegre. Tenho saudade de conviver contigo e preciso de mais da tua música/presença.

Aos meus bichinhos do coração, aos gatos Sheldon, Brisa, Sofia, Marvin (saudade de ti, Marvin), Van Gogh, Fix, Ares e Morena. Às gasguitas “cachorras” Emília, Belinha e Babalu. Meu amor mais sincero, que vai além das palavras.

Aos familiares Davi, João Gilberto e Ana Arbogast. Um beijo para minha irmã Rita, onde nos reconciliamos e brigamos de novo, depois no reconciliamos (haja paciência mana)! Ao apoio de minha prima Fabi e “dindo” Pedro. À paciência e carinho de toda equipe do CEATE (centro especializado em atendimento terapêutico educacional para pessoas com Transtorno do Espectro Autista), onde sou musicoterapeuta: Fabi (Biba), Vanessa, Mari, Ricardo e Scheila.

Obrigado ao carinho de meus alunos que confiaram em meu trabalho. Minha amiga Gaby Nascimento: você é a prova de que se pode nascer uma grande amizade da relação entre professor e aluno. À amizade e parceria de Thaís Nascimento, pois dizem que a amizade é o amor que nunca morre. Foi assim com a gente. Aos amigos, principalmente aos que se fizeram presentes durante minha tese: Josué Santos Farias, Gaspar Caon, Tássia Minuzzo e Renata Guadagnin.

Aos interlocutores dessa pesquisa, à Praiana e aos músicos da noite que fazem canções visceralmente porto-alegrenses: ofereço com amor a etnomusicologia das emoções.

RESUMO

Através de um estudo sobre as canções “visceralmente” porto-alegrenses proponho construir uma etnomusicologia das emoções. Ou seja, através de um corpus teórico construído a partir de uma proposta de etnomusicologia/antropologia que busca encontrar as emoções, histórias e canções, gentes e situações, discutir movimentos e momentos importantes para a identidade poética e sonora da cidade. Esse estudo iniciou em março de 2020, junto com a pandemia. O processo de finalização da tese ocorreu em maio de 2024, com as enchentes do Rio Grande do Sul. A (auto)etnografia foi uma ferramenta que utilizei como referência metodológica e criativa para construir e, ou, muitas vezes, reconstruir minha relação com os músicos da noite porto-alegrense, propondo, por exemplo, ações de etnomusicologia aplicada junto de Luiza Hellena e Durque Costa Cigano. Como resultado ocorreu um trabalho de agência, onde fui produtor desses artistas, inscrevendo-os em editais e elaborando mídias audiovisuais para difundir suas obras e narrativas. Na tese, procurei problematizar se o compositor Lupicínio foi um divisor de águas para a canção porto-alegrense, assim como, recorri aos marcos posteriores para a produção local, após a morte de Lupi (1974): o álbum Paralelo 30 e o exílio de Raul Ellwanger nas décadas de 1970 e 1980 em países da América Latina durante as ditaduras vigentes. As políticas públicas municipais e estaduais, desde os anos 1990 são apresentadas como alternativas de sobrevivência para músicos na capital, possibilitando o lançamento de novos álbuns e canções. Por sua vez, os investimentos de pessoas jurídicas, como na produção de *Porto Alegre é demais*, coletânea patrocinada por grande empresa regional, é apresentada por mim como importante para a construção poética e o imaginário romântico da cidade. As descrições etnográficas são apresentadas em meio ao exercício autoetnográfico e ao trabalho etnomusicológico aplicado, em ações artísticas que motivaram a proposição de uma etnomusicologia das emoções através das canções porto-alegrenses.

Palavras-chave: 1. Canção porto-alegrense 2. Etnomusicologia das emoções 3. Autoetnografia 4. Políticas públicas 5. Produção Musical

ABSTRACT

Through a study of “viscerally” Porto Alegre songs, I propose to build an ethnomusicology of emotions. In other words, through a theoretical corpus built from an ethnomusicology/anthropology proposal to address emotions, stories and songs, people and situations, discuss movements and moments that are important for the poetic and sound identity of the city.. This study began in March 2020, along with the pandemic and the process of finalizing the thesis occurred in May 2024, with the floods in Rio Grande do Sul. (Auto)ethnography was a tool that I used as a methodological and creative reference to build and, or, often, rebuild my relationship with Porto Alegre's nightlife musicians, proposing, for example, applied ethnomusicology actions with Luiza Hellena and Durque Costa Cigano. As a result, agency work occurred, where I was a producer for these artists, enrolling them in notices and creating audiovisual media to disseminate their works and narratives. In the thesis, I sought to problematize whether the composer Lupicínio was a watershed for Porto Alegre music, as well as resorting to later landmarks for local production, after Lupi's death (1974): the album *Paralelo 30* and the exile of Raul Ellwanger in the 1970s and 1980s in Latin American countries during the current dictatorships. Since the 1990s, municipal and state public policies have been presented as survival alternatives for musicians in the capital, enabling the release of new albums and songs. In turn, investments by legal entities, such as in the production of *Porto Alegre é demais*, a collection sponsored by a large regional company, is presented by me as important for the poetic construction and romantic imagination of the city. The ethnographic descriptions are presented in the midst of the autoethnographic exercise and applied ethnomusicological work, in artistic actions that motivated the proposition of an ethnomusicology of emotions through Porto Alegre songs.

Keywords: 1. Porto Alegre song 2. Ethnomusicology of emotions 3. Autoethnography 4. Public policy 5. Music Production

LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES

CD - Compact Disc

CEC - Conselho Estadual de Cultura

CTG - Centro de Tradição Gaúcha

ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia

FNAC - Federação Nacional de Compras para Gestores

FUMPROARTE - Fundo Municipal de Apoio  Produção Artística e Cultural de Porto Alegre

IDH - Instituto de Desenvolvimento Humano

LIC - Lei de Incentivo  Cultura

LP - Long Play

POA - Porto Alegre

RS - Rio Grande do Sul

SEDAC - Secretaria do Estado da Cultura

UFBA - Universidade Federal da Bahia

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNICAMP - Universidade Federal de Campinas

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

USP - Universidade de São Paulo

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Uma das últimas fotos que restaram do Paradas Grill.....	35
Figura 2: O papel da foto já desbotado pelo tempo, os olhares de Cigano e Rosane Torres.....	42
Figura 3: Bilhete de meu pai - escrito em uma comanda do bar Paradas Grill.....	43
Figura 4: O assunto da gravadora Fran Discos era bem específico, o pagamento de direitos autorais.....	44
Figura 5: Velório de Lupicínio, com o parceiro musical Alcides Gonçalves se despedindo.....	84
Figura 6: A necessidade de um telefone para a cooperativa de compositores resultou em um espetáculo e um disco.....	87
Figura 7: Essa arte da capa do álbum Paralelo 30 virou até uma tatuagem feita por um fã desconhecido.....	95
Figura 8: A revista da FNAC era motivo de orgulho para meus familiares.....	100
Figura 9: Os Almôndegas. Fotografia gentilmente cedida por Arthur de Faria de seus arquivos pessoais.....	105
Figura 10: Festival de 1968, fotografia cedida gentilmente por Raul Ellwanger de seu arquivo pessoal.....	107
Figura 11: A emoção através da imagem de Elis e Raul gravando Pequeno Exilado em São Paulo nos anos 1980.....	110
Figura 12: K&K em Porto Alegre, imediações do Viaduto Borges de Medeiros.....	116
Figura 13: K&K dançando chula, fotografia retirada do livro de Henrique Mann.....	120
Figura 14: Em 2018 no saguão do salão de palestras do Central Conservatory of Music de Pequim.....	126
Figura 15: Foto do acervo pessoal de Rô Bjerck do álbum dos <i>Náufragos Urbanos</i>	150
Figura 16: Juarez e Patinete, fotografia do arquivo pessoal de Juarez Fonseca.....	157
Figura 17: Luiza e eu na Fundação Ecarta.....	184
Figura 18: Ala da Velha Guarda da Praiana no desfile do Carnaval 2024.....	186
Figura 19: Partilhando As alegrias da vida com Luiza Hellena.....	187
Figura 20: Luiza e eu no carnaval de 2020.....	188
Figura 21: Eu no violão e Cigano com microfone ao fundo no Kizomba.....	193
Figura 22: Momento captado pela câmera de Daniel De Bem, Luiza Hellena no Studio Brothers.....	204
Figura 23: Card promocional utilizado nas plataformas de streaming para o Ep Luiza Hellena, Uma voz.....	205
Figura 24: O jornalista Juarez Fonseca fez um trocadilho com meu nome.....	207
Figura 25: Esse estilo de equipamento me provoca uma sensação visceral.....	210
Figura 26: Quando sonhamos juntos no Festival Kizomba.....	213
Figura 27: O grupo de Cigano é muito animado.....	216
Figura 28: Cigano e a história da noite.....	218
Figura 29: Uma das 20 fotos que elaboramos e selecionamos para entre as quatro enviadas, atender a solicitação da Natura.....	223
Figura 30: Sob nossos pés, no chão do Mercado Público, a representação do Bará.....	224
Figura 31: Jornal Zero Hora, matéria de 20 e 21 de maio de 2023.....	234
Figura 32: Card do vídeo clipe da canção <i>Poderes da Música</i>	246

Figura 33: <i>Frame</i> do documentário <i>Vozes Negras Importam</i>	247
Figura 34: <i>Card</i> do vídeo clipe da canção <i>Tiazinha do Beco</i>	249
Figura 35: O <i>card</i> divulgado entre músicos em aplicativo de mensagens, reflete o desespero que passamos pelo resgate de Luiza Hellena.....	254

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: A EMOÇÃO ATRAVÉS DAS CANÇÕES PORTO-ALEGRENSES.....	16
CAPÍTULO 1 - PERFORMANDO O RISCO DE CANTAR A MINHA CANÇÃO.....	30
1.1 O <i>Paradas Grill</i> e os músicos Fabrício Rodrigues, Durque Costa Cigano e Alexandre Áusquia.....	32
1.2 Cigano, Delírios e o bar Se acaso você chegasse.....	40
1.3 Alexandre Áusquia no Papillon e o final do Escaler, Berlim Bom Fim.....	45
1.4 Papillon Bar.....	49
1.5 De frente pra ti Rio Guaíba: o Reggae às Pampas.....	54
CAPÍTULO 2 - LUPI, UM DIVISOR DE ÁGUAS?.....	62
2.1 Antes de Lupi: reflexões sobre o sopapo e a ancestralidade porto-alegrense.....	63
2.2 O cronista Lupicínio Rodrigues escreve sobre Octávio Dutra.....	71
2.3 Lupicínio Rodrigues não foi um divisor de águas... Será?.....	73
2.4 Coompor canta Lupi e Esses moços.....	86
2.5 Aquele tempo do Julinho: a canção de Porto Alegre composta em Curitiba.....	91
CAPÍTULO 3 - PARALELO 30: COISAS DE MAGIA NA CANÇÃO PORTO-ALEGRENSE NO FINAL DA DÉCADA DE 1970.....	94
3.1 Paralelo 30: uma das primeiras gravações da ISAEC.....	96
3.2 Os Almôndegas, início da “moderna canção porto-alegrense”.....	104
3.3 O Pequeno exilado: a canção de Raul Ellwanger e as ditaduras do Brasil e América Latina.....	108
3.4 O Sul em cima: uma conversa com Kleiton Ramil.....	113
3.5 Dos Almôndegas ao sucesso nacional de Kleiton & Kledir, o caráter belicoso da música no RS.....	117
3.6 Relações (auto)etnográficas, “é causa justa” expor situações injustas.....	125
CAPÍTULO 4 - POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CANÇÃO PORTO-ALEGRENSE.....	137
4.1 Um tango de guarda-chuvas na Ramilonga de Vitor Ramil.....	138
4.2 Ziláh Machado e seu último disco “Ziringuindim”.....	138
4.3 Fumproarte: a crenças, ideologias e valores na elaboração de políticas públicas.....	140
4.4 Desde o cais de um porto, o Festival de Música de Porto Alegre.....	143
4.5 Os desafios de preservar o intangível.....	146
4.6 Outros festivais, velho Porto dos Casais.....	149
4.7 TVE e FM Cultura: a esperança que subiu através de uma Pandorga.....	152
CAPÍTULO 5 - “PORTO ALEGRE É DEMAIS” E O REVIVALISMO DA BOEMIA.....	156
5.1 Porto Alegre é demais, mais ou menos o perfil de José Fogaça (1992).....	159
5.2 Todos falam sobre a cidade e compartilham suas emoções.....	162
5.3 Intimidade cultural e as canções da boemia porto-alegrense.....	164

5.4 Articulando os conceitos: sobre revivals e intimidade cultural.....	166
5.5 A onda revivalista dos anos 2000.....	169
5.6 Para além dos anos 2000 a onda revivalista segue.....	172
5.7 Porto Alegre como “uma coisa menos romântica”.....	177
CAPÍTULO 6 – POR UMA ETNOMUSICOLOGIA DAS EMOÇÕES.....	183
6.1 Reflexões da etnomusicologia em diálogo com a(s) antropologia(s).....	189
6.2 Dou um grito de independência, “Uma voz” de Luiza Hellena.....	198
6.3 Porto Alegre, eu te amo: o trabalho de campo e a difusão da obra de Durque Costa Cigano.....	208
6.4 Só cai quem voa: um relato de experiência em etnomusicologia aplicada.....	219
6.5 Pachamama Revolução e a Tiazinha do Beco, canções visceralmente porto-alegrenses.....	238
6.6 Etnomusicologia nas enchentes.....	252
CONSIDERAÇÕES FINAIS: AS ALEGRIAS DA VIDA.....	260
REFERÊNCIAS.....	267

INTRODUÇÃO – A EMOÇÃO ATRAVÉS DAS CANÇÕES PORTO-ALEGRENSES

“Cansei das injustiças que você me fez”

(Luiza Hellena, Justiça)

O estudo sobre canções brasileiras vem sendo debatido dentro do ambiente acadêmico com mais força nas últimas décadas. A música popular embarca nessa proposta de pesquisa, não livre de juízo de valor (FRITH, 1996). Por anos a fio essa temática foi debatida e está relacionada com outras questões profundas, como preconceito de gênero, raça e classe social.

Simon Frith é um “sociomusicólogo” britânico. Sobre juízo de valor e música popular, escreveu *Performing rites: On the value of Popular Music*. Nesse livro, ele faz uma perspectiva sociológica sobre o juízo de valor na música popular, relacionando-o com “alta e baixa cultura”, ou seja, quem está autorizado a dizer que tal música vale mais que a outra? Sobretudo, o autor resume que é uma questão política que tem raízes sociais. Percebo que é uma questão de poder: quem pode dizer que uma música tem mais valor que outra? Ou, se existe uma música boa, por que o oposto se presume ser música ruim? Muito se tem debatido sobre isso no Brasil e, ao longo desse capítulo, procuro fazer uma recapitulação desses estudos.

Sobretudo, acredito que as populações periféricas, com suas músicas com características intrínsecas à localidade em que foram criadas (ou mesmo incorporando elementos da música global), muitas vezes ficam à margem do que é considerado a cultura dominante (ou “música boa”). Porém, as populações periféricas não aceitam os rótulos passivamente: antes, criam estratégias para possibilitar alternativas às dominações. Acredito que o funk brasileiro (ou carioca) é uma das manifestações que exemplificam esse fenômeno no Brasil das últimas décadas.

Na década de 1990, Maria Elizabeth Lucas (1992, p. 4) escreveu um artigo pioneiro que levanta um problema em relação às músicas e culturas populares no meio acadêmico, apontando uma questão-chave já no título: “Música popular à porta ou aporta na academia?”. São aparentes as tensões que acontecem no cotidiano dos ambientes universitários quando reunimos saberes diferentes. Imagino uma cena: um jovem violinista de classe-média que estudou mais da metade de sua vida o instrumento

para tocar em uma orquestra – o repertório de autores europeus, em sua esmagadora maioria, homens brancos. Nos corredores dos prédios universitários, esse jovem encontra outra jovem, percussionista – talvez uma mulher negra – que toca tambores que remetem às ancestralidades das religiões de matrizes africanas. O estranhamento entre mundos tão complexos é inevitável.

Hoje essa cena é viável e posso dizer que o estranhamento vislumbra alguma superação, pois esses universos sonoros estão em diálogo e, de alguma forma, estão menos distantes. Longe de ser um mundo perfeito, esse encontro hoje é possível porque pesquisadoras e professores se empenharam na luta por essa conquista. Ao pensar na construção de etnomusicologias da emoção, quero saber o que sentem os atores nessa cena porto-alegrense de música popular. Estou interessado em saber os significados que esses objetos (instrumentos musicais, paredes que ecoam e propagam o som, pisos de palcos, teatros, bares e prédios universitários) têm na vida das pessoas. Dentro e fora da academia.

Em 1992, Elizabeth Lucas escreve que se entende por música popular o que é canção. À música instrumental é tomado um papel semelhante ao da música de concerto. A palavra, a oralidade, tem uma ligação fundante com as culturas populares. Porém, demorou ao menos vinte anos para, após essa reflexão de Beth Lucas, a música popular aportar no Instituto de Artes da UFRGS como uma ênfase específica no curso de música. E isso fez toda a diferença na valorização curricular da canção no ambiente acadêmico – e, para além do currículo, equilibrar um pouco a balança nos juízos de valores sobre música popular e sua relação com alta e baixa cultura (FRITH, 1996).

Simon Frith escreve sobre juízo de valor na “pop music” (1996), especialmente no rock, uma de suas vertentes performáticas prediletas. Para ele, juízo de valor está ligado à alta e baixa cultura. Adaptando suas reflexões da realidade sociológica britânica (ele mesmo se intitula um sociomusicólogo) para o contexto brasileiro, podemos pensar em classe média e classes populares, ou comunidades em vulnerabilidade social em contraste com as elites intelectuais. É mais ou menos assim: quem está autorizado a dizer o que pensa sobre determinada música?

Vale lembrar que o curso de música com ênfase em Música Popular só foi inaugurado em 2012 na UFRGS¹. Eu mesmo, ingressando em 2010, aprendi piano para entrar na faculdade de música. Até então, eu só tocava teclado como músico de bandas

¹ É importante levar em consideração que outras universidades tiveram seus cursos de Música Popular inaugurados décadas antes da UFRGS. Quando relato minha experiência, estou imerso na realidade local.

de reggae. A invenção número 1 de J. S. Bach foi minha primeira peça do gênero “erudito” para piano que aprendi. Para falar de emoções, sentidos e significados: pensando na metáfora de Elizabeth Lucas, não me senti entrando pela porta da academia, sim pela janela.

Quando escrevo sobre a genealogia da canção no âmbito local – estou pensando em canção brasileira para tratar da realidade local, a canção de Porto Alegre – percebo que tive excelentes professores que deixaram a janela aberta. Utilizando ainda a metáfora proposta, muitos me abriram grandes portas e derrubaram muros. Ainda pensando no início dos anos 2000, cito aqui dois trabalhos referências de professores que me ofertaram espaços importantes no ambiente acadêmico e nos estudos em música. Trato aqui dos trabalhos de Luciana Prass (2004) e Reginaldo Braga (2006; 2014).

Foi através da pesquisa etnográfica que Prass foi até a escola de samba Bambas da Orgia. Lá, aprendeu em Porto Alegre junto à bateria da escola. Fez trabalho de campo e refletiu sobre aspectos importantes de ser uma mulher que toca percussão. Ela escreveu que observou a necessidade de se portar diferente para dialogar horizontalmente com os interlocutores e membros da escola. Pensando nos estudos de gênero, adequou seu comportamento para tocar em meio ao ambiente predominantemente masculino. Na época, tocar instrumentos de percussão – que exigem força e geralmente são pesados – era visto como uma tarefa masculina.

Já no final da década de 2000, Reginaldo Braga, escreveu sobre a experiência de ensinar choro em um ambiente escolar vinculado ao meio acadêmico (2006). Ele realizou oficinas no Colégio de Aplicação da UFRGS, já plantando sementes para novas gerações que puderam, na próxima década, ingressar no curso com ênfase em Música Popular na graduação. Imaginem que frustração era para um jovem que tocava um instrumento relacionado aos saberes marginalizados, rotulados como pagode, funk ou pop, saber que seu instrumento ainda não era bem-vindo no ambiente universitário. Na primeira década dos anos 2000, não seria possível para uma cavaquinista, pandeirista, um DJ ingressar na faculdade de música.

Trato aqui dessa genealogia para entendermos que esse estudo é fruto dessa árvore genealógica, ampliando a metáfora inicial. A canção já entrou na academia e é foco de minha pesquisa. Para tratar do ambiente local, quero apresentar alguns autores importantes para o estudo da canção brasileira.

Longe de querer definir o que é canção, frente à complexidade e diversidade de significados possíveis, recordo aqui de um estudo que fiz sobre a reconstrução da obra de Plauto Cruz (PARADA; BRAGA, 2016). Ao manusear as partituras, manuscritos e fonogramas, tive tempo para pensar. Até hoje quando alguém quer falar sobre o flautista, quando alguém quer saber qualquer informação ou fazer um trabalho que fale de Plauto, me perguntam e pedem materiais. Lembro-me de manusear, realmente sentir com os dedos, cada fotografia antiga, long plays (lp's) e compact discs (cd's).

No cd “Plauto Cruz, Choros e canções”, essa definição de o que é canção me deixa ainda mais confuso. As peças instrumentais, geralmente na linguagem do choro, não tinham letras! Não há uma cantora. Ninguém canta ali. Mas e a flauta? Para Plauto, a flauta canta. Aí não temos uma relativização de o que é canção. Antes, temos uma ampliação complexa do que pode ser uma canção. Imaginamos a música cantada, se nosso instrumento canta, se escutamos uma melodia, através dessa definição de Plauto Cruz ela é uma canção.

Ampliando nosso entendimento do que é canção², recorro aos estudos de Luiz Tatit em *Musicando a semiótica* (1997) e *O Século da Canção* (2004), Carlos Sandroni e seu livro *Feitiço decente* sobre o samba no Rio de Janeiro (2001), Regina Machado (2012) e sua tese de doutorado *Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*.

Luiz Tatit publicou uma coletânea de ensaios em 1997, propondo a relação do campo da linguística – mais especificamente da semiótica – na canção popular brasileira. Nessa área, é possível dizer que Tatit foi pioneiro em fundamentar as relações e possibilidades de analisar a canção brasileira utilizando a semiótica. Essa perspectiva nos oferece a construção do sentido na canção popular – além de ser uma das primeiras modalidades de análise musical mais profundas e fundamentadas na música popular brasileira. Paralelamente à etnomusicologia nos programas de pós-graduação em música, Luiz Tatit provocou o debate sobre música popular dentro do ambiente acadêmico na área da linguística. Foi uma forma de retirar da margem os estudos sobre a canção feita no Brasil.

² Os estudos sobre música popular e folclore são importantes para o desenvolvimento da disciplina etnomusicologia e para a consolidação da canção no âmbito acadêmico. É indispensável lembrar do incansável Mário de Andrade. Na disciplina etnomusicologia, Elizabeth Travassos (1997) desenvolveu um estudo relevante sobre as pesquisas de Mário de Andrade, brasileiro responsável por catalogar o folclore nacional no início do século XX. No Rio Grande do Sul, Paixão Côrtes e Barbossa Lessa foram os mais profícuos folcloristas das tradições locais, fundando, inclusive, CTGs (Centro de Tradições Gaúchas). Faz-se necessário diferenciar os estudos sobre música popular dos estudos de folclore. Por outro lado, são áreas familiares.

Já em *O Século da canção* (2004), Tatit faz uma espécie de apresentação dos movimentos (ou momentos) da música popular brasileira, segundo ele, já com sua proposta de análise semiótica da canção consolidada. Sobretudo, foi uma oportunidade que tivemos – estudantes que viveram os anos que seguiram logo após essa publicação – de reconhecermos a música brasileira como objeto de estudo no ambiente acadêmico. Além dos lugares informais – corredores, praças de alimentação, campus universitários, escolas de música, bares, entre outros espaços – poderíamos debater dentro de disciplinas acadêmicas nos cursos de música e outras áreas de humanas sobre esse assunto.

Tatit propôs pensarmos a Bossa-nova, o Tropicalismo, o Samba e a “Sonoridade brasileira” (2004, p. 19) com fundamentação e referencial que poderiam fazer frente à literatura proposta pelo cânone eurocêntrico das universidades de música. Em suma, a contribuição do povo negro na construção de uma música popular brasileira enfim pôde, por essas e outras contribuições, entrar pela porta da universidade.

A canção brasileira ocorre através de um corpo e uma voz para Tatit: “a atuação do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira” (idem). Complemento seu argumento, pensando em uma voz que respira e sopra um instrumento – no sentido metafórico – como propôs Plauto Cruz em seu álbum *Choros e Canções*.

O samba foi debatido em salas de aulas nos espaços universitários através do livro de Carlos Sandroni (2001), *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Algo que me tocou nessa leitura, foi perceber que o samba não é imutável ou “genuinamente” brasileiro. Sandroni nos alerta para a hipótese de que o samba no Rio de Janeiro teve genealogias não somente com as modinhas portuguesas, mas que o lundu – dança de origem africana, trazida por escravos de Angola – teria influenciado a construção do que conhecemos por samba. Há controvérsias sobre o assunto, inclusive não sabemos se os escravos de origem africana que trouxeram o lundu vieram do Congo ou Angola.

O fato é que essa hipótese desloca o status de criação mágica do samba como uma criação espontânea com contribuição do povo negro. E desmente que a “influência do jazz”, embranquecida, foi um dos principais responsáveis pelo samba como entendemos hoje. Sandroni expõe inclusive as disputas e tensões quanto a quem criou o samba, se foi Donga ou Ismael Silva (2001, p. 102), mas que do lundu ao samba, questões complexas são levantadas. Ou seja, entre “o isso ou aquilo”, existem matizes e

milhares de contrastes. Essa premissa tem a proposta, como fez Sandroni na época, de analisar em partitura apontamentos como a síncope.

Hoje parece corriqueiro mensurar a relevância de ter disponíveis estudos acadêmicos sobre o samba. Só que, bem me recorde, em Porto Alegre no ano de 2010 quando ingressei na UFRGS – ou mesmo antes, em 2007, quando eu fazia cursos de extensão em teoria e percepção musical, ofertados pela instituição para pessoas de fora da universidade – era raro entre Mozart e Beethoven, entre Brahms e Schubert, estudarmos Ismael Silva ou Paulo César Pinheiro. Isso realmente mudou, talvez as gerações mais jovens não o saibam. Colhemos os frutos ao longo de pelo menos duas décadas. Essa colheita nos permitiu levantar a bandeira de que a música popular poderia – e deveria! – ser estudada no ambiente acadêmico, de forma tão profunda quanto os cânones europeus.

Regina Machado foi orientada por Luiz Tatit e a construção de suas colaborações em relação à canção brasileira é fruto das lutas e desbravamentos de uma geração anterior de professores – tal como ocorreu comigo em relação à Reginaldo Gil Braga, Luciana Prass e Maria Elizabeth Lucas no campo da etnomusicologia no sul do Brasil.

Na tese de Regina Machado (2012, p. 19-21), a autora argumenta que existem duas tendências estéticas predominantes na canção popular urbana no Brasil ao longo do século XX. Uma delas seria a tradição ligada ao “belcanto”, à cultura branca das elites. A segunda, ligada ao “modo de falar do povo da rua” oriunda da presença negra e indígenas.

Tomando a perspectiva do marco da Bossa Nova, a tradição ligada ao belcanto foi denominada um estilo “antigo”, pois “cada vez mais ganharia espaço o estilo vocal que equilibrava a fala e o canto” (Idem). A transmissão do estilo de cantar foi passando de geração em geração e os cantores populares na década de 1990, conforme afirma Regina Machado, aprenderam através da imitação imprimindo algumas marcas pessoais – ao que se percebe uma “genealogia da voz” (MACHADO, p. 21). Essa genealogia admite dicotomias entre “cultura branca das elites” e “o povo da rua”.

Dá o que pensar quando reconstruímos todo esse caminho. Revela um mundo de lutas e preconceitos. Dentro e fora da academia. Estou interessado em apresentar a percepção de minha experiência afetiva com músicos da noite, o “povo da rua”, para o meio acadêmico.

Quando ingressei na universidade, apesar de entrar “pela janela”, me sentia livre ali. Olhado com receio, pois era diferente. Mas solto. Transitava entre os corredores, adentrava em aulas que não eram as minhas. Pedia licença. E a obtinha.

Nisso, devo ser justo: os professores tiveram paciência com minha inquietude. Numa dessas andanças pelos corredores – às vezes corridas pelas escadas do Instituto de Artes da UFRGS, correndo contra o tempo para fazer frente aos colegas que sabiam mais do conteúdo das disciplinas que eu, me deparei com a defesa da dissertação de mestrado em música de Mateus Kuschick (2011), com orientação de Reginaldo Gil Braga. Fui parar no prédio da pós-graduação em música da universidade.

O ano era 2011. Tive que conter o choro de alegria quando entrei na sala e vi um homem negro no telão do projetor, Luis Vagner. Ele tinha dreadlocks e era gaúcho, representava meu local, minha cidade, minha canção. Já o tinha visto pela noite e frequentando espaços de *jam sessions* no Centro Cultural Afrosul Odomodê. Ele estava sendo estudado por intelectuais acadêmicos. A banca foi composta por Celso Loureiro Chaves, Samuel Araújo e Luciana Prass.

Isso era etnomusicologia, uma possibilidade que eu teria de estudar a música negra, do “povo da rua”, músicos da noite, de centro culturais que carregavam o prefixo afro. Foi emocionante. Fui tomado de uma emoção de alegria, de entusiasmo e vontade, gana mesmo de estudar. De mostrar “o povo da rua”, dos bares, guetos, becos e bibocas, mais ou menos como se apresentou o título da dissertação de Mateus. Percebi que eu tinha valor. Que os músicos da noite tinham valor. Percebi que deveríamos estar ali.

Esse trabalho de pesquisa do Mateus “Mapa” Berger Kuschick, resultou na publicação da dissertação com o título: *Suingueiros do sul do Brasil: uma etnografia musical nos “becos, guetos, bibocas” e bares de dondocas em Porto Alegre* (2011) e do livro *Suingue, Samba-rock e Balanço: Músicos, cenários e desafios* (2013). Esse estudo auxiliou à difundir a etnomusicologia e a pesquisa em música popular na cidade, obtendo reconhecimento dos músicos locais (interlocutores da pesquisa e cenário artístico), jornalistas e imprensa em geral.

Além de reconstruir a trajetória musical de Luis Vagner (1948-2021), um dos nomes que ajudou na criação do samba-rock e suingue, mostrou pontes e diálogos entre a geração mais jovem que toca essa sonoridade (negadinha) e os artistas mais antigos que fazem essa música (“os nego-véio”). Além disso, se preocupou em apresentar a história da fundação de dois clubes negros (ou associações): Satélite Prontidão e Floresta Aurora (Ibidem, p. 158), espaços que servem como a “Casa da Cultura Negra”.

Ao observar essa ocupação de Mateus, já estava interessado em reconstruir a obra e trajetória de Plauto Cruz, importante flautista de Porto Alegre, na época ainda vivo e, até hoje – mesmo depois de falecido – o considero um grande amigo. Essa problemática do apagamento da presença destes músicos na academia foi apontada por Samuel Araújo na defesa da dissertação de Mateus: que fazer com os músicos que não ingressam na universidade? Qual papel da universidade? A academia deveria abarcar essas pessoas oriundas de classes populares que praticam música popular? Com o tempo, percebi que sim. Isso me inquietou muito. “Essas pessoas” são músicos da rua, parafraseando o slogan da Associação Satélite Prontidão, “Casa da cultura negra”, “povo da rua” como afirmou Regina Machado (2012, p. 19-21). Estudar essa realidade é fazer justiça frente aos apagamentos sociais. A questão era: como fazer? “Mesmo apanhando muito eu não desisti” (NASCIMENTO, 2020, p. 28). Tive o privilégio de estar no lugar certo e na hora certa para ter as condições de vivenciar minha trajetória. Assim como Gabriela Nascimento escreveu denunciando suas violências, é preciso perseverar.

Depois que ingressei no mestrado em música na UFRGS em 2016 e reconstruí parte da obra de Plauto Cruz, publiquei junto ao meu orientador o artigo “O Universo Sonoro de Plauto Cruz” (2016). Nesse momento, me dei conta que o ostracismo de alguns artistas ocorria não apenas por preconceitos geracionais – a idade avançada e o impedimento de tocar/cantar – mas por conta de questões relacionadas ao gênero, raça e classe social.

Desta forma, fiz meu mestrado reconstruindo trajetórias musicais e obras de músicos da noite de Porto Alegre. Essa pesquisa resultou na dissertação “Nós da noite: memória, esquecimento e atividade musical profissional em Porto Alegre” (PARADA, 2018). Fui um pouco além de Plauto Cruz e pude reconstruir trajetórias e narrativas femininas de Jô de Sousa e Luiza Hellena (interlocutoras de meu trabalho de campo), além de recuperar depoimentos, canções e materiais audiovisuais da violonista Norminha Duval e da cantora/compositora Ziláh Machado. Reencontrei a obra de Fabrício Rodrigues, já falecido na época e reconstruí sua trajetória musical, além de recuperar um disco que ele gravou em seu último ano de vida ao lado de Therezinha Dias.

Foi emocionante, através da pós-graduação, iniciar meu contato em pesquisa acadêmica com a obra de Durque Costa Cigano, embora que através da convivência eu já conhecia sua trajetória e sabia de cor boa parte das suas canções. Sua obra e trajetória é tão

densa que ainda não dei conta de coletar sua discografia, reconstruindo também seus passos na noite de Porto Alegre.

Cigano é meu padrinho musical e esse encontro proporciona emoções afetivas que me são preciosas. Compreendemos, Apadrinhar significa iniciar seu “pupilo” na música profissional. Fora todo o ambiente musical de minha família, não tive familiares (pai, mãe e avô) que trabalhavam diretamente com a música. Meus pais eram bancários, meu avô policial aposentado e boêmio. Meu primo músico, Alexandre Áusquia, vim a conhecer depois de meus 14 anos, quando eu já trabalhava com música.

O fato é que Cigano foi responsável por meu início na música profissional, gravando uma balada de nossa parceria intitulada “Ferida de amor” (2002). Meu primeiro cachê como músico profissional foi através do ofício de compositor, no disco Cigano, Delírios (Idem).

Ao longo do desenvolvimento de meu mestrado (2016-2018), entrei em contato com a etnomusicologia negra proposta por Pedro Acosta da Rosa e, mais recentemente, por Gabriela Nascimento. Pedro Acosta, mestrando negro, participava do mesmo grupo de estudos que eu³ e já tinha feito sua dissertação sobre o funk no Campo da Tuca (ROSA, 2016). Todos os dias em que conversamos, me surpreendi com a força que Pedro defendia suas ideias. Era uma emoção afetiva que comovia e causava simpatia. Eu também procurava ter a mesma empolgação com o universo de minha pesquisa.

Suas ideias me provocavam, pois Pedro defendia “com unhas e dentes” que eu fizesse a “agência” com os interlocutores de minha pesquisa, principalmente com os músicos da noite que contribuíram para a história da negritude local, como Durque Costa Cigano, Luiza Hellena, Carlinhos Santos e outros. Essa “agência” faz parte da agenda da etnomusicologia negra e brasileira, ou seja, a defesa dos interesses dos colaboradores da pesquisa. Para Pedro, o funk era a canção mais representativa de seu estudo. Seu bairro era “a capital do funk no sul do país” (ROSA, 2016).

Paralelamente, eu me perguntava como nossos interesses poderiam dialogar. Sem “forçar a barra”, as congruências de nossos caminhos acabaram se encontrando. Para fazer essa agência, tentando criar meios e caminhos para retribuir o que ganhava como “capital acadêmico” na universidade, criei o projeto Ação Musical. Utilizando ideias de Paulo Freire, como uma educação dialógica e a pedagogia do oprimido (FREIRE, 2011) – com as devidas adaptações no ensino da música, em diálogo com a

³ Etnomus UFRGS (Núcleo de etnomusicologia: estudos em música do Brasil e da América Latina da Universidade Federal do Rio Grande do Sul).

etnomusicologia – ofereci aulas de música gratuitas em um espaço chamado Comitê Latino Americano em Porto Alegre. As aulas aconteceram entre 2014 e 2017 na rua Vieira de Castro, número 133. O local, sala de aula à tarde, funcionava como bar à noite. Lá conheci Gabriela Nascimento.

Eu procurava ensinar as canções do universo de pesquisa na área da etnomusicologia (Plauto Cruz, Ziláh Machado, Marietti Fialho, etc). Gabriela Nascimento apareceu em uma aula, pois o espaço era aberto nas tardes de sábado. Cantou *Pintura sem arte* de Candeia. Sua voz negra ecoou nas paredes e no chão de madeira do Comitê Latino Americano. Criamos uma grande amizade que dura até hoje e, naquele momento, tive a certeza de que deveria apresentar o meio acadêmico de música para “Gaby”.

Entre tantas incertezas e desconfianças, estimulei seus estudos em etnomusicologia – pois Gaby duvidava que sua formação acadêmica como professora e bióloga pudesse dar conta de um mestrado em música na UFRGS. Além do mais, prova de inglês é requisito e textos de dezenas de páginas nessa língua são fornecidos como referencial bibliográfico para a prova de seleção. Porém, através da observação de sua garra e força de vontade, eu tinha certeza de sua capacidade. Cá pra mim pensei: se ela é capaz de fazer ecoar o som das madeiras do Comitê Latino Americano, dá conta de ecoar suas experiências no meio acadêmico.

Eu estava certo. Como resultado de suas lutas nasceu a dissertação *Música entre lágrimas: um estudo etnomusicológico sobre mulheres musicistas vítimas de violência doméstica* (NASCIMENTO, 2020). Uma contribuição sem precedentes para a etnomusicologia negra e a musicologia feminista. Nesse momento, Gabriela Nascimento está em fase final de seu doutorado em música na UFBA (Universidade Federal da Bahia). Nossa história e amizade explicam a necessidade de contar essa experiência, nos conhecemos através de um espaço pedagógico que era um bar, mas foi ao escutar uma canção que iniciei o contato com Gaby.

E onde está a emoção através das canções de Porto Alegre? Em minha experiência, ela está imbricada no “povo da rua” e no caminho acadêmico – primeiro na noite, com os músicos antigos da cidade, depois em bandas de reggae e, por fim, da minha trajetória acadêmica na UFRGS. A emoção pode provocar risos e surpresas quando escutamos uma canção. No caso de Gabriela Nascimento, as emoções causam lágrimas.

Em relação ao caminho metodológico adotado por Pedro Acosta da Rosa e Gabriela Nascimento, me pergunto se as pesquisas desenvolvidas por eles têm relação – consciente ou não – com a autoetnografia.

Na dissertação de mestrado de Gabriela, uma canção é apresentada antes mesmo do conteúdo de sua pesquisa – e daria para diferenciar um do outro? Trata-se de “Maria da Penha”, música de 2007 interpretada por Alcione, dos autores Paulinho Rezende e Evandro Lima. Trago a narrativa de Gabriela (2020, p. 14):

Maria da Penha é uma canção gravada na voz da cantora Alcione (Marrom), Ela faz referência à lei que pune com prisão os agressores de mulheres, que fala do assunto de uma forma irônica e que retrata a mulher que reage à violência com força e determinação. Embora o assunto não seja engraçado trago a canção inicialmente para abordar em minha dissertação o tema da violência doméstica sob um olhar da Etnomusicologia pensando a música como protagonista no cenário da violência doméstica exercida contra as mulheres que escolhem tornarem-se musicistas.

A experiência de violência doméstica vivida por Gabriela é misturada aos relatos de suas interlocutoras. Na introdução de sua dissertação, existe um relato autobiográfico que mostra sua determinação e desafios frente à violência doméstica (NASCIMENTO, 2020, p. 28):

No meio do caminho foram tantas distrações que eu me perdi no tempo e no espaço. Com essa conscientização da minha situação de vida, começaram os primeiros conflitos conjugais. Meu companheiro não aceitava as minhas ideias, o meu jeito de agir e muito menos a minha musicalidade. Logo, a cada vez que eu externava as minhas vontades aconteciam agressões físicas e morais. [...] Mesmo apanhando muito eu não desisti...

A canção não serve apenas como prelúdio ou para ilustrar sonoramente e dialogar com as fotografias de sua dissertação. Ela ajuda no acesso às memórias que constroem as narrativas. A canção evoca emoções, que determinam os rumos da escrita etnográfica.

A etnomusicologia negra de Pedro Acosta da Rosa tem essa característica de narrar suas vivências através da etnografia, onde o pesquisador descreve sua trajetória de pesquisa que se confunde com a experiência de vida, desde o Campo da Tuca até se reencontrar no Sopapo Poético. Em sua tese doutoral (ROSA, 2020, p. 241-242), Pedro relata a construção do programa Músicas do Mundo. Por vezes, em sua narrativa, a

primeira pessoa do singular é substituída por coletividades. O que era um, vira “nós”. Fiz parte disso⁴.

O encontro de Pedro com artistas no Sopapo Poético é apresentado, sua aproximação com cantoras e compositoras negras tem em Pâmela Amaro uma representatividade. O sopapo, tambor de origem afro-gaúcha, é misturado à poesia: a palavra também se torna canção em Porto Alegre.

Apresentei os estudos de música popular na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – desde Maria Elizabeth Lucas em 1990, passando por Reginaldo Braga e Luciana Prass nos anos 2000, até a etnomusicologia negra proposta por Gabriela Nascimento e Pedro Acosta nos últimos anos – para compreendermos genealogicamente onde minha (auto)etnografia sobre a canção de Porto Alegre está situada.

Faço diálogo com textos que justificam a narrativa e escrita autoetnográfica. Para isso, não basta ter inspiração – como canta Gabriela Nascimento através da canção de Candeia. É necessário “cantar” a fundamentação teórica que é basilar para essa pesquisa.

No capítulo 1 apresento uma autoetnografia, utilizando parte do referencial teórico da oficina que cursei entre 2022 e 2023 no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFRGS. Documentos pessoais de meu acervo e fotos antigas são apresentadas dialogando com as canções que experimentei como porto-alegrenses, desde o início de minha trajetória artística. O conceito de pessoa-personagem (GONÇALVES, 2013, p. 38) é apresentado com a finalidade de pensar minha própria identidade artística através da experiência de reencontro com o passado, a criança que fui e que conheceu em 2002 o interlocutor Durque Costa Cigano.

No capítulo 2, reflito sobre o ambiente porto-alegrense a chegada dos colonizadores Açorianos e a ancestralidade negra do Sopapo, até o momento em que surge o compositor Lupicínio Rodrigues no século XX. Através de autoras e autores como Márcia Ramos de Oliveira (1995; 2002) e Arthur de Faria, (2022) procuro responder a pergunta: Lupicínio foi um divisor de águas para a canção na cidade?

Para artistas locais que despontaram na cena porto-alegrense no final dos anos 1970, como Nelson Coelho de Castro, a relação com Porto Alegre é “uma relação

⁴ Fico honrado e grato de fazer parte da tese de Pedro Acosta da Rosa, pois ele relatou nossa “caminhada” na rádio da UFRGS e me citou como pessoa que fomentou a etnomusicologia negra, através do convite e acesso de artistas negros no espaço universitário. Isso ocorreu no projeto Som no Salão em 2019, onde convidei Luiza Hellena, Cigano e Zé Carlos Silveira para cantar no Salão de Atos da UFRGS. Além das entrevistas e programas exclusivos em que chamei Nêgo Izolino e Cláudio Barulho, entre outros, para protagonizar nossa programação.

intestino”. A paisagem da cidade, assim como Lupicínio, faz parte dos sujeitos. A cidade vira um personagem, uma musa inspiradora, assim como as canções que ganham vida. A “relação intestino”, palavras de Nelson, é um caminho compreendermos o que é a canção porto-alegrense e a relação com as ruas, a paisagem sonora e os personagens emblemáticos (como Lupicínio).

O capítulo 3 aborda a mística envolvendo o Paralelo 30 no final dos anos 1970, que culminou na criação de um álbum produzido por Juarez Fonseca. A canção urbana porto-alegrense é pensada através do advento da banda “Almôndegas” e de seus integrantes Kleiton e Kledir nos anos 1980. Depoimentos da dupla são apresentados e proponho a reflexão crítica sobre o mercado fonográfico no sul do país, bem como a prática musical envolvendo as canções na cidade.

Os capítulos 4 e 5 são cronologicamente complementares: enquanto o capítulo 4 tem a proposta de apresentar políticas públicas que promoveram a criação de canções porto-alegrenses e do próprio sustento dos seus artistas – através do FUMPROARTE, TVE e FM Cultura, Festival de Música de Porto Alegre – o capítulo 5 mostra como empresas privadas também promoveram iniciativas importantes (Grupo Zaffari, Santander Cultural), além de pequenos e médios empresários (Seu Cláudio no Parangolé Bar e a Branco Produções), incentivando, inclusive, uma onda de revivalismo do samba e choro na capital.

O capítulo 6, finalizando a tese, tem como argumento o trabalho de campo realizado e a etnomusicologia aplicada. Revisito minha convivência musical com Durque Costa Cigano e Luiza Hellena, além de discutir o papel de produtor que assumi para difundir suas carreiras. A “poesia visceralmente porto-alegrense” é apontada por depoimentos de Richard Serraria. Proponho o início pelo começo (apesar do pleonasma), mas o leitor/pesquisador pode avançar suas leituras por onde bem entender.

Sobre a qualidade de “visceral”, é necessário creditar essa palavra aos compositores Richard Serraria e Nelson Coelho de Castro. Durante seus depoimentos via troca de mensagens online, mesmo que distantes fisicamente, a palavra “visceral” despontou das suas narrativas para qualificar a canção porto-alegrense.

Existe uma congruência de sentidos sobre o termo “visceral”. Quando estudei “psicodrama” no IDH (Instituto de Desenvolvimento Humano) entre 2015 e 2020 no âmbito da pós-graduação em psicologia, essa palavra era dita com frequência. Ingressei nesse curso para ser um professor e ser humano melhor, procurando atender com qualidade os anseios e dificuldades de meus alunos que necessitam desse amparo

psicológico. Quando algo das emoções inerente ao mundo interno de cada sujeito precisava ser resolvido e desvelado, falávamos em “verdade visceral”. Algo único para cada pessoa. Em cada momento. Em cada encontro.

Quando Durque Costa Cigano relatou sua experiência ao compor *Iemanjá*, disse que foi ao supermercado fazer compras e precisou voltar para casa urgentemente. O refrão de sua canção homenageando a “deusa azul”, orixá, não saía de seu pensamento. Foi uma necessidade visceral. Uma emoção partilhada, que permitiu os afetos que criaram as canções visceralmente porto-alegrenses.

CAPÍTULO 1 - PERFORMANDO O RISCO DE CANTAR MINHA CANÇÃO

“A vida passa toda hora,
A hora é agora”

(Alexandre Áusquia, A noite é meu dia)

Em agosto de 2022 iniciei uma disciplina do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS UFRGS). Considerando a antropologia uma disciplina irmã da etnomusicologia, eu estava ansioso para conhecer os colegas, professora e bibliografia indicada. Tive entusiasmo com a ideia de cursar uma disciplina no “famoso” Campus do Vale, conhecido por suas festas, manifestações sociais e democráticas de grupos estudantis. Em mais de 15 anos de ingresso nessa universidade (meu primeiro contato foi em curso de extensão em 2007 e, depois, graduação em 2010), nunca tinha cursado nenhuma disciplina no “Vale”.

A professora da disciplina foi Fabiene Gama e o nome do curso era Oficina de Etnografia. Lembro que o dia da disciplina me era possível, não coincidia com nenhum compromisso familiar ou do doutorado (na época minha filha estava prestes a fazer um ano de idade!). Às vezes o prefixo “auto” era ou não apresentado antes de etnografia, sempre que fazíamos alusão ao nome da “cadeira⁵”. Também o cunho político e engajado com políticas e temáticas sociais fazia parte da bibliografia: debates sobre racismo, feminismo, gênero e as suas possíveis construções, negritude, branquitude e diversas formas de relatos de experiência sobre preconceito.

Em suas aulas, Fabiene fazia questão de argumentar a favor da “auto” etnografia e apontar sobre os possíveis preconceitos e desconhecimentos que a área sofria. As críticas proferidas pelos pares – professores, pesquisadores e intelectuais da antropologia/sociologia – costumavam ser que a autoetnografia era algo como “egotrip”, uma viagem narcisista, sem consistência científica e teórico-metodológica. Segundo comentários de alunos e professora, alguns professores da área acadêmica argumentavam contra a autoetnografia desconhecendo-a, afirmando que “apesar de não conhecer muito bem, não gostava”.

⁵ De maneira informal, temos o costume de chamar de “cadeira” o nome de alguma disciplina acadêmica.

Ao longo do curso, que durou até o início de 2023, percebi a consistência da bibliografia apontada pela professora. Os textos dialogavam entre si. No artigo de Fabiene Gama: “A autoetnografia como método criativo: experimentações com a esclerose múltipla” (2020, p. 188) seu objetivo então é “examinar o impacto da equipe e dos aparatos médicos na experiência de uma doença crônica” (GAMA, 2020, p. 188). A professora realiza debates antropológicos, expondo questões envolvendo percepção, sensorialidade e autoetnografia. Ela analisa “como os diversos encontros com pessoas (médicas, enfermeiras, técnicas, burocratas) artefatos (seringas, máquinas, textos, imagens) e instituições (hospitais, SUS) me transformaram em uma doente crônica” (2020, p. 189). Fabiene discorre sobre as implicações de ser uma paciente ativa no tratamento, questionando os rumos que a equipe médica tomava e fazendo parte de decisões que afetavam seu cotidiano.

Percebi que a autoetnografia poderia tratar-se de um relato de experiência que pode servir além de uma denúncia de realidade – nesse caso, a de ser paciente com o diagnóstico de esclerose múltipla e ter suas “decisões, conhecimentos e desejos ignorados” (GAMA, 2020, p. 188). Segundo a professora, a publicação do artigo encorajou outras pessoas que tinham esclerose múltipla a refletir sobre seus tratamentos e fortaleceu pacientes que passavam por situações semelhantes, além de abordar um tema pouco debatido no meio antropológico⁶.

Essa coragem de falar de si em busca de reconhecer uma realidade que é também social, não somente pessoal, me provocou uma reviravolta no entendimento sobre a pesquisa que estava em andamento sobre a canção em Porto Alegre. Quando li a dissertação de Júlia Mistro, colega que por vezes partilhava comigo o momento do almoço no restaurante universitário do Campus do Vale, percebi que algo estava faltando em meu trabalho. Faltava a coragem para legitimar minha experiência como válida e interessante para o meio acadêmico. Tentei de inúmeras formas, fazer voltas no percurso, fugir do caminho que era apontado, embora a professora Fabiene me puxasse de volta para a estrada proposta na disciplina. Validar minhas experiências era reconhecer meu valor.

O trabalho de Júlia Mistro Rodrigues (2021), fez pensar na elaboração artesanal da escrita (auto)etnográfica. Ela relata sua vivência com diabetes tipo 1 na pandemia de

⁶ A professora Fabiene Gama acredita que a autoetnografia é um método criativo, pois permite a experimentação da escrita – esse aspecto é visto desde o título de seu artigo (GAMA, 2020). Futuramente, podemos pensar nas implicações da autoetnografia com a pesquisa artística ou “artistic research”, enquanto metodologia de pesquisa.

Covid 19. No título de sua dissertação, algo me chamou a atenção: “performando riscos”. Na área da música, a performance é debatida de forma exaustiva e múltiplos conceitos se complementam ou divergem entre si sobre o que é performance e como estuda-la.

Para Júlia, percebi que a performance estava além do palco, mas no cotidiano: os medos, as emoções complexas de não saber se viveria nos próximos anos, meses, dias (vale lembrar que quem tem diabetes é considerado grupo de risco ao contrair Covid-19). A elaboração da escrita autoetnográfica, para ela, é também sensorial, vai desde a elaboração do material de trabalho: com capa colorida, trazendo recortes, desenhos e papel com textura diferente das usadas comumente. Seu estudo é, além de pessoal, revelador de um cuidado e carinho com a pesquisa acadêmica.

Eu não poderia ser o mesmo depois de ler esses trabalhos. Tinha de ter coragem e dar uma reviravolta em minha pesquisa. Deveria cantar a minha canção.

1.1 O *Paradas Grill* e os músicos Fabrício Rodrigues, Durque Costa Cigano e Alexandre Áusquia

“Gente da noite que não liga preconceito,
tem estrelas na alma e a lua dentro do seu peito”

(Túlio Piva, Gente da Noite)

Durante a Oficina de Etnografia no PPGAS UFRGS fui motivado à escrita experimental de relatos de experiências que me mobilizaram. Poderiam ser memórias, vivências, qualquer coisa de cunho pessoal que pudesse ser relacionada à bibliografia estudada.

Fiquei temeroso em abordar diretamente questões minhas que me são tão caras. No sentido de que, mexer nisso, além de me expor, provocava emoções que eu não sabia se queria acessar. Ou se estava pronto para isso...

Ler Djamila Ribeiro (2017) me encorajou a pensar que todo mundo tem um lugar de fala. Eu compreendi que deveria valorizar a minha voz. Minhas experiências eram válidas e legítimas, era o que eu precisava acreditar. A filósofa escreveu (Ibidem, p. 47):

Um dos equívocos mais recorrentes que vemos acontecer é a confusão entre lugar de fala e representatividade. Uma travesti negra pode não

se sentir representada por um homem branco cis, mas esse homem branco cis pode teorizar sobre a realidade das pessoas trans e travestis a partir do lugar que ele ocupa. Acreditamos que não pode haver essa desresponsabilização do sujeito do poder.

Seria uma falácia afirmar que nada tenho a ver com os músicos da noite. Convivo com eles e, dentro de minha posição privilegiada de pesquisador acadêmico, me tornei um músico da noite. Não posso me abster de relatar minha experiência. Não posso mentir que não tenho conhecimento ou poder dentro deste assunto. Tenho responsabilidades e não acredito em neutralidade na pesquisa, se tenho poder sobre essa realidade, melhor usá-la para transformá-la em uma ação que lute por uma sociedade mais justa e menos desigual.

Penso ser importante apresentar outra passagem do texto de Djamilia Ribeiro sobre lugar de fala (2017, p. 47): “Em outras palavras, é preciso, cada vez mais, que homens brancos cis estudem branquitude, cisgeneridade, masculinos”, pois dentro de minha posição de poder existe uma atuação que pode ser usada e certamente terá efeitos sobre a sociedade em que vivo. Abster-me desse posicionamento não me parece uma posição ética. Ainda Djamilia escreve que “pensar lugar de fala é uma postura ética, pois saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade” (idem).

Acredito que minha vivência como “filho de dono de bar”, nos anos de 2001 até 2003, influenciaram a escolha da temática de pesquisa que escolhi. Influenciaram os usos que farei com minha pesquisa, o para que pesquiso e a favor de quem. Durante a disciplina no PPGAS UFRGS, fui inspirado em uma escrita etnográfica menos cristalizada e, ao mesmo tempo, mais densa e profunda. Uma escrita mais livre e poética, não menos comprometida com o mundo acadêmico. Ao ler as lembranças de Zora Hurston (HURSTON, 2021, p. 45), fui transportado para minha infância. A paisagem que ela narra de forma poética, as pessoas na rua, o bairro, a calçada, me transportaram para o “Paradas Grill”, lugar que me foi querido e que tinha contato direto com os músicos da noite de Porto Alegre.

Naquela época, final dos anos 1990 e início dos anos 2000, meus pais eram bancários e trabalhavam para a antiga rede bancária chamada “Banco Real”. Com o advento das privatizações em um mundo cada vez mais globalizado e conectado através da internet, as políticas neo-liberais adotadas por essas empresas acabaram por descartar muitos dos funcionários antigos. Com as indenizações recebidas, meus pais decidiram montar um bar-restaurant no município de Capão da Canoa, bairro Capão Zona Norte,

no litoral norte do Rio Grande do Sul. Não tenho certeza se o primeiro verão em que o “Paradas Grill” teve sua abertura foi em 1999 ou nos anos 2000, mas sei que no verão de 2001 as atividades com música ao vivo iniciaram naquele local. Nasci em março 1989 e no verão dos anos 2000 eu tinha 10 anos de idade. Íamos trabalhar no bar final de dezembro e, geralmente, ficávamos envolvidos nessa empreitada até o final de março.

Trabalhamos como músicos naquele espaço, respectivamente Fabrício Galhano Rodrigues (2001), Durque Costa Cigano (2002) e Alexandre Áusquia (2003). Percebi o poder da historicidade de cada sujeito ao longo de minha vida, pois naquela época eu era muito jovem. Eu estava passando da infância para a adolescência, esse período compreendeu meus 11 anos até 13 anos de idade. Desses músicos citados, Fabrício já é falecido e sua última moradia foi na Casa do Artista Rio-Grandense, local destinado a abrigar artistas geralmente em idade avançada e em dificuldades financeiras.

Durque Costa Cigano completou 70 anos de idade durante a pandemia e é meu amigo até hoje, considero-o meu “padrinho musical” – cantor e compositor negro nascido em Dom Pedrito, radicou-se ainda na infância em Porto Alegre. Pude reconstruir a trajetória artística de Cigano em minha dissertação de mestrado (PARADA, 2018). Nesse trabalho pesquisei sobre Fabrício Rodrigues, recuperando um álbum musical que Fabrício gravou em estúdio ao lado de Therezinha Dias no último ano de sua vida. Tratei de fazer uma reconstrução da história da Casa do Artista Rio-grandense em minha dissertação, para compreender como foram os últimos de Fabrício e valorizar a atuação desse espaço.

Alexandre Áusquia é um primo que conheci quando o assistia no antigo bar de Porto Alegre chamado Escaler, nas imediações do bairro Bom Fim. Filho de um tio de meu pai, Alexandre Áusquia era o mais jovem dos três músicos do *Paradas Grill* e até o momento não gravou seu álbum musical – como fez Cigano em uma vasta discografia e Fabrício no seu último ano de vida⁷. O ponto em comum entre os três sujeitos é a performance de violão e voz: cantar e tocar ao violão canções que fazem parte do repertório da música popular brasileira.

A música ao vivo ocorria geralmente entre quinta até domingo no bar de meu pai. Como o deslocamento entre Porto Alegre e o litoral se tornava custoso para que os músicos pudessem voltar para suas casas durante a semana, os artistas moravam na

⁷ Gravamos juntos, Alexandre e eu, algumas demos – faixas de demonstração de bandas que formamos juntos – por vezes chamada de Banda de Rua, outras de Jamming (alusão à canção de Bob Marley).

nossa casa de praia. Fabrício era amigo próximo de meu avô, ele foi o único que ficou na casa de meu avô na praia. Tanto Fabrício quanto meu avô nasceram na década de 1930, esse era um elo geracional entre os dois.

Eu já tinha interesse em ser músico e aprender música, mas pouco sabia sobre esse ofício por minhas limitações de estudo e idade. Durante o dia eu ficava próximo dos músicos, nos meses de janeiro e fevereiro convivia diariamente com eles com a finalidade de apreender através de conversas e observações. Eu era a companhia deles e eles eram a minha.

O repertório escolhido para performance de cada sujeito – Fabrício, Cigano e Alexandre – provocava sentidos e significados em vários aspectos. É interessante observar como a faixa etária dos músicos foi mudando com o passar dos anos três de funcionamento da música ao vivo no Paradas. Cada artista tocava o repertório que se identificava em relação à sua época, sua geração. O público (e por consequência, o dono do bar, meu pai) tinha expectativas que provocavam ansiedades (em mim e Fabrício Rodrigues) e, posso afirmar que, durante a semana, isso era algo um pouco desesperador.



Figura 1: Uma das últimas fotos que restaram do Paradas Grill, acredito que foi o último ano de funcionamento em 2003. Da esquerda para direita, eu com 13 anos de idade, Alexandre Áusquia e Ângela, sua namorada na época.

Será que o público iria aprovar o repertório escolhido? Será que o músico vai embora para casa antes do término do verão? Eu me sentia responsável. Sabendo da minha convivência com os músicos e, por ser mais jovem que eles, meu pai seguidamente pedia para que eu conversasse diretamente e sugerisse uma atualização do repertório para o que estava “na moda”. Isso provocava uma violência simbólica tremenda nas relações assimétricas entre os músicos e eu.

No início dos anos 2000, a pós-modernidade já era uma realidade, mas ninguém sabia que os dispositivos físicos de escutar música – na época o Cd, Compact Disc – iam cair por terra com o advento da internet nos próximos anos. Essa chamada “condição pós-moderna” que provoca ansiedades (ORTNER, 2007, p. 390), por um lado nos assolava com incertezas e inseguranças, por outro, nos cobria de forças para nossa “luta” diária, onde por meio da criatividade engendrávamos modos diferentes de enfrentar o cotidiano.

Eu vivia esse sentimento paradoxal ao lado dos músicos e, quando eles reivindicavam seu espaço e aumento do cachê, eu procurava ficar sempre ao lado deles. Mal sabia o “dono de bar”, no caso meu pai, que ambos estavam no mesmo barco: o bar foi vendido (na verdade perdido, afundado em dívidas) e 2003 foi seu último ano de funcionamento.

As canções que cada artista cantava na noite, em seus respectivos verões, davam pistas do que cada geração à época gostava de ouvir. Por exemplo, Fabrício Rodrigues em 2001: tocava *Tico-tico no Fubá* e *La Cumparsita* ao violão, acredito que de forma instrumental. Vale lembrar que, essas canções, a primeira um clássico brasileiro, a segunda um clássico argentino, são canções com letra. Fabrício solava utilizando uma bateria eletrônica como base. O público adulto, pais das crianças que iam jogar ping-pong, flafu e vôlei (sim, o *Paradas* tinha uma quadra de vôlei no terreno ao lado), olhavam com certo estranhamento as canções que foram sucesso na época de juventude de seus pais. As crianças eram indiferentes e os adolescentes, alguns meus amigos, olhavam com ar de reprovação para aquela música que não se identificavam. Alguns poucos idosos, geralmente avós das crianças, escutavam com atenção e curiosidade empática o violão de Fabrício. Meu avô, Dinarte, era um dos poucos que vibrava e às vezes dava “canjas” tocando um segundo violão de um jeito pitoresco: usando um palito de dentes.

Em Fabrício, a canção de Porto Alegre que mais me marcou foi Gente da Noite, tema que até hoje canto em meus shows. Digo de Porto Alegre, pois Túlio Piva é o autor dessa música e radicou-se na cidade, fazendo sucesso com suas composições. Vale lembrar que Fabrício Rodrigues foi o violonista que gravou boa parte da discografia dos discos de Túlio Piva, ao lado de Lúcio do Cavaquinho.

Durque Costa Cigano iniciou seus trabalhos no *Paradas Grill*, após nos conhecermos no restaurante *Del Arroyo*⁸. No verão de 2002, a canção *Dormi na praça* era sucesso na voz da dupla sertaneja Bruno e Marrone. Os pais das crianças que iam ao *Paradas* ficavam vibrantes e cantando em voz alta. Eu me impressionava ao espiar as contas das famílias que passavam de três dígitos. Às vezes os homens, de seus 30 até 50 anos, iam acompanhados de seus filhos e esposas, tios, tias, primas, etc – que veraneavam na praia. Alguns vinham de Caxias do Sul, não somente de Porto Alegre. Tinham muitos argentinos turistas, oriundos de Buenos Aires. Recordo que os homens ficavam bebendo até tarde, quase até o bar fechar. Meu pai não fechava o bar e a música continuava até às 3 da manhã, por vezes. A vizinhança não reclamava e até gostava. Não tínhamos isolamento acústico e as paredes do bar eram abertas, o som vazava e dava para escutar pelo menos a uma quadra de distância. Cigano tocava alto e forte, dizia que era para acordar os clientes.

Meu avô, que gostava da música de Fabrício Rodrigues, compatível com sua geração, olhava com desaprovação a escolha de repertório, que passava pela Jovem Guarda e procurava agradar meu pai, com a música *De que adianta?*, sucesso na voz de Roberto Carlos, que fazia Cigano e meu pai se emocionarem até às lágrimas. Vez em quando, para agradar meu avô, tocava sambas de Ataulfo Alves como *Laranja Madura* e a canção *Esperanças Perdidas*, sucesso nas vozes dos Originais do Samba. Aí meu avô vibrava, tocava pandeiro e até cantava junto aos garçons, todos etilizados.

Eu me emocionava quando escutava “*Não chores mais*”, versão brasileira de Gilberto Gil para a canção de Vincent Ford, sucesso de Bob Marley. Aquele ritmo, aquela batida reggae, tinha muito mais a ver com minha juventude do que as outras canções antigas que eu escutava. O reggae e o hip hop, assim como o pop-rock, eram linguagens de sucesso nas rádios e emissoras de televisão. Uma alternativa para quem não queria escutar somente as duplas sertanejas. Cigano cantava “*No woman, no cry*” e

⁸ Em Porto Alegre, esquina da Ipiranga com a Getúlio Vargas – provavelmente em 2001. Lembro que havia uma tábua de carnes fabulosa, que Cigano divulgava ao microfone, custar apenas 30 reais. As carnes eram repostas depois que comíamos e o preço não mudava se tivesse duas ou sete pessoas. Íamos jantar meu pai, minha mãe e eu.

eu observava o céu de noite e as pessoas. Sabia que tudo acabaria em março e voltaria para Porto Alegre, tendo que me despedir dos músicos e das pessoas que frequentavam o bar, que talvez não voltassem no próximo verão. A canção de Porto Alegre chamada *Horizontes*, composição de Elaine Greissler, dava uma cor dramática à voz de Cigano, prenúncio do ano que viveríamos esperando por algo melhor ou tão bom quanto vivemos. Como diz a canção, “*não deu pra ti*”.

Depois de conhecer Alexandre Áusquia no Escaler no bairro Bom Fim em Porto Alegre, fiquei conhecendo também o músico que tocava no verão de 2003 no *Paradas Grill*. Aí entrei em contato com um mundo desconhecido por mim, um universo alternativo a tudo que já tinha visto. O repertório dialogava com os gostos da juventude e da música de diáspora, um comportamento à margem dos costumes dominantes. Alexandre tocava “*Is this love*” de Bob Marley, sucessos das bandas O Rappa e Cidade Negra, mas também a MPB de João Bosco em “*Corsário*”.

Admirava muito sua interpretação de “*Nem pensar*”, sucesso de Kleiton e Kledir, canção que identifico como um retrato de despedida daquele início dos anos 2000 e, para Alexandre, toda sua juventude vivida nas décadas de 1980 e 1990 pelo “fumódromo⁹” do Escaler e o bar Papillon na Venâncio Aires.

Todas essas memórias autoetnográficas puderam ser acessadas através dos trabalhos feitos para a disciplina Oficina de Etnografia do PPGAS UFRGS. O percurso para reconstruir essas narrativas foi sofrido e muitas vezes não quis ir direto ao ponto. Como recurso metodológico, utilizei as “cenas-chave” para a criação de narrativas que poderão ser analisadas posteriormente – inspiração que tive ao conhecer Silvio Matheus Santos (2019, p. 30) em vídeo conferência durante a oficina. Parti “da análise crítica de experiências pessoais para refletir sobre práticas sociais mais amplas” (GAMA; RAIMONDI; FILICE, 2022, p. 4), de forma política e emotiva.

A elaboração de cenas dialoga com a tese do sociólogo Silvio Matheus Alves Santos (2019, p. 74): “por sua capacidade de fazer emergir as cenas do sofrimento pela discriminação”. Embora eu não fosse o sujeito de discriminação, presenciar esses momentos foi uma experiência traumática que me causa sofrimento até hoje.

⁹ O fumódromo do Escaler, segundo relatos do Alexandre Áusquia, era todo espaço das quadras de esportes do Parque Farrroupilha (conhecido como Redenção) em Porto Alegre, ao lado do Escaler. Era um espaço de convivência, onde as pessoas saíam do bar para conversar e partilhar drogas lícitas e ilícitas.

Fabrício Rodrigues era discriminado por ser idoso, deficiente visual e por seus marcadores étnico-raciais¹⁰. Uma cena que me marcou foi presenciar o momento da demissão de Fabrício, em que ele solicitava um aumento ao meu pai.

A experiência traumática, de ver um músico e amigo, pessoa-personagem (GONÇALVES, 2013, p. 38), humilhar-se em frente ao meu pai, me marcou com tanto sofrimento que é impossível não chorar ao escrever o que aconteceu. Compartilhar esse acontecimento me faz sofrer até hoje. O “sofrimento pela discriminação” – nas palavras de Silvio Alves Santos (2019, p. 74), causa transtornos e marcas não somente para quem é sujeito do preconceito, mas para quem presencia a cena.

Ao longo dos estudos na disciplina do PPGAS, descobri o conceito de pessoa-personagem. O antropólogo Marco Antonio Gonçalves (2013, p. 38) escreve sobre essa construção da pessoa-personagem e como ela é mediada por relações que privilegiam a alteridade. Gonçalves é também cineasta e, através de seus excertos, me proporcionou refletir como minha formação da identidade artística “Paulinho Parada” é oriunda dessa construção complexa de relação da alteridade. Da minha relação e experiência com aqueles três artistas que, por sua vez, estavam construindo em nossas vivências suas pessoas-personagens.

Voltando ao passado através dos relatos (auto)etnográficos, percebo que no tempo presente e ao longo dos últimos anos, tenho utilizado o nome artístico de Paulinho Parada devido às experiências vividas naqueles três verões. É a construção de um compositor e artista, uma pessoa-personagem, que sofreu e teve alegrias ao lado dos músicos da noite. Ao lado dos músicos da noite que encontraram no Paradas Grill o palco para sua profissão, vivenciei fortes emoções. Tive a alegria de me reconhecer como músico, de saber que era isso que queria fazer de minha vida. E a tristeza de me deparar com as dificuldades da profissão, o lado complicado e duro, como a luta de Fabrício por um cachê melhor e a impermanência dos músicos que voltavam pra casa após os sucessos e fracassos com o público ao longo do verão.

¹⁰ Fabrício sofria preconceito por seus marcadores étnico-raciais, alguns colegas músicos, ao lembrar seu nome, dizem que ele era “feio”. Recordo que, quando criança, perguntei para ele o que eram suas cicatrizes no nariz: ele respondeu que era devido à varíola, pois Fabrício não teve vacina disponível na época de sua infância. Não posso afirmar que Fabrício reconhecia sua identidade étnico-racial como negro, o assunto não era uma pauta nossa. Tampouco tenho conhecimento de como Fabrício percebia sua identidade étnico-racial. Olhando suas fotografias, é complexo tirar qualquer conclusão: é como observar o universo de Porto Alegre do século XX com as lentes dos dias de hoje. Apesar disso, tenho conhecimento que Fabrício residia com sua família nas décadas de 1930 e 1940 no Areal da Baronesa, reduto da música negra da capital gaúcha.

Além de me aproximar dos músicos da noite, entrei em contato com uma espécie de ancestralidade familiar através das canções. Pois o afeto com meu avô – boêmio e policial “transgressor” aposentado¹¹, remontava seu nascimento e infância em Santana do Livramento na década de 1930, cidade fronteira com Riveira do Uruguai – me mostrava um universo sonoro que dialogava com a música da América Latina (o tango e o folclore da Argentina, os boleros cubanos e mexicanos, as milongas uruguaias com seus violões, as valsas peruanas, o chorinho brasileiro), apresentando essas práticas musicais através de músicos locais, que por sua vez tinham em sua sonoridade as vivências de Porto Alegre.

Meu pai, nascido no Rio de Janeiro na década de 1950, nos próximos anos voltou para o Rio de Janeiro, onde abriu outros bares e me apresentou músicos cariocas, que trabalhavam imersos naquela outra realidade. Toda essa vivência, me fez criar a pessoa-personagem com a qual trabalho artisticamente nos dias de hoje. O percurso (auto)etnográfico que percorri me permitiu a tomada de consciência dessa condição.

Sobre a demissão de Fabrício, meu pai sabia que o público que ele conquistou por causa da música ao vivo voltaria ao bar mesmo sem aquela atração. No próximo verão, meu pai no papel de dono de bar, poderia pagar outro músico pelo mesmo valor ou até menos, aumentando o preço dos produtos em seu cardápio. Obtendo mais lucro.

1.2 Cigano, Delírios e o bar Se acaso você chegasse

“Eu não me esqueci”

(Durque Costa Cigano e Paulinho Parada, Ferida de amor)

Após os verões com Fabrício no *Paradas Grill* (2001) e com Cigano (2002), voltar de Capão Zona Norte para Porto Alegre era inevitável. A emoção que predominava era o medo e o sentimento de expectativa. Medo porque não queria perder o contato com aquele mundo musical, principalmente com Cigano – uma vez que isso aconteceu com Fabrício Rodrigues e, após sua demissão, nunca mais o encontrei. Expectativa, pois já conhecia bem o repertório de Cigano e sabia que em março iniciaria os preparativos para a gravação de um cd ao vivo.

¹¹ Meu avô, Dinarte Rodrigues, foi afastado da Brigada Militar por ser um dos únicos policiais de seu regimento que defenderam a posse do então presidente João Goulart, na época do golpe militar nos anos 1960. Foi perseguido politicamente por quase dez anos, ficando afastado do trabalho policial por conta de suas ideias.

Cigano tinha diversas composições autorais, conheci muitas no verão de 2002. Compomos algumas canções juntos, entre janeiro e fevereiro, entre elas *Ferida de Amor* e *Seja Feliz*. A primeira, Cigano prometeu gravar em seu próximo álbum. A segunda eu só gravaria em 2007, em um disco chamado *Paulinho Parada, Minhas Águas*, ao lado de Plauto Cruz e Mário Barros. Uma das canções de Cigano se chamava *Delírios*, uma balada romântica que penso ter referências nas temáticas de Wando e Roberto Carlos – artistas que figuravam em seu repertório.

A canção *Delírios* dava título ao seu disco gravado ao vivo pela gravadora *Fran Discos*. O local do show em que as músicas foram gravadas foi o *Se acaso você chegasse*, casa noturna temática sobre Lupicínio Rodrigues. Localizado na avenida Venâncio Aires 866 em Porto Alegre, o espaço foi administrado por Lupicínio Rodrigues Filho, conhecido como Lupinho.

Conversei com Lupinho, filho de Lupicínio Rodrigues, por mensagens de celular via rede social Facebook (em 30.05.23). Trocamos áudios sobre o *Se acaso você chegasse*:

O bar começou a funcionar em 13 de abril do ano 2000. Ficamos praticamente 20 anos com o bar aberto. Infelizmente por questões, que não financeiras, tivemos que fechar. Nesses anos todos fazíamos diversas apresentações. Segunda-feira era tangos e boleros. Terça-feira era o dia dos médicos que cantam. Quarta-feira era a noite da poesia. Quinta era aula de dança e as escolas de dança. Sexta e sábado era música normal. Domingo, pagode (depoimento de Lupinho, coletado em troca de mensagens de áudio em 30.05.2023)

Recordo que ficava impressionado com o *casting* de artistas, que hoje percebo que se assemelhava com big bands: naipes de metal, contra-baixo, bateria, pelo menos duas backing vocals e sempre uma crooner¹² (ou um crooner). Recordo que Darcy e Silfárnei Alves tocavam naquele espaço e, fiquei sabendo depois, Luiza Hellena também cantou lá. Eu mesmo cantei algumas vezes e fora chamado, na época apresentado como compositor que tinha apenas 12 anos de idade. Lupinho continua seu depoimento sobre Cigano no bar *Se acaso você chegasse*: “No intervalo das quartas, das sextas e dos sábados, durante longo tempo entrou o Cigano cantando as músicas dele e as minhas, porque somos parceiros” (depoimento coletado em 30.05.2023).

Lupicínio Rodrigues Filho e Cigano tinham canções que entrariam no show de gravação do disco Cigano, *Delírios*. A música *Ferida de amor*, uma balada romântica

¹² Cantor ou cantora à frente de uma banda ou orquestra.

que compus em parceria com Cigano, fez parte do disco. Eu estava ansioso e entusiasmado para ver toda aquela produção. Os ensaios ocorriam sempre segundas-feiras à tarde.

Lembro que saía da escola aflito para chegar a tempo no ensaio no bar Se acaso você chegasse. Meu pai quem me levava, às vezes eu estava de uniforme escolar e mochila, prometendo fazer o tema de casa lá mesmo. O ensaio acabava quando estava escurecendo e começava logo depois do almoço. Isso durou quase dois meses. O disco contou com 16 faixas autorais, algumas de Domingos Costa, irmão de Cigano, também conhecido como Papa do Cavaco. Nossa canção, Ferida de amor, foi tocada somente por volta do quarto ensaio. Eu não aguentava mais esperar.

Recentemente, conversando com Cigano, ele me contou que pagava os ensaios dos músicos com fichinhas de ônibus que valiam uma passagem na época. Em depoimento em uma conversa informal que tivemos no sábado de 27 de maio de 2023, Cigano me disse que a fila de pessoas, no dia do show, virava a rua. Essa lembrança se fez viva e, recordamos juntos, a imagem da frente do bar e as pessoas em fila cruzando a Venâncio Aires com a Vieira de Castro, esperando a passagem de som acabar, para poderem entrar no local e assistirem ao show.

Sobre os registros pessoais dia do show gravado em 14.04.2002, tenho apenas uma fotografia que foi tirada por algum familiar, de quando eu passava em frente ao palco.



Figura 2: O papel da foto já desbotado pelo tempo, os olhares de Cigano e Rosane Torres estão focados em mim. Provavelmente eu estava tímido, sendo apresentado como compositor naquela noite.

A primeira canção do show, que inaugura o álbum ao vivo, se chama *Porto Alegre*¹³. Exemplifica o conceito de canção sobre a cidade e a etnomusicologia das emoções. A letra é uma declaração de amor à cidade. Uma declaração que partilhávamos naquela noite, um sentimento que passou a ser comum em Cigano e eu em relação à cidade.

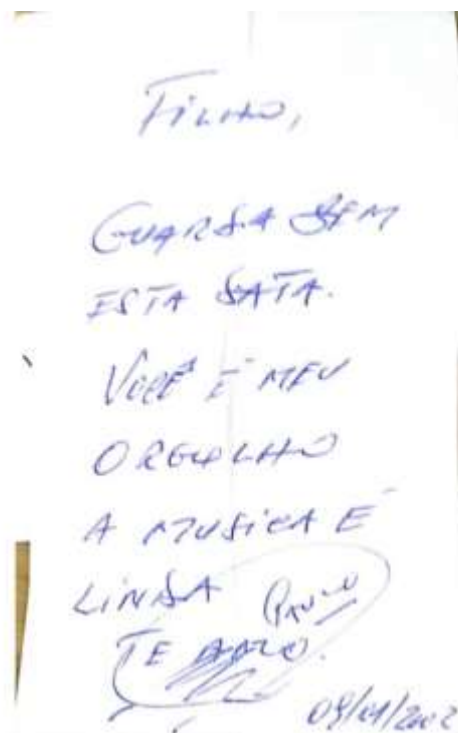


Figura 3: Bilhete de meu pai – escrito em uma comanda do bar “Paradas Grill” – após escutar a canção que compusemos juntos, Cigano e eu. A definição da foto não está boa, pois a tinta da caneta já estava enfraquecida no papel, desgastada pelo tempo.

Dois documentos de meu acervo pessoal compõem essa escrita autoetnográfica. Um marco em minha trajetória pessoal foi, ao final do verão no *Paradas Grill*, receber o bilhete de meu pai elogiando a composição *Ferida de amor*, que Cigano gravou em seu disco.

Esse bilhete, datado em 09.01.2002, marca uma espécie de aval do meu pai em relação à minha profissão de músico. Quando me perguntavam: o que quer ser quando crescer? Minha resposta era “músico profissional”. Geralmente, os olhares e palavras eram de reprovação ou descrédito. Após esse bilhete, se não tivemos uma conciliação mágica, ao menos fizemos uma trégua.

¹³ A canção *Porto Alegre* pode ser escutada através do link <https://www.youtube.com/watch?v=IF-zVxI7V2Y>, (acessado em 06.06.23 às 09h55).

Outro documento desse acervo autoetnográfico é a carta da gravadora Fran Discos, no ano seguinte à gravação do álbum. Esse é um documento que revela meu início na profissão de músico.

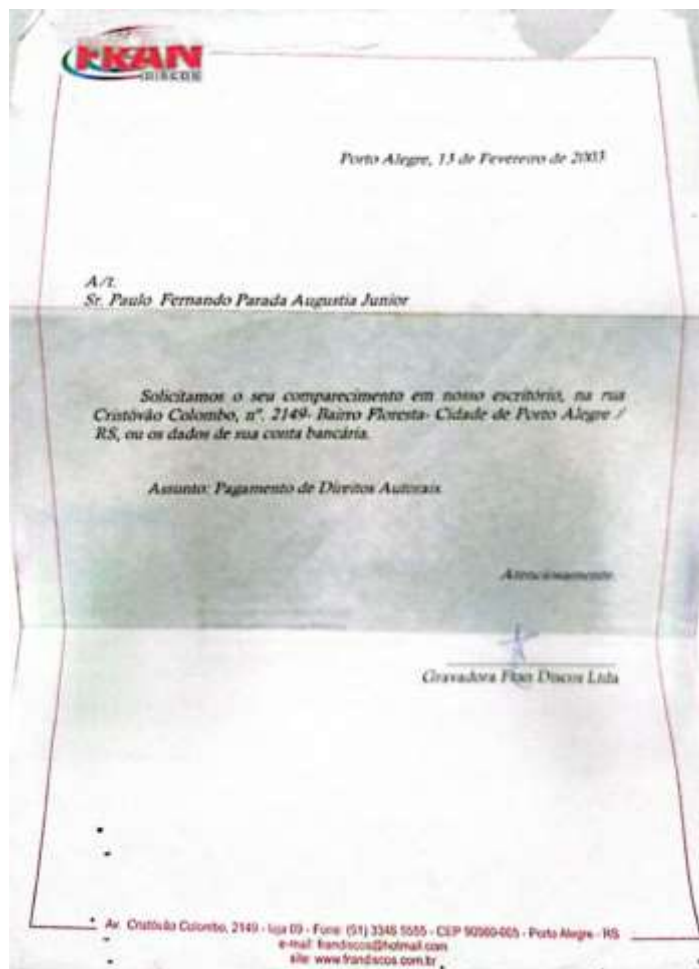


Figura 4: O assunto da gravadora Fran Discos era bem específico, o pagamento de direitos autorais.

Ao entrar em contato novamente com esse documento, reflito sobre a cartografia do espaço urbano. Se a canção *Porto Alegre* de Cigano afirma que conhece bem as ruas, becos e morros da cidade, reconheço que a sede da gravadora era na avenida Cristóvão Colombo, local próximo de onde moro atualmente. Os documentos autoetnográficos demonstram uma espécie de percurso em mapa da cidade que, muitas vezes, quem está imerso nos conflitos e desafios cotidianos não percebe.

Após esse contato com a música profissional, comecei a nutrir sentimentos positivos de afeto sobre a cidade. Pude reconhecer as pessoas e ruas, me reconhecendo

nelas. Saindo, uma tarde, do bar *Se acaso você chegasse* na Venâncio Aires, cheguei até o Escaler.

1.3 Alexandre Áusquia no Papillon e o final do Escaler, Berlim Bom Fim

“Se rolar é sinal que valeu”

(Kleiton e Kledir, Nem pensar)

Uma bibliografia considerável escrita por pesquisadores, escritores e jornalistas locais têm se ocupado de tratar da temática do bairro Bom Fim. O que tenho lido até o momento mostrou a música como um pilar importante para retratar as práticas sociais do bairro em um passado não tão remoto. Principalmente as canções dos anos 1970, 1980 e 1990.

Entre os artistas e compositores que figuram essa amostragem de canções, estão Bebeto Alves e Nei Lisboa. Ambos retrataram em suas letras o cotidiano de Porto Alegre. No livro *História de um Bom Fim: boemia e transgressão de um bairro maldito* (PEDROSO, 2019, p. 12), o historiador Lucio Fernandes Pedroso escreve que sua “primeira incursão ao bairro ocorreu no bar Escaler, numa tarde de dia útil. Para mim pareceu que eu estava na praia” e “como afirma o título, tirado da música Pegadas, de Bebeto Alves, a cidade que vivemos é desenhada pela nossa caminhada nela”.

Pedroso reflete sobre a letra de Nei Lisboa (Ibidem, p. 11), evocando “baladas de uma época remota” e escreve: “essa canção que cito, *Baladas*, de Nei Lisboa, talvez tenha sido um dos primeiros cartões de visita ao Bom Fim que recebi”. Pelo que tenho lido a respeito do bairro porto-alegrense, é indissociável a história do rock gaúcho com o bar Escaler. Muitas bandas começaram lá.

Um livro inteiro de Paulo César Teixeira, jornalista mais conhecido como Foguinho, é dedicado ao Escaler (TEIXEIRA, 2021). Em depoimento a Foguinho, o antigo dono do bar Escaler, conhecido como Toninho, afirma que “as obras do Escaler se prolongaram do outono à primavera de 1982” (Ibidem, p. 36).

Toninho diz que o primeiro show no Escaler foi de “um músico extraordinário chamado Gilberto Amaro do Nascimento – dizendo assim quase ninguém conhece. Mas

se eu disser que era o Giba Giba [...] saberão de quem estou falando” (Ibidem, p. 40). Giba Giba foi conhecido por pesquisar e difundir o tambor afro-gaúcho chamado Sopapo, além de sua atuação na música como compositor e nos carnavais.

O show de Bebeto Alves, em 6 de março de 1988, “foi um marco, como se houvesse um antes e um depois daquele final de tarde de domingo” no Escaler (Ibidem, p. 112), enchendo o espaço com 8 mil pessoas “aglomeradas ao redor do bar e 20 mil circulando pelo Bom Fim”. O “campinho” de futebol da Redenção, conhecido também como Parque Farroupilha, funcionava como “fúmdromo”.

Acontece que eu não sabia de nenhuma dessas histórias, que pertenciam às gerações anteriores. Simplesmente, em um início de noite, fui com meu pai e minha mãe assistir “um tal” de Alexandre Áusquia. Eu devia ter entre 12 e 13 anos de idade, acredito ter sido depois do verão que Cigano tocou no *Paradas Grill* em 2002. Meu pai estava curioso para saber quem era o Áusquia¹⁴, pois nosso nome completo é Paulo Fernando Parada Ausquia – eu carrego o mesmo nome que meu pai, adicionando o Junior ao final.

Segundo meu pai, esse Ausquia tocava em um bar chamado Papillon, quase em frente ao Se acaso você chegasse na avenida Venâncio Aires. Mas naquela noite em específico, acredito que um dia de semana, Ausquia estava tocando no Escaler. Lembro que quando cheguei ele tocava a canção *Is this love* de Bob Marley, ao ar livre. Aquilo me chamou a atenção, pois os bares de Porto Alegre que eu frequentava tinham música ao vivo em lugares fechados e inebriados. Ali parecia que estávamos na praia, corroborando o depoimento do historiador Lucio Pedroso.

Ao recriar a cena, elementos imaginários me veem à mente: estrelas, uma lua que iluminava – artifícios que provavelmente são apenas fantasia – mas que remontam à minha lembrança e, talvez, uma memória coletiva. Um palco improvisado e algumas luzes simples faziam parte desse cenário. Aquele dia conheci Alexandre Áusquia, que fiquei sabendo ser meu primo, filho de um tio de meu pai. Ele viria a tocar no verão de 2003 no *Paradas Grill*.

Através de Alexandre, conheci uma Porto Alegre alternativa em relação à boemia mais conservadora. O comportamento era diferente naquele espaço: as práticas sociais, tal qual se vestir diferente, conversar usando gírias que eu não tinha escutado,

¹⁴ Alexandre sempre me diz que o acento de seu “Áusquia” é utilizado como nome artístico, para seu público não confundir a pronúncia do nome. Na verdade, nosso sobrenome não tem acento, mas se pronuncia como se tivesse.

falar sobre drogas e histórias que eu desconhecia – tudo ali era diferente do que eu conhecia. Não lembro se naquela noite ou em outra, passou uma figura que cumprimentou todos que ali estavam, acredito que o bar Escaler estava fechando e não tinha nem 20 pessoas – meu primo Alexandre disse, esse é o Bebeto Alves. Depois fiquei sabendo quem era.

Fiquei intrigado com aquele repertório que divergia dos sambas de Lupicínio e Túlio Piva apresentados por Cigano e Fabrício Rodrigues, minhas referências de músicos da noite naquela época. Conheci o compositor Sérgio Sampaio na voz de Alexandre Áusquia, com a canção “Que loucura”, que meu primo interpretava com referência da gravação de Luiz Melodia. Nunca tinha ouvido Kleiton e Kledir ou Nei Lisboa na noite porto-alegrense, mas esses compositores estavam no repertório de Alexandre.

Eu estava aprendendo a tocar teclado e vi ali uma oportunidade de conhecer aquele repertório e me aprofundar naquele universo. Do Escaler até o Papillon foi “um pulo”, quando me vi estava ali tocando. A letra da canção de Sérgio Sampaio “fui internado ontem, na cabine 103” era cantada com alegria – ser louco, para aquelas pessoas, era motivo de orgulho. O comportamento diferenciado, a transgressão às regras e ao comportamento “normal” ou dominante, era algo positivo naqueles espaços.

Recentemente, para retomar o contato com Alexandre Áusquia e dar força às memórias sobre o Escaler e Papillon, convidei meu primo para um churrasco em minha casa. Não nos víamos há alguns anos, desde antes da pandemia pelo menos. Passamos uma tarde inteira juntos e início de noite também, falei da necessidade de construir um trabalho de campo ali e coletar seu depoimento. Com o gravador de meu celular, perguntei sobre os bares Escaler e Papillon:

Reformaram o Mercado das Flores e abriu o [novo ou outro] Escaler – fechou onde foi o início do Escaler propriamente dito – e foi quando tu me conheceu, me achou. Ali eram três bares, o Bar da Tia, do Escaler do Toninho (depois da reforma) e um bar do outro gringo. E eu tocava em todos, era um do lado do outro. Na verdade começou a todos se juntar pra me pagar. Só que daí uma vez eles brigaram, se separaram, aí cada um me convidou. Pra mim foi melhor porque eu ganhava de cada um. Foi quando tu me conheceu, era o Bar da Tia, do lado do Escaler (depoimento de Alexandre Áusquia em 21.05.23)

Quando me distancio desse depoimento e percebo que conheci o Escaler através de Alexandre, me dou conta que não foi bem assim. Sua narrativa me permite olhar de

outras perspectivas a história daqueles bares e das canções de Porto Alegre. Eu compreendia aquele complexo de bares, uma galeria com lanchonetes e estabelecimentos comerciais alimentícios um ao lado do outro, como sendo tudo o Escaler. Falar que se ia ao Escaler, era adentrar aquela galeria. O Bar da Tia, que não sei se esse é o nome comercial ou divulgado no logotipo do espaço na época, era visto assim por Alexandre e, segundo ele, foi ali que nos conhecemos. Em minha memória, imagino que ele estava tocando no pátio, um espaço amplo, que compreendia todos os bares – que para mim, se chamava Escaler, o espaço como um todo.

Obviamente, esse espaço que conheci em 2002-2003, já era muito diferente do Escaler que foi inaugurado pelo show de Giba Giba nos anos 1980 e que reuniu, no show de Bebeto Alves na mesma década, mais de 8 mil pessoas. A galeria que conheci como Escaler era, visivelmente, um espaço em decadência¹⁵ por causa do fluxo de pessoas que decidiu frequentar outros bares e espaços nos arredores. Era o caso do Papillon Bar, localizado em frente ao Se acaso você chegasse, poucas quadras de distância do Escaler.

Algo importante é refletir sobre o público que frequentava aquele espaço. Eram pessoas em sua maioria em torno dos 40 anos de idade, alguns acima de 50 e 60. Acredito que isso ocorria porque aquelas pessoas que eram clientes do Escaler e Papillon nos anos 2000, provavelmente, eram frequentadoras de bares do Bom Fim nas décadas anteriores.

É necessário salientar que o livro de Lucio Fernandes que narra a história de bares e práticas sociais no bairro Bom Fim desde os anos 1970 (PEDROSO, 2019, p. 46), mostra outros bares e espaços de convivência que existiam antes mesmo do Escaler e que, para os interlocutores do historiador, saudosos com a década de 1970, reclamavam das mudanças ocorridas nos bares já nos anos 1980. Cada geração tem sua memória de espaços idílicos e um ideário de hábitos, comportamentos e canções de suas épocas.

Espaços esses como a Esquina Maldita, Bar João, Fedor, Copa 70, Marius, Estudantil e Alaska, são retratados no livro de Juremir Machado da Silva, *A Miséria do Cotidiano* (1991, p. 62-63). Acredito que algumas das pessoas que frequentavam o

¹⁵ O complexo de bares fechou pouco tempo depois dessa experiência de conhecer Alexandre no Escaler. Ao longo do ano de 2004 os bares dessa galeria foram fechando, um por um, dando espaço para outros estabelecimentos que já não reuniam as pessoas que frequentaram o Escaler dos anos 1980 até o início dos anos 2000.

Papillon na Venâncio nos anos 2000, conheciam os bares apresentados nos livros de Juremir Machado e Lucio Pedroso.

Quando imagino as práticas sociais das pessoas que frequentavam o bairro Bom Fim nos anos 1980, recordo imediatamente da canção “Berlim-Bom-Fim” de Nei Lisboa e Hique Gomez. Lançada em 1987, essa música, segundo Marina Frydberg¹⁶ (2008) nos permite olhar a cidade estando fora dela, pois “olhando qualquer outra cidade o compositor acaba vendo Porto Alegre”. A autora analisa trechos de “Pegadas”, canção de Bebeto Alves, refletindo que o compositor pode “carregar sempre Porto Alegre junto de si, não importando em que outra cidade do mundo esteja”.

Conhecer pessoas através de canções nos permite brincar com o tempo. Assim pude imaginar o Escaler dos anos 1980 através das canções de Alexandre Áusquia no Bar da Tia nos anos 2000. Ou ainda, valorizar a importância da cidade mesmo estando em outro município, como aconteceu comigo nos verões de Capão da Canoa no *Paradas Grill*.

Lá, pude imaginar e sentir a vivência através das pessoas que conviveram com a “gente da noite”, a Porto Alegre boêmia cantada por Lupicínio Rodrigues e Túlio Piva, canções lembradas por Cigano e Fabrício Rodrigues em Capão da Canoa. Eles cantavam Porto Alegre mesmo sem estar nela. Através das músicas, me faziam sentir a cidade de um jeito que eu nunca tinha experimentado.

1.4 Papillon Bar

“Amigo cuidado, escute o que eu digo,
Não faça o que eu faço, a vida é um perigo”
(Alexandre Áusquia, A noite é meu dia)

Recordo que, em 2002, pouco antes do verão que Alexandre Áusquia foi músico do *Paradas Grill* no verão de 2003, gravamos a canção A noite é meu dia¹⁷. Reunimos alguns músicos do Papillon Bar e gravamos ao vivo no estúdio Underground na avenida João Pessoa, próximo ao colégio Julinho.

¹⁶ O texto de Maryna Frydberg pode ser lido através do link: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.098/129> (acessado em 13.06.23 às 11h22)

¹⁷ Canção de Alexandre Áusquia. Estou tocando teclado ao lado de outros músicos do Papillon na gravação. Na foto presente no Youtube, Alexandre está ao violão tocando no Papillon. O fonograma pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=vuJVORtc49Y> (acessado em 13.06.23 às 11h29).

Lembro que era um dos poucos estúdios da cidade que não tinha computador, a gravação era analógica feita por rolos no sistema DAT (Digital Audio Tape). A única coisa que regravamos foi a voz de Alexandre, a mixagem de volumes era feita manualmente direto na mesa de som.

Em sua maioria, os músicos do Papillon Bar que reunimos para a gravação tinham migrado de Uruguaiana. Como “Canelinha” na guitarra – que também cantava nas noites do bar. Junto com ele, vieram Mauro no contra-baixo e Rodrigo na bateria, os dois falecidos.

A letra da composição de Alexandre remonta a atmosfera do espaço que era o Papillon: “os copos cheios e as cabeças vazias, olhares vidrados”. Pensar sobre a letra da canção me fez lembrar do cheiro de madeira das paredes do bar e o odor de cigarro, pois fumar dentro do bar era permitido na época.

Recordo de uma cena icônica: um frequentador assíduo, homem branco de meia idade, com a saúde debilitada andava de bengala e, pelos corredores e mesas do Papillon, caçava as baratas que se escondiam atrás das paredes de madeira. Sua “arma”, pelo que me lembro, era um sapato em formato “alpargatas” – calçado utilizado comumente no Rio Grande do Sul.

Outras pessoas e personagens emergem das recordações do Papillon. Quando conversei com Alexandre Áusquia, ele me lembrou de Meg Lee, atualmente Maria Eduarda Amaral. Busquei contato com ela e trocamos áudios, onde seu depoimento me apresentou uma narrativa sobre o bar:

Pois é, eu conheci o Papillon quando eu cheguei de Mato Grosso em 2006. Pela minha aparência meio estranha de me vestir, muitos bares aqui não me aceitaram pela aparência. O Papillon foi o único que aceitou. E o seguinte: eu fazia um repertório assim anos 80, 90, 70, nacional e internacional. Meu forte mesmo é o pop e o rock. Eu costumava tocar Kleiton e Kledir no repertório, TNT, Cascaveletes. Coisas assim: Badaliera. Tocava na noite essas músicas misturadas com o pop-rock dos anos 80: Ultraje a rigor, Barão Vermelho, etc. Foi lá que conheci esse lugar. **Detalhe [grifo meu]: o único bar de Porto Alegre que você chegava às 7 da manhã e ainda tinha música ao vivo com a mesma banda que tinha começado às 23h do outro dia anterior.** (Depoimento de Maria Eduarda Amaral em 12.06.23 às 15h09).

Recordo que a música começava por volta das 22h30, muitas vezes Alexandre vinha direto do complexo de bares Escaler (ou Bar da Tia). Atravessava o Mercado das

Flores do Bom Fim com seu equipamento de som em um carrinho de mão, até chegar ao Papillon.

Nesse horário, início da noite, não costumava ter muita gente no Papillon. As pessoas chegavam por volta das 2h da manhã, geralmente vinham de outros bares. Outras chegavam quase de manhã, como relatou Maria Eduarda Amaral. O público que assistia aos shows, em sua maior parte, conhecia o repertório de bandas do rock gaúcho. Desde a década de 1980 as imediações do Escaler serviam como “escritório” para bandas como TNT, Os Replicantes e Bandaliera, segundo o depoimento de Toninho a Paulo César Teixeira (2021, p. 75). Percebo que o Papillon foi um espaço de continuidade para a vida noturna do público que frequentava os bares do Bom Fim nas décadas anteriores. Se o Escaler era o escritório das bandas de rock, o Papillon era a casa do público que gostava de música ao vivo e frequentava aquelas imediações.

Alguns músicos de bandas que eram referência para artistas e público do Papillon, davam “canjas” durante os shows musicais. Em relato pessoal, Alexandre Áusquia me contou que artistas das bandas locais TNT, Tonho Crocco da Ultramen e Frank Jorge da Graforrêia Xilarmônica passavam pelo Papillon e, vez que outra, cantavam com os músicos da casa. Essa aproximação é corroborada em outros relatos, como me disse Maria Eduarda Amaral e o baterista Delson Rabello.

Alexandre me recordou de Delson Rabello, em suas palavras um “mini-batera pois cabia em qualquer cantinho”. Procurei Delson para conversarmos sobre suas memórias do Papillon, em seu perfil da rede social facebook aparece o apelido “anãozinho maluko”, brincadeira que o baterista faz com sua condição de nanismo.

Em nossa conversa, Delson me disse que está morando no município de Bom Princípio no Rio Grande do Sul e “não toca mais batera como baterista já faz 10 ou 12 anos” (depoimento coletado em 12 de junho de 2023). O baterista enfatizou que conheceu o Papillon através de um convite do músico Henrique Guimarães. Na época os dois trabalhavam juntos em um órgão público. Pedi para Delson me contar a história de como conheceu o bar:

Quando eu fui eu me encantei, fui muito bem recebido. As pessoas me enxergavam. Eu não tenho problema nenhum com nanismo e coisa, eu dou risada! (pff) Só que as pessoas lá me receberam bem demais. Mas demais mesmo! Só que o primeiro dia que fui já fui convidado para dar canja na bateria. Quando eu desci [do palco] eu me sentia um astro mundial do rock. Porque todo mundo veio falar comigo. Bah meu, que

afudê¹⁸ [diziam], que legal! Aí passei a ser músico da casa e em algumas épocas. A melhor banda que eu tive como formação como conjunto todo da obra, foi lá dentro. O nome era Três e meio, que era eu, o Léo Nunes, Thiago Medeiros no baixo – que hoje é baixista do Reação em Cadeia – e Guilherme Kurt, que depois saiu. Casualmente o nome era Três e meio, três caras mais eu, entendeu? (Depoimento de Delson Rabello em 13.06.23 às 14h53).

Delson Rabello complementa seu depoimento sobre os músicos que estavam na mídia na época e frequentavam o Papillon, por vezes dando “canjas”:

Seguido tinha muito músico conhecido que estava na mídia ou músico que ia lá pra curtir depois do show [no Papillon]. Acontecia também de acabar por vezes dando canja, tipo Frank Jorge – baita músico do rock gaúcho. O Charles Master. O baixista da Tequila [Baby]... Jorjão da Black Master... Jorginho do trompete. Isso eu acho legal: lá é um celeiro de músico bom. [...] Rafael Manelloti, vocalista da Acústicos e Valvulados foi lá várias vezes. (Depoimento de Delson Rabello em 13.06.23 às 14h49).

Após o fechamento do Papillon, muitos músicos “da casa” perderam espaço no cenário artístico da cidade. Alguns artistas que migraram de Uruguiana, como o guitarrista Canelinha por exemplo, voltaram para sua cidade natal. Outros como Alexandre Áusquia e Delson Rabello, pararam de tocar anos mais tarde do fechamento do Papillon.

Diversos músicos que tocavam naquele espaço faleceram recentemente, como o contra-baixista Mauro de Aquino Portella em decorrência de câncer. Anos atrás, faleceram Léo Nunes de infarto e o baterista Rodrigo em decorrência de afogamento. Delson integrava a banda de Léo Nunes como baterista, enquanto Canelinha liderava um trio como vocalista e guitarrista ao lado de Mauro no contra-baixo e Rodrigo na bateria (esse último trio era formado por amigos que migraram juntos de Uruguiana para tentar a vida de artista na capital).

Através dos depoimentos, nenhum músico soube precisar a data de fechamento do Papillon, mas lembro que o estabelecimento mudou de endereço duas vezes, sempre na avenida Venâncio Aires próximo à Vieira de Castro em Porto Alegre. A última vez que frequentei o espaço era meados de 2013, logo após o lugar fechou definitivamente.

Nos relatos de Maria Eduarda Amaral, Delson Rabello e Alexandre Áusquia, o que me chamou a atenção foi a congruência de depoimentos afirmando que o Papillon

¹⁸ “Afudê” é uma gíria porto-alegrense, que pode significar: “que legal”, “fantástico”, “fora do comum”, “surreal”, “maravilha”, etc.

era um espaço livre de preconceitos e que se sentiam bem aceitos lá. O consumo de drogas lícitas e ilícitas permeia as histórias – as drogas são características das práticas sociais daquele tempo-espaço. Sobre o assunto, Maria Eduarda afirma:

Lá rolava muita droga. Hoje graças a Deus tô livre disso tudo, tô trabalhando legal nos bares ainda. Então eu me liberei dessas coisas todas. Pra mim foi uma lição ter tocado lá e ter conhecido pessoas maravilhosas que até hoje estão na minha vida. (Depoimento de Maria Eduarda Amaral em 12 de junho de 2023 às 15h08).

Quero apresentar o relato sobre a transição de gênero de Maria Eduarda Amaral, na época conhecida como Magui, ou Meg Lee:

Minha transição começou tarde demais, lá pelos 42 anos. Hoje tô com 58. Foi devagar, mas quando cheguei aqui usava lenço na cabeça, pintava olho, aquelas coisas toda assim. Coisas que donos de bares ficavam assustados com a aparência. Tava recém me transformando. Hoje posso bem dizer que sou praticamente uma mulher. A transição mesmo começou no Amadeus [bar], depois da cirurgia que eu fiz depois do Papillon (idem).

Quando Maria Eduarda Amaral começou a tocar no Papillon, eu já não tocava mais na noite do Papillon. Eu estudava teoria musical durante o dia e me preparava para passar na prova específica de música na UFRGS. Tive a oportunidade de passar por ela algumas vezes e vê-la tocar, quando visitava meu primo Alexandre no bar. Sua presença era marcante, os adereços como lenço na cabeça e olhos pintados faziam diferença em sua performance.

A composição de gênero da artista, na época Magui ou Meg Lee, fazia parte da performance dela. Inclusive, recordo que o baixista Mauro Portela começou a pintar os olhos com maquiagem para tocar no Papillon, algo que inicialmente foi alvo de piadas por parte dos colegas, mas, com o tempo, passou a fazer parte dos rituais de tocar naquele lugar.

Na antropologia social, existem estudos sobre a construção de gênero como performance. A autora Pietra Azevedo escreve seu relato etnográfico buscando “compreender como se dá o processo de performatização da transidentidade” das “cdzinhas”¹⁹ (2020). Nesse estudo, Pietra se identifica como “travesti mestranda em

¹⁹ Cdzinha é um termo abreviado para crossdresser, que denomina o ato de uma pessoa se expressar como gênero oposto.

Antropologia Social” da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. A antropóloga escreve que:

A performance transidentitária das cdzinhas extrapola a dimensão de gênero e se aglutina com as sexualidades. Elas põem em questionamento a separação entre identidade de gênero e identidade sexual, já que elaboram suas transidentidades a partir da construção esporádica de uma feminilidade ancorada nos desejos e no campo erótico. (AZEVEDO, 2020, p. 22).

É necessário ressaltar que na atualidade Maria Eduarda Amaral se descreve como “praticamente uma mulher”, diferente do que é uma “cdzinha” – que transiciona seu gênero de outras formas. Na época em que tocava no Papillon, Maria Eduarda estava em transição. Por isso, acredito que as considerações de Pietra Azevedo sobre a performance que elabora a transidentidade são valiosas. São formas de refletir sobre como as práticas musicais estão imbricadas com a performance e o fluxo na transformação do gênero. A montagem e desmontagem, o fluxo entre masculino e feminino (2020, p. 22), configuram a performance e a expressão da sensualidade através do corpo.

Compreendo que, artisticamente, o utilizar panos na cabeça – como fez Meg Lee (reconhecida assim na época do Papillon) – o se pintar com lápis de olho – aderência que Mauro Portela fez na época, expressa o desejo de ser diferente. O “se mostrar” – tradução direta da expressão “show” – de uma maneira diferente das formas com que nos vestimos nas práticas cotidianas, configura os comportamentos e os rituais de performance musical no palco, permitindo experimentações relacionadas ao gênero e sexualidade.

Os artistas que frequentavam o Papillon se sentiam à vontade para uma expressão e performance de gênero que permitia mais fluidez. Nesse espaço, conheci o contra-baixista Luiz Walter Souza, ou “Luizinho”. Em 2006 já frequentávamos outros mundos musicais (FINNEGAN, 2002) além da “turma” do Bom Fim e bairro Farroupilha. Encontramos no reggae, Luizinho e eu, um mercado musical que nos serviu de alternativa de trabalho e resistência na profissão musical desde 2002.

1.5 De frente pra ti Rio Guaíba: o Reggae às Pampas

“Que floresça a primavera nos corações

As canções foram feitas pra cantar”
(Produto Nacional, Zé Povo)

Em 2002 o músico e pesquisador Henrique Mann publicou um livro em fascículos, formato que lembra as antigas enciclopédias. Seu objetivo era atender às demandas de salas de aulas no que tange o conhecimento da história da música no sul do país. Abrangendo desde o início do século XX até a segunda metade do século, vislumbrando possibilidades de pensar a música local nos primeiros anos da década de 2000. Vale lembrar que nessa época a internet não tinha as proporções que temos hoje e tampouco as pessoas tinham acesso facilitado ao conteúdo do ciberespaço. O nome do livro publicado por Henrique Mann é “*O som do sul: A história da música do Rio Grande do Sul no Século XX*”.

Trago essa contribuição de Mann porque ela ilustra o momento que vivíamos em Porto Alegre enquanto músicos profissionais nos primeiros anos da década de 2000. Ele escreve sobre o reggae:

Tal como o jazz, por volta de 1924, o rock, a partir dos anos 60 e, mais recentemente o blues ou o hip-hop, o gênero jamaicano foi bem assimilado no Rio Grande do Sul. Esteve presente por várias décadas de maneira difusa na obra de diversos compositores contemporâneos, mas foi no início dos anos 90, com o surgimento das bandas “Produto Nacional” e “Motivos Óbvios”, que o reggae local passou a ter público próprio e identidade específica (MANN, 2002, p. 198).

Nos anos 2000, novas bandas locais despontaram no cenário de Porto Alegre e era uma oportunidade para músicos encontrarem seu espaço em bandas, no palco e na mídia. Emissoras de rádio como Atlântida e Ipanema FM dedicavam horas de sua programação para bandas de reggae locais. Programas específicos sobre o gênero musical eram dedicados diariamente para esse seguimento. Além da banda Produto Nacional, grupos como Chimarruts, Acústico Reggae e o artista Armandinho tinham suas canções conhecidas pelo público jovem. Suas agendas eram lotadas no interior do estado do Rio Grande do Sul, região metropolitana de Porto Alegre e litoral norte do estado.

Eu embarquei “nessa onda”, tentando levar alguns músicos que conhecia do bar Papillon para partilhar comigo essa experiência. Para Alexandre Áusquia, na época, se dedicar integralmente ao reggae seria abandonar toda sua vivência com a música popular no bairro Bom Fim, pois ele tinha contato direto com o público e artistas que

desfrutavam da noite e bares dessa localidade desde os anos 1970 e, depois, em 1980 com o Escaler.

Na banda de Alexandre, intitulada “Banda de rua”, Luizinho Walter Souza tocava contra-baixo no Papillon. Ele foi um dos fundadores da banda Produto Nacional junto ao Paulo Dionísio e, segundo nossas conversas, integrava bandas desse gênero musical desde a década de 1980. Luizinho dialogava com o mercado musical do reggae, suingue e samba-rock, participando nos anos 2000 o grupo Pagode do Dórinho, que tinha um espaço reconhecido no cenário artístico local. Encontrei com ele a possibilidade de transitar como tecladista em dezenas de bandas de reggae locais. Não é exagero dizer que fizemos centenas de shows juntos, integramos e movimentamos o mercado do reggae gaúcho.

Henrique Mann complementa sua reflexão sobre esse nicho de mercado musical que se criou no século XX:

Neste final de século, o Rio Grande do Sul entra no grupo dos cinco maiores mercados consumidores e produtores de reggae no Brasil. Há grandes bandas de outros estados que vêm lançar aqui seus discos prioritariamente. As bandas locais proliferam e surgem grandes shows coletivos e lançamentos de várias coletâneas fonográficas. Terão os discípulos de Marley estabelecido aqui um novo grande mercado? O tempo dirá, mas, ao que tudo indica, o reggae gaúcho já é uma realidade (MANN, 2002, p. 198).

Como em 2002, quando iniciei minhas atividades profissionais na música ao lado de Durque Costa Cigano, eu tinha 12 anos de idade, conhecer Alexandre Áusquia me possibilitou compreender outros universos musicais que antes desconhecia. O reggae era uma alternativa que não podia ignorar, pois em Porto Alegre existiam dezenas de bandas desse gênero musical, que surgiam e desapareciam em uma velocidade espantosa. Toquei teclado e cantei nesse cenário artístico entre 2002, início de meu contato, até pelo menos 2007, quando o mercado do reggae local estava arrefecido.

Durante esse tempo, a canção em Porto Alegre compreendia o reggae como uma de suas realidades. A paisagem local era cantada em letras de muitas bandas do estado, entre elas as citadas por Henrique Mann: “Leão de Judah, Alelujha, Pure Feeling, Rastaman e Rastamanos” (2002, p. 198), ou as bandas menos conhecidas que tive oportunidade de tocar ao lado de integrantes e dividir o palco: Profetas de Zion, Nêgo

Tigas, Paz Nativa²⁰, Regae por Nós (Gravataí), Down Babylon (Canoas), Estrela Rasta (Triunfo), Libertação (do município de Alvorada, banda liderada por Alex Amann, que mudou de nome para Cultural Ites), Soul Lion, Consciência Rasta e muitas outras.

Falar de bandas e nomes “menos conhecidos”, naquela época, não significava necessariamente a assimilação de práticas invisibilizadas. Nego Tigas, por exemplo, tinha sua canção “De frente pra ti” (ou “De frente pra ti Rio Guaíba”) tocada em “horário nobre” nas rádios locais do Grupo RBS, bandas que surgiam e desapareciam com a mesma velocidade tocavam “couvers” de sua canção em shows para milhares de pessoas. Hoje, em 2023, foi difícil encontrar na internet o fonograma que rodava nas rádios naquela época, mas encontrei disponível uma gravação de performance²¹.

Essa canção de Nego Tigas, além de citar o principal corpo hídrico de Porto Alegre, conhecido carinhosamente por “Rio Guaíba”, afirma que “não se cansa de admirar o por do sol em Ipanema²²”. Outra canção representativa do reggae na cidade, que tinha certo respaldo de público e conhecimento geral da população – que escutava persistentemente o fonograma nos meios de comunicação locais, principalmente rádio e televisão – é “Porto de Raiz” da banda Planet Roots²³. São canções que, de certa forma caíram no esquecimento da memória e poesia sobre a cidade. Os motivos desse apagamento, acredito, são devidos à velocidade da moda do reggae que, assim como aqueceu o mercado local de forma intensa e rápida por quase dez anos, arrefeceu com a mesma força com que iniciou.

Participar desse mercado musical foi fundamental para minha subsistência como músico profissional. Socialmente, ao refletir sobre as condições econômicas de minha família na época, percebo que tivemos uma ascensão e decadência tão rápida quanto o mercado do reggae. Meus pais, na época bancários (entre os anos 1990 e início dos anos 2000), perderam seus empregos – meu pai tentou, com as indenizações trabalhistas,

²⁰ Um registro de performance ao vivo no espaço Território da Paz com a banda Paz Nativa, tocando couver do grupo jamaicano Gladiators pode ser acessado através do link https://www.youtube.com/watch?v=51M1b6FiW_M. Nesse registro, acessado em 26.06.23 às 8h49s, estou tocando teclado, provavelmente no ano de 2004.

²¹ O fonograma “Rio Guaíba”, mais conhecido como “De frente pra ti” de Nego Tigas, pode ser acessado através do link: https://www.reverbnation.com/casadepraia/song/9777916-nego-tigas-rio-guaiba?fb_og_action=reverbnation_fb:unknown&fb_og_object=reverbnation_fb:song&player_client_id=j29dsi7kl&utm_campaign=a_public_songs&utm_content=reverbnation_fb:song&utm_medium=facebook_og&utm_source=reverbnation_fb:unknown (disponível às 08h28s de 26.06.23).

²² Ipanema é um bairro da zona sul de Porto Alegre, conhecido pela beleza de sua orla e por do sol sob o Guaíba, principal corpo hídrico da cidade.

²³ O fonograma pode ser escutado através do link <https://www.youtube.com/watch?v=DWO20xwDf2Q>, acessado em 08h38s do dia 26.06.23.

montar bares que não deram certo – onde conheci alguns dos músicos da noite que citei aqui.

Depois do *Paradas Grill*, em Capão Zona Norte, meu pai abriu um bistrô no térreo do Hotel Comfort na avenida Loureiro da Silva em Porto Alegre, chamado *Porto Bistrô* (provavelmente 2003 até 2005). Tentou implementar música ao vivo nesse espaço com Alexandre Áusquia, mas não teve aderência do público, que focava em ter boas refeições no café da manhã e na janta. Com a separação de meu pai e minha mãe em 2006, acabei morando sozinho com 16 anos de idade, sem terminar os estudos e parando a escola no primeiro ano do ensino médio. Após isso, meu pai voltou à cidade do Rio de Janeiro, abrindo os bares *Acaso Bar* (2007 até 2009) na Avenida Mem de Sá no bairro da Lapa e, após o fechamento, um novo espaço no bairro Santa Teresa, um espaço tradicional chamado *Bar do Juarez* (Estrada Dom Joaquim Mamede, 98), esses dois últimos locais com música ao vivo.

Conversando com meu orientador do doutorado, Reginaldo Gil Braga, fui motivado a explorar um pouco mais nessa tese sobre as crises emocionais por causa desse rompimento abrupto com meus pais quando eu tinha 16 anos. Penso que tudo tem dois lados. Tive condições de seguir em frente e lutar para estudar música, superando as dificuldades que minha família enfrentou, apesar dos impedimentos e recomendações para seguir em outras áreas profissionais.

Porém, obviamente, desamparado financeiramente no início de meus estudos acadêmicos, senti muita tristeza e dificuldade por estar sozinho sem a família em minha cidade natal. Felizmente, ao entrar na UFRGS, tive amparo do SAE (Serviço de Assistência Estudantil), que quando me deparei com impossibilidades de estudar e trabalhar por causa da carga horária do curso superior, garantiu que tivesse acesso ao Restaurante Universitário e ao auxílio com transporte escolar. Quando uma psicóloga do SAE me entrevistou para saber se as informações que eu disse eram verdades, me perguntou se eu não me sentia triste por não contar com apoio financeiro e proximidade dos pais. Respondi que às vezes sim, me sentia triste, mas tinha que seguir em frente.

Só fui concluir os estudos do ensino médio com supletivo aos 20 anos de idade em 2009, para poder ingressar na UFRGS e cursar a faculdade de música. Já que o mercado reggae desacelerou no final da década de 2000, já em 2007 iniciei meus estudos em teoria musical, vislumbrando o curso superior em música e para que eu pudesse manter meu sustento como músico profissional. Não obstante, tocar e cantar em bandas de reggae em Porto Alegre e outras cidades como Gravataí, Canoas, Alvorada e

Cachoeirinha, foi fundamental para que eu pudesse me sustentar – ter como me alimentar, morar e trabalhar. Mas eu queria mais.

Acredito que as práticas musicais dentro do universo reggae têm um peso histórico importante para a canção local. Estudos acadêmicos, reconstruções de trajetórias/fonogramas individuais e coletivos, poderiam ser vislumbrados. O reggae é uma música que dialoga com manifestações afrodiáspóricas, pois é um gênero musical jamaicano surgido ao longo da segunda metade do século XX, que teve e tem trânsitos e fluxos consideráveis na indústria musical global. Além disso, o conteúdo das canções propõe a reflexão crítica da realidade e o confronto às opressões do sistema capitalista e às instituições que operam com poder sobre nossos corpos.

No âmbito local, em minha trajetória musical, o reggae foi uma forma relevante de manifestar minha existência enquanto sujeito no mundo, uma alternativa de trabalho informal que me manteve crítico em relação às opções de trabalho vigentes e óbvias para os jovens da época. Acredito que o mesmo pode ter acontecido com outras pessoas – e certamente ocorreu – por isso, o reggae em Porto Alegre é um fenômeno que merece ser estudado com mais profundidade por pesquisadores interessados no assunto.

Mateus Kuschick escreveu uma etnografia sobre os suingueiros do sul e, entre seus interlocutores esteve presente o guitarrista Luis Vagner (1948-2021). Em sua dissertação de mestrado (KUSCHICK, 2011, p. 85), Mateus cita diversas vezes o gênero musical reggae como uma referência importante para o suingue e samba-rock. Luis Vagner tocou, em seus últimos anos de vida, em uma edição especial do projeto Som no Salão da UFRGS em 2014²⁴. Nesse show, o guitarrista participava da formação da banda Motivos Óbvios, uma das primeiras bandas de reggae do sul do Brasil que surgiu no início da década de 1990. O trabalho de Mateus evidencia não somente as trajetórias de artistas como Luis Vagner e o gênero musical suingue/samba-rock, mas reconstruí histórias importantes do cenário reggae local – mesmo sem ter o foco de sua pesquisa na música de origem jamaicana. Entre os interlocutores de Mateus está Paulo Dionísio, vocalista da banda Produto Nacional.

Junto à banda Motivos Óbvios, tendo à frente Marietti Fialho e Geda, está a Produto Nacional, com Paulo Dionísio e Jorge Cidade, os primeiros nomes do reggae porto-alegrense. Essas duas bandas integraram, junto a outros grupos, pelo menos duas

²⁴ O show da banda Motivos Óbvios, com participação de Luis Vagner, pode ser conferido através do link https://www.youtube.com/watch?v=z_38bKAHa9Y acessado em 30.06.23.

coletâneas em cd's que dialogam com as expressões artísticas locais: são elas o “Reggae às pampas” (2001) e o “Reggae Tri Legal (2000)²⁵”.

Escutei novamente os dois álbuns para escrever sobre o contexto reggae em Porto Alegre no início dos anos 2000. Recordei a letra da canção “Zé Povo” da banda Produto Nacional, presente no álbum “Reggae às Pampas”, gravada ao vivo no Auditório Araújo Vianna em Porto Alegre. Reconheci o cunho social de reivindicação por justiça presente na mensagem desta canção:

*O Zé povo, já sofreu demais
Neste mundo, luta pela paz
Que floresça a primavera nos corações
As canções foram feitas pra cantar
E rezar com carinho pra essa terra
Pois sente frio e fome
Tens medo do próprio homem*

Quando cursei a disciplina chamada de Oficina de (auto) etnografia em 2023 no PPGAS UFRGS, reencontrei um “velho” colega do reggae. Cássio Henrique Silva da Silva foi meu colega nesta disciplina, atualmente doutorando em antropologia. Ele frequentava o Entre Bar comigo, na rua José do Patrocínio, bairro Cidade Baixa em Porto Alegre, provavelmente entre 2005 e 2006. As bandas que tocavam naquele espaço estavam fora do mainstream do circuito do gênero musical. Recordo de meu colega Cássio dançando e cantando as canções, que por vezes eu tocava no palco improvisado do lugar, uma casa escura com luzes negras em um espaço improvável das noites de domingo.

Comentei com meu colega Cássio sobre aquele tempo e demos boas risadas, brindando nas aulas nossa força acadêmica com coleguismo e cooperação. Pude presenciar o lançamento de seu livro “A capoeira joga com a dureza da vida” (2022).

O colega Cássio, que na minha época do reggae eu reconhecia como um negro de cabelos “rastafári” – que hoje percebo dialogarem com sua ancestralidade na capoeira angola – escreveu sobre sua busca na “virada acerca da colonização dos saberes no campo científico” (SILVA DA SILVA, 2022, p. 15), o que ele reconheceu

²⁵ Para se ter uma ideia da expressão local que teve os álbuns citados, o site da UFRGS afirma que “Em março de 2000, [a banda Motivos Óbvios] recebeu o troféu Açorianos de melhor disco de Reggae com o CD “Tri legal do Reggae” e, em setembro do mesmo ano, participou do CD “Reggae às Pampas” – uma coletânea com as principais bandas do gênero de Porto Alegre” (2014). Pode ser acessado através do link <http://www.ufrgs.br/ufrgs/noticias/motivos-obvios-encerra-som-no-salao-2014> visto em 30.06.23 às 11h15.

como sendo uma “potencialização da ênfase à escrita crítica sobre a violência colonial expansiva a partir da modernidade” (Ibidem, p. 15).

Essa “virada” é uma busca, trazendo a minha experiência e a de meus pares como importantes e válidas de potência para serem estudadas no ambiente acadêmico, principalmente na nos cursos superiores de música. Estudar as canções e os músicos da/e na cidade faz parte dessa “virada” anti-colonial. Estudar a música de diáspora reggae e suas implicações nos dias de hoje, reconhecendo sua história desde a década de 1990 e 2000 no sul do Brasil, é uma premência. Escutar as vozes invisibilizadas dos músicos dos anos 2000 do bar Papillon e remanescentes do Escaler, faz parte da agenda da etnomusicologia brasileira.

Encerro o primeiro capítulo de minha tese doutoral com uma citação de Abdias Nascimento, apresentada por Cássio Silva da Silva (2022, p. 17):

As culturas africanas, além de conterem sua intrínseca e valiosa ciência, também oferecem uma variedade de sabedoria necessária, pertinente à nossa existência orgânica e histórica. O mínimo que se pode dizer é que seria um desperdício recusar os fundamentos válidos de nossos ancestrais (NASCIMENTO, 1980, p. 46).

Após viver essas experiências com os músicos da noite – no bar Papillon e Escaler, além da vivência reggae nos anos 2000 em Porto Alegre – não posso ser o mesmo que era antes. Não é possível ignorar a transformação que essas vivências fecundaram no meu entendimento do que é música e pesquisa exercitado academicamente na graduação e pós-graduação em música.

Pensando na referência de Djamilia Ribeiro sobre representatividade e lugar de fala (2017, p. 47), acredito na importância da experiência que vivi: os músicos antigos da noite, alguns sofrendo preconceitos pelo etarismo, enfrentam uma espécie de apagamento com a precarização da profissão de músico. Por isso, não pode existir a “desresponsabilização do sujeito do poder” (Ibidem, p. 47), é minha responsabilidade apontar para esse caminho que percorre as vidas, obras e trajetórias musicais, dos músicos da noite.

O futuro é ancestral (KRENAK, 2022). Minhas referências, acadêmica e musical, não são predominantemente europeias. Não me identifico com uma música que considera como história da música unicamente os cânones europeus. O entendimento sobre as canções de Porto Alegre e as emoções que sinto está além dessa premissa.

Quero apresentar, a seguir, Lupicínio Rodrigues, como um possível marco local deste senso de lugar (Porto Alegre) afetado pelo imaginário de emoções.

A (auto)etnografia, para além de uma ego-etnografia, é uma reflexão teórica e prática que permitem reflexões profundas, entendo como um encontro através das memórias e emoções, passado e presente. Trata-se de partir de si mesmo para encontrar o(s) outro(s).

CAPÍTULO 2 - LUPI: UM DIVISOR DE ÁGUAS?

“E a saudade no meu peito ainda mora”
(Lupicínio Rodrigues, Felicidade)

Em meu trabalho de campo é praticamente consenso entre os músicos e artistas que converso: Lupicínio Rodrigues é uma referência para a história musical de Porto Alegre. Seja por identificação – aproximação ou distanciamento da obra – interlocutores me disseram que “Lupi” foi (e é) um nome de importância para se pensar o fazer musical na cidade.

Conversando com Raul Ellwanger²⁶, ele me disse que nos festivais universitários e nas reuniões entre músicos no final dos anos 1950 e 1960, Lupicínio era uma espécie de paradigma que os jovens da capital queriam superar. Geralmente, um modelo de música e de performance ligado ao passado. No imaginário popular, Lupi era um senhor – uma figura que não representava os anseios da juventude da época.

Apesar disso, no momento em que escrevo essas linhas, trabalhos sobre a vida e obra de Lupicínio estão sendo revisitados. No primeiro semestre de 2023, uma exposição sobre a trajetória do compositor foi organizada pelo jornalista e músico Arthur de Faria no Farol Santander no Centro Histórico de Porto Alegre. Concomitantemente, livros, teses, trabalhos de conclusão de curso elaborados para pensar a vida de um artista que viveu pela cidade.

²⁶ Compositor porto-alegrense, nascido em 1947. Foi gravado por Mercedes Sosa e outras intérpretes em diversos idiomas, tendo um fonograma de sua composição “Pequeno exilado” interpretado ao lado de Elis Regina. Foi exilado político durante a ditadura militar. É um nome importante para a canção na cidade, tendo participado de festivais universitários e fundado a Frente Gaúcha de Música Popular nos anos 1960, além de participar do pioneiro álbum Paralelo 30 no final dos anos 1970.

No meio acadêmico, durante o doutorado em música com ênfase em musicologia/etnomusicologia, fazemos uma espécie de exame. Isso ocorreu comigo em dezembro de 2021, meses após o nascimento de minha filha em setembro. Ainda não tínhamos saído da pandemia de covid. O mundo todo estava em alerta e eu também, preocupado com uma nova vida que nasceu, minha responsabilidade.

Somo a isso a qualificação da tese, espaço virtual – pois a modalidade presencial ainda não era possível. Márcia Ramos de Oliveira participou desta banca em que o texto – primeira versão do que viria a ser essa pesquisa – foi examinado. Ela escreveu, nas décadas anteriores, trabalhos como referência para o estudo de Lupicínio Rodrigues e da música em Porto Alegre. Empolgado com sua participação na banca e extremamente contente por desfrutar de sua presença – mesmo que virtual – escrevi que Lupicínio era um divisor de águas para a música de Porto Alegre.

Minha surpresa foi que Márcia questionou essa afirmação. Será Lupi um divisor de águas para a música local? Pelo que compreendi, para ela parece que não. Claro que era seu trabalho questionar, perguntar, indagar – enfim, desvelar, esmiuçar – tudo que escrevi. Porém, como se diz, “fiquei com essa pulga atrás da orelha”.

Para responder esse questionamento tive de percorrer um caminho anterior. Lembrei da afirmação local de que os migrantes Açorianos iniciaram a construção de Porto Alegre. Pois então, percorri esse caminho, compreendendo como se entende essa lógica social, incorporada como fato por grupos de pessoas. Afinal, o que diz a bibliografia sobre esse tema? Que canção se fazia na cidade antes de Lupi? Podemos traçar uma epistemologia da música e da canção de Porto Alegre? Fiz essas perguntas e, para responde-las, conheci novos autores, falei com eles e revisei depoimentos de trabalhos de campo que fiz nos anos anteriores.

2.1 Antes de Lupi: reflexões sobre o sopapo e a ancestralidade porto-alegrense

“No Areal tinha samba todo o dia”

(Giba Giba, Areal da Baronesa)

“Antes de tudo, os povos originários. Onde hoje á cidade de Porto Alegre viveram povos Minuano, Charrua, Tapes e Guarani-Mbya – estes, apelidados de patos pelos colonizadores, de tanto que se adaptavam aos lagos, lagoas e rios da região”

(SILVA, 2022, p. 9). Esse é o primeiro parágrafo do livro de Arthur de Faria Silva, “Porto Alegre, Uma Biografia Musical, volume 1”.

Nesse trabalho, Arthur procura traçar uma genealogia da música de Porto Alegre. Ele faz uma comparação com outras grandes capitais do século 18 (Idem):

Cidades brasileiras como Salvador e Rio de Janeiro existiam há mais de dois séculos quando em 1732, os indígenas que moravam em ocas de palha à beira do Guaíba viram chegar os primeiros sesmeiros nos então chamados campos de Viamão – região que ia do estuário ao litoral norte do estado, incluindo o que hoje é Porto Alegre.

Impossível na canção porto-alegrense séculos atrás – o conceito de canção como existe hoje não tinha sido criado. Apesar disso, posso afirmar que existiam cantos indígenas. A etnomusicóloga Marília Stein (2009) pesquisou sobre os cantos das crianças Guarani Mbya. Essa noção de passado, presente e futuro, do jeito que operamos em nossa lógica cartesiana, não é aplicável à cosmovisão Guarani Mbya.

Um dia conversando com Gersen Baniwa, após assistir uma palestra que ele ministrou no Programa de Pós-graduação em História e Educação na UFRGS, perguntei sobre a noção de música para o povo Baniwa. Ele tentou me explicar algo difícil de compreender em minha lógica. Por exemplo, não existe música sozinha na vivência Baniwa. Uma pedra faz parte do todo, assim como um pássaro. A música também faz parte desse todo e não existe sozinha na cosmovisão Baniwa. Então, não existe música sozinha. Não existe música sem pedra e sem pássaro. Difícil de entender? Talvez se pensarmos na lógica ocidental e colonizadora.

Quando em 2015, enviei mensagens para Vherá Poty da etnia Guarani Mbya, buscando compreender seu jeito de pensar a música, queria transmitir sua visão indígena através de um projeto social que eu desenvolvia (chamado Ação Musical). Perguntei sobre música, mais especificamente sobre “cultura” indígena. Ele respondeu: “depende muito de como VOCÊ define a música. Mas como a música pra nós é uma prática mais da espiritualidade, é complexo”. Escrevendo essas linhas e revendo suas mensagens, questiono inclusive a palavra “cultura”, que pode ser entendida como uma criação ocidental de demandas próprias.

Voltando ao trabalho de Marília Stein, percebemos uma cosmovisão de mundo dos Guarani Mbya. Desta forma, a pesquisadora criou um termo chamado cosmosônica. Nesta noção, os sons – o cantar, a fala, o trovejar, entre outras ações – é uma forma de

partilhar o mundo: “o som adquire poder de divindade” e “produz transformações importantes à criação e manutenção de vida na terra” (STEIN, 2009, p. 114-120).

Só depois disso chegaram os Açorianos. Escreve Arthur de Faria: “pois é entre uma coisa e outra, em novembro de 1752, que começa a nossa história” e descreve “sessenta casais de portugueses vindos das ilhas dos Açores” (2022, p. 10). Acredito que não é nossa única história. Existe no imaginário popular o mito de que a cultura porto-alegrense – como se pudesse existir apenas uma cultura – foi fundada sob os esforços dos Açorianos:

Cheios de filhos, eles haviam chegado em janeiro, destinados a uma futura ocupação dos territórios recém-negociados entre Portugal e Espanha no Tratado de Madri. Assinado em 1750, o Tratado definia que os espanhóis entregariam aos portugueses os Sete Povos das Missões, em troca da pioneira e estratégica Colônia do Sacramento, situada na boca do Rio da Prata, que hoje é o Uruguai (FARIA, 2022, p. 11)

Os indígenas e jesuítas que moravam nas Missões não concordaram com o tratado europeu. Eles construíram suas vidas naquela terra por quase um século e não abandonariam aquele espaço: “o resultado foi o massacre feito nas Guerras Guaraníticas, entre 1754 e 1756. Nelas, o guerreiro indígena Sepé Tiaraju se immortaliza como mito, junto com a frase ‘essa terra tem dono’” (SILVA, 2022, p. 11). Por causa dessa tensão, os Açorianos decidiram esperar a “poeira baixar” em Porto Alegre e acabaram por viver suas vidas no que hoje é a capital.

O texto “A colonização Açoriana no Rio Grande do Sul” de Harry Rodrigues Bellomo (2002, p. 11-12), afirma que em 1747 foi publicado nos Açores o Edital Real, autorizando a migração para o Brasil de casais que receberiam diversos benefícios: dispensa de pagar impostos por 5 anos, implementos agrícolas, etc. Assim, “os açorianos primeiro ficavam na ilha de Santa Catarina, mas depois vieram para o Rio Grande do Sul, espalhando-se pela bacia da Lagoa dos Patos e pelos rios Guaíba, Jacuí e Taquari” (Idem). Em 1763, com a invasão espanhola, a população em parte açoriana, escapou pelo litoral e campos de Viamão (BELLOMO, 2002, p. 12).

Reginaldo Gil Braga escreveu sobre a Folia do Divino em Osório e no estado, inclusive Porto Alegre (2002). Dentre os trabalhos que consultei, é a única abordagem que apresenta as letras das canções e com fragmentos de partituras entendidas como açorianas na região. Em 2019 publicou o livro *Açorianismo musical no sul do Brasil: a (re)descoberta das raízes*. O pesquisador conclui que as festas do Divino no Brasil se

devem não somente à colonização açoriana, mas aos colonizadores luso-brasileiros, quando do início do povoamento – mas que, no Rio Grande do Sul, eles seriam os responsáveis por reforçar as tradições e redimensioná-las.

Cabe ressaltar que, segundo Reginaldo (BRAGA, 2019), as Festas do Espírito Santo foram a maior expressão da religiosidade popular e identidade açoriana de Porto Alegre desde sua fundação até a instalação da devoção e a Nossa Senhora dos Navegantes por portugueses continentais em 1870.

Porém, onde estão as contribuições das populações negras para a música (e a canção) na cidade de Porto Alegre? Para responder essa pergunta, preciso olhar para a bibliografia que tem nexos com a etnomusicologia negra. Acredito que o instrumento sopapo é de suma importância para a identidade do Rio Grande do Sul e para a canção que hoje é desenvolvida na capital.

O sopapo é um instrumento musical afro-gaúcho, difundido pelo músico pelotense Giba Giba. Para além da relação sonora, é um tambor que remete à ancestralidade dos negros escravizados que trabalhavam nas charqueadas nos arredores da cidade de Pelotas, criando o sopapo.

Pedro Acosta (ROSA, 2020, p. 163) realizou uma etnografia musical que expressou narrativas sobre o sopapo dentro da etnomusicologia negra. Ele fez seu trabalho de campo através dos saraus do Sopapo Poético. Para o Pedro, o tambor “é símbolo histórico da cultura negra no estado, revela também, o deslocamento das pessoas, suas escolhas musicais e sônicas” (idem).

Como deslocamento se compreende a questão territorial, a violência com que as populações negras da capital sofrem com o processo de afastamento – muitas vezes com a força física de todo um aparato do estado: polícia, leis, advogados, políticos, etc – da população negra nas regiões centrais de Porto Alegre. Com o tempo, locais de resistência da comunidade negra como o Areal da Baronesa, sofreram com o embranquecimento provocado por interesses políticos da ideologia de higienismo e especulação urbana. Populações negras foram deslocadas dos centros urbanos e colocadas, muitas vezes à força, em bairros distantes e espaço à margem dos grandes centros culturais. Isso acontece até hoje, não somente com o território físico, mas com o território imagético das narrativas negras, apagando a importância dessas populações na história da música – e da canção – de Porto Alegre.

Por falar em território, o racismo que remete à sonoridade ocorre também nos dias de hoje. Pedro Acosta escreve que “o sonicótipo negro tem acompanhado a história

da humanidade e foi tratado pelos primeiros colonizadores como ruído, ou seja, aquilo não era música, quem fazia música eram os europeus” (ROSA, 2020, p. 163). O sonicótipo é um conceito desenvolvido para ajudar no entendimento do som produzido pelos negros na diáspora negra, fazendo um paralelismo com o processo de diferenciação produzido pelo fenótipo (idem).

Para relatar uma experiência particular e um tanto embaraçosa relacionada ao preconceito com a sonoridade da música negra, tive conflitos no local onde morei entre 2020 e 2023. Esse território atualmente é predominado pela elite porto-alegrense, compreende os arredores dos bairros Independência, Floresta e Moinhos de Vento. A rua em Porto Alegre é Tiradentes. Poucas quadras do “Parcão”, ou Parque Moinhos de Vento, local reconhecido nacionalmente por abrigar manifestações de pessoas que pregam a volta do regime militar.

Após negociar com a síndica os horários que eu poderia ministrar aulas de música online durante a pandemia, a mesma me advertiu: “por favor, toque as músicas clássicas do piano o quanto quiser, abra as janelas. Quando for tocar aquelas coisas horríveis no violão, fecha tudo”. Comento aqui que “as músicas clássicas” eram peças de Beethoven e Chopin ao piano, quando eu ensinava um aluno. “Aqueles músicas horríveis” eram sambas, alguns de autoria dos meus interlocutores, outras composições autorais e parcerias com artistas locais.

O samba, no Brasil e no sul, tem matriz negra, sua ancestralidade remete à negritude. Para a síndica de meu prédio, que salientava com orgulho vir de Caxias do Sul e ser descendente direta de italianos, o samba tocado ao violão e voz era ruído, barulho, incômodo, perturbação. A música de piano, de tradição europeia, era “da mais alta estirpe”. Isso é racismo estrutural.

Engajado nessa luta anti-racista e querendo retomar meus direitos de tocar a música que bem entendesse, respeitando os horários de sossego, passei a tocar samba e canções de matriz africana como protesto, manifesto de um posicionamento ideológico. Sofri um processo jurídico que se alongou por mais de um ano, “perturbação do sossego”. Para quem não sabe, perturbação do sossego é considerada uma contravenção penal. É crime. Fizemos um acordo, tive de me mudar de bairro. Fiquei à margem do bairro que decidi morar, por defender uma sonoridade que dialoga com a negritude local da cidade.

O “acordo” firmado por um juiz foi, entre outros comprometimentos, como estudar música de janelas fechadas, tive de aceitar a promessa de mudança do território.

Caso eu não cumprisse com o “acordo” firmado, poderia não ser mais considerado réu primário. Poderia não ter chance de concorrer em nenhum concurso público por ter antecedentes criminais. Nada disso aconteceu, porém tive de me mudar de residência e acarretar com todos os ônus disso. Atualmente, resido na rua Pedro Santa Helena em Porto Alegre, uma quadra de distância da comunidade Bom Jesus, conhecida carinhosamente pelos moradores locais como “Bonja”. Infelizmente, quando recebo convites para participar de saraus, rodas de sambas ou qualquer evento na região central de Porto Alegre, tenho de repensar os custos de deslocamentos, pois ir até os centros culturais ficou mais caro.

Toda a sociedade sofre com o racismo estrutural, por isso ele deve ser denunciado, analisado e combatido. Nesse território da rua Tiradentes, toquei violão e voz, no máximo pandeiro e tamborim. Digo “no máximo”, pois são instrumentos percussivos. Imaginem se eu tocasse o sopapo, mais vigoroso em retumbar sua sonoridade? O tambor de sopapo remete à narrativa ancestral de uma população negra que teve seus antepassados escravizados. Difere do mito de fundação da cidade pelos açorianos e migrantes luso-europeus. Como população negra, podemos compreender Lupicínio Rodrigues sendo parte dela. Nascido em 1914, na antiga Ilhota em Porto Alegre, ele é uma referência para os interlocutores desta pesquisa e, provavelmente, música “da mais baixa estirpe” (parafrazeando minha ex-vizinha e ex-síndica), demonstrando o racismo estrutural de parcela dos porto-alegrenses.

Luiza Hellena, mulher negra nascida em São Lourenço do Sul em 1945, migrou para Pelotas ainda criança. Cantava nas rádios quando adolescente e se mudou para Porto Alegre no início de sua vida adulta. Lupicínio Rodrigues é uma referência para sua carreira – homem negro gaúcho que fez sucesso internacional, uma representatividade. Dona Luiza – como costume chamá-la – mostrou em um programa de televisão sua canção em homenagem a Lupicínio²⁷. Tive a alegria de acompanhá-la tocando violão em junho de 2023 no programa Estação Cultura da TVE. Sua composição “Lupi, sua arte, sua glória” retrata a admiração que ela tem pelo significado que a vida e obra de Lupicínio representa.

Durque Costa Cigano cunhou um termo que gosto de refletir sobre. Em uma entrevista em março de 2017, tempo que eu fazia trabalho de campo para o mestrado em música, ele me disse que era de uma geração “pós-Lupicínio”. Fiquei pensando sobre

²⁷ O link para escutar sua canção Lupi, sua arte, sua glória no programa Estação Cultura da TVE pode ser acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=sFtRCVyg6Fy8> (visto em 04.08.23 às 9h29m).

isso, até hoje reflito sobre o termo. Se existe um antes e depois de Lupicínio, podemos inferir que ele é, para alguns, uma espécie de divisor de águas para a canção em Porto Alegre.

Nesse mesmo dia da entrevista com Cigano, Lupicínio Rodrigues Filho apareceu no bar em que ele tocava. Hoje esse bar não existe mais, era na rua Alberto Torres, 27 – Road House Beer Pub. Recorro ao meu diário de campo e gravações para lembrar alguns detalhes do dia 22 de março de 2017. Por isso o método etnográfico é poderoso: podemos quase nos transportar no tempo – se a gravação de nossa conversa não recria o cenário do diálogo que iniciamos, o diário de campo faz com que eu lembre detalhes apagados e me transporta ao dia e hora que nos encontramos.

Se até hoje questiono Lupicínio Rodrigues como um divisor de águas, seu filho, Lupinho, me deu uma resposta interessante que remonta à ancestralidade sonora da música local. Amplio o escopo de nossa reflexão para a palavra som, pois engloba além da canção e palavra, uma poética que é ancestral.

Vejamos o comentário de Lupinho, que “se atravessou” na conversa que estava fluindo com Cigano – de um modo que hoje compreendo como um trânsito:

Vou te dizer um breve histórico. Porto Alegre foi fundada em 1794 por 40 casais portugueses. Então a influência da música portuguesa que adveio de Laguna pra cá foi o pilar da concentração da música dentro do Rio Grande do Sul, ou dentro da nossa cidade, vieram de Laguna – Viamão que era a capital na época – vieram para Porto Alegre (depoimento de Lupicínio Rodrigues Filho em 22 de março de 2017).

Para além de se referir a chegada dos Açorianos como verdade, a referência à migração europeia predomina na narrativa de Lupicínio Rodrigues Filho, que poderia – caso assim quisesse – encaminhar nosso assunto para a importância de seu pai, Lupicínio. Não foi o que aconteceu. Vemos uma discrepância no ano de fundação da cidade – apesar da afirmação incisiva de Lupinho – os livros e fontes consultadas não apontam para o ano de 1794, como ele afirmou²⁸.

²⁸ Segundo o site da Prefeitura de Porto Alegre a fundação da cidade ocorreu em 1772, tendo o povoamento Açoriano em 1772. Assim está escrito: “A cidade de Porto Alegre tem como data oficial de fundação 26 de março de 1772, com a criação da Freguesia de São Francisco do Porto dos Casais, um ano depois alterada para Nossa Senhora da Madre de Deus de Porto Alegre. O povoamento, contudo, começou em 1752, com a chegada de 60 casais portugueses açorianos trazidos por meio do Tratado de Madri para se instalarem nas Missões, região do Noroeste do Estado que estava sendo entregue ao governo português em troca da Colônia de Sacramento, nas margens do Rio da Prata. A demarcação dessas terras demorou e os açorianos permaneceram no então chamado Porto de Viamão, primeira denominação de Porto Alegre”. Consultado em 07.08.2023 às 07h55m. Acessado através do link:

Contudo, Lupinho não se esqueceu de referenciar a história do povo negro gaúcho:

Estabeleceram várias hegemonias entre os quilombos que se formaram ali em Osório, os quilombos que se formaram ali em Pelotas e os quilombos que se formaram em Rio Grande. Por quê? Porque a negritude que vinha do centro do país formou um quilombo em Osório. A negritude que entrou via Uruguai e Argentina, uma parte ficou em Rio Grande, uma parte ficou em Pelotas, outra parte foi pra Jaguarão, 1792. Tanto é verdade que em Pelotas tem – tu vais encontrar isso na história do samba e da música – os famosos tambores de Pelotas que só existem aqui, não existem no resto do Brasil. Não é o tambor que é usado na Bahia, não é o tambor que é usado em Pernambuco. É o sopapo (depoimento de Lupicínio Rodrigues Filho em 22 de março de 2017).

Quando o depoimento de Lupinho chega até a história do sopapo, falamos em coro, S-O-P-A-P-O. Interessante que seu depoimento disserta sobre outra genealogia que, não por acaso, deixa de lado a narrativa sobre a vida e a música de seu pai, Lupicínio. “Tanto é verdade...” ele afirma sobre o sopapo – e aí, as palavras ganham força e significado.

Curioso quando falamos da história dos portugueses, parece que ela é uma entidade incontestável por si só. Quando falamos da história do povo negro – da negritude e dos quilombos – precisamos reiterar que é verdade. Lupinho continua seu depoimento:

O sopapo é aquele tambor negro. Aquele tambor grande. Aquele tambor é usado pela raça afro, para avisar das invasões. Então ele ecoava ao longo do território: é aquela batida de “tantantantantantant” [cantarola Lupinho] – “ia longe”! [reitera Cigano] – É o sopapo. Partindo daí tu vai ao encontro – tu deves fazer, faço a modesta sugestão – tu vai ao encontro da música popular brasileira e do samba – porque aí tu tem 5 divisões dentro do Rio Grande do Sul: a música gauchesca, a música argentina, a música uruguaia, a música paraguaia e o samba. (depoimento de Lupicínio Rodrigues Filho em 22 de março de 2017).

Mais do que tomar como verdade percebo que as genealogias da música local são apresentadas através dessas narrativas orais. Não acredito que possamos separar em

<https://prefeitura.poa.br/gp/projetos/conheca-porto-alegre#:~:text=A%20cidade%20de%20Porto%20Alegre,de%20Deus%20de%20Porto%20Alegre.>

apenas cinco divisões as complexas sonoridades locais, tampouco pensar que um evento é causa direta da ocorrência de outro.

Ao procurar uma genealogia que leva em conta a complexidade das epistemologias da música local, o tambor afro-gaúcho tem sua centralidade nessa narrativa. O que teria Lupicínio Rodrigues a dizer sobre a música na cidade de Porto Alegre?

2.2 O cronista Lupicínio Rodrigues escreve sobre Octávio Dutra

“Maestro, músicos, cantores, gente de todas as cores”

(Lupicínio Rodrigues, “Um favor”)

Lupicínio Rodrigues é reconhecido por suas canções que versam sobre desventuras amorosas e boêmias pela cidade de Porto Alegre. O que nem todos sabem, é que Lupicínio foi cronista de jornal entre 1963 e 1964. Ele escrevia semanalmente para o jornal Última Hora.

Seu filho, Lupinho, organizou um livro que reúne as crônicas de seu pai e apresenta prefácio assinado por Juarez Fonseca (RODRIGUES, 1995). A edição que consultei reúne 42 textos assinados por Lupicínio.

Na última década, alguns trabalhos têm sido elaborados sobre o músico Octávio Dutra (1884-1937), entre eles o de Márcio de Souza (2016), professor e violonista da Universidade Federal de Pelotas, que se interessou pela temática e publicou um livro com disco, reavivando a obra de Octávio Dutra²⁹. Apesar desse interesse ser recente, Lupicínio Rodrigues já escrevia sobre o músico porto-alegrense Octávio Dutra.

Na crônica “Violão” (1995, p. 56-58) escrita em 04.05.1963, Lupicínio reclama que foi até uma “casa de diversões” porto-alegrense chamada Black White Club e, após certa hora, não tinha nenhum músico para acompanhar sua cantoria. Aí ele cita alguns “cobras” do violão, deixando por último o que afirma ser “o maior de todos eles, o professor de quase todos que citei nessa relação: o velho Maestro Octávio Dutra” (idem).

Complementando, Lupicínio é saudosos em dizer que:

²⁹ Hardy Vedana, pesquisador e músico (clarinetista), escreveu um livro sobre Octávio Dutra (2000). Carlos Peralta, produtor cultural, produziu um documentário audiovisual sobre Octávio em 2012.

Antigamente, aprendia-se a tocar, e só era músico aquele que se sujeitava a ir para os bares e aceitar desafios dos músicos mais antigos para acompanhar “de primeira vista” músicas feitas exclusivamente para testes.

Lupi ressalta a falta de músicos disponíveis na noite, para tocar de forma casual, pois nos tempos anteriores “era muito raro um músico viver exclusivamente de música. Tocava-se por prazer, aproveitando-se ao máximo o tempo que se podia para acariciar os instrumentos, nos bares, nas festas de aniversários, etc”.

Para ele, os músicos profissionais da década de 1960: “como qualquer trabalhador, têm hora certa para guardar suas ferramentas, que são os instrumentos”. Escreve não ser contra esse direito, mas reclama a ausência dos músicos da noite em eventos casuais, argumentando que “uma festinha nunca é demais”. Lupicínio encerra sua crônica com uma composição de Octávio Dutra no qual fez a letra, a valsa Nilva, para homenagear “os velhos acompanhadores de outros tempos”.

No quesito violão e músico acompanhador, Octávio Dutra foi um divisor de águas para Lupicínio Rodrigues. As crônicas de Lupi foram estudadas recentemente por Júlio Câmara (2021) em seu trabalho de conclusão de curso do departamento de comunicação da faculdade biblioteconomia da UFRGS.

Júlio Câmara selecionou 11 crônicas de Lupi, fazendo a análise narrativa de cada uma delas. Seu critério para escolha é a temática que envolve a presença da cidade. Contextualizando a escrita de Lupicínio com o momento musical que se viveu no país, Câmara escreve que:

É relevante lembrar que, na década de 1960, a obra de Lupi passava por certo ostracismo, superada pelo sucesso da bossa nova que dominava os programas de rádio e televisão. A crítica de Lupi à bossa nova não pode ser considerada surpreendente, pois a inovação desse estilo com uma simplificação da batida do samba, promovida por jovens da classe média da zona sul da cidade do Rio de Janeiro, causou mesmo estranheza e fez torcer o nariz da velha guarda. (CÂMARA, 2021, p. 55).

Alguns interlocutores de minhas pesquisas, como Raul Ellwanger, afirmam que Lupicínio era um modelo artístico que os jovens dos anos 1950 e 1960, gostariam de superar em Porto Alegre. Principalmente nos festivais universitários, os compositores

queriam fazer outra proposta sonora e temática das letras, divergindo do modelo proposto por Lupi – que já estava no ostracismo por conta do sucesso da bossa-nova.

A análise de Júlio Câmara sobre a crônica intitulada “violão”, apresenta uma faceta de Lupi “que não deixa de criticar o que aponta como um empobrecimento da qualidade musical na época em que escreve” (CÂMARA, 2021, p. 55). O conteúdo autobiográfico da narrativa de Lupicínio evidencia a importância do trânsito pela cidade de Porto Alegre para a composição de canções. Sobre isso, Julio Câmara escreveu:

As crônicas de Lupicínio possuem um apelo biográfico que deixa nítida a relação do compositor com a cidade e sua cena cultural. Ao mesmo tempo em que dá visibilidade a pessoas invisíveis para o mundo do leitor do jornal, Lupi conta sua história, dá nomes a músicos ainda anônimos e demonstra a música como uma ação coletiva (CÂMARA, 2021, p. 55-56).

Mesmo quando Lupicínio fala de si, seja em canções ou crônicas, conta sua história de modo a evidenciar sujeitos até então anônimos, fortalecendo o senso de memória coletiva em sua narrativa. Lupi escreve sobre músicos que desconhecemos em nosso século XXI, a ver: Tati, Japonês, Carne Assada e Caco Velho, por exemplo (RODRIGUES, 1995, p. 56). Desses, já ouvi falar do violonista Japonês. Caco Velho é reconhecido, pelo menos entre sujeitos do cenário artístico de Porto Alegre. Todos esses apontamentos, Lupicínio faz em uma única crônica (“Violão”).

Júlio Câmara conclui seu trabalho de análise das crônicas de Lupi escrevendo:

Notamos que o velho Lupi, muitas vezes, aborda a cidade do presente em perspectiva à cidade do passado, criticando as mudanças que sofreram especialmente a noite e a música. O retrato de Porto Alegre apresentado pelo cronista explicita as transformações impostas pelo processo de modernização burguesa e suas contradições que fomentaram a desigualdade social na cidade (CÂMARA, 2021, p.64).

É curioso como tantos trabalhos sobre Lupicínio estão sendo lançados e desenvolvidos nos últimos anos, além dos que foram publicados na década de 1990 e 2000, como veremos adiante. Isso me faz levantar outra pergunta: Lupicínio foi ou não um divisor de águas para a canção de Porto Alegre?

2.3 Lupicínio Rodrigues não foi um divisor de águas... Será?

“Nas suas simples palavras ouvi falar em paixões”

(Luiza Hellena, Lupi sua arte, sua glória)

Qual significado Lupicínio teve para a canção da cidade? Para responder essa questão, convido o leitor para percorrer a trajetória do compositor pela cidade. No livro “Roteiro de um Boêmio, Vida e obra de Lupicínio Rodrigues” (GONZALES, 1986), escrito pelo parceiro e amigo de Lupi, Demosthenes Gonzales, encontramos histórias e anedotas que pelos bares e lares de Porto Alegre, ao menos em algumas dessas casas, são de conhecimento público.

Tais histórias remetem ao imaginário romântico e boêmio da cidade, como quando convidaram Lupicínio para permanecer em São Paulo, quando ele “fazia uma vitoriosa temporada na Boate Oasis” (Ibidem, p. 84) e, ao justificar a escolha por ficar em Porto Alegre, Lupi fez “uma verdadeira declaração de amor a sua cidade: tá bem, tu me dás um bar, mas e o por do sol do Guaíba, quem dá? Quem é que me dá o Grêmio, a Rua da praia [...]”. (idem). E segue sua retórica perguntando “quem me dá os amigos?”. Esse excerto nos remete à afetividade de Lupicínio em relação a cidade e os amigos, compartilhando sua emoção com os leitores, reiterando sua poética sobre Porto Alegre.

É sobre “Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música os amigos” que Márcia Ramos de Oliveira escreve em sua dissertação de mestrado em História pela UFRGS (1995). Acredito que sua maior contribuição com esse trabalho foi apresentar a narrativa dos “amigos” de Lupi, músicos e colegas que partilham dos mesmo imaginário social sobre a cidade. A historiadora entrevistou Johnson, Rubens Santos, Demósthene Gonzalez, Paulo Sarmiento, Ziláh Machado, Jayme Lubianca, Hardy Vedana, Lourdes Rodrigues, Jorge Machado e Plauto Cruz.

Sobre seus interlocutores, Márcia Ramos de Oliveira já tinha me apontado durante a banca de qualificação da minha tese de doutorado que, possivelmente, Jayme Lubianca (nascido em 1922) teria sido um dos divisores de águas para a canção em Porto Alegre. Provavelmente por sua composição intitulada “Porto dos casais”, gravada por diversos artistas como Elis Regina e Lourdes Rodrigues. Em seu depoimento à historiadora, Lubianca afirma que “o pessoal da noite, por mais humilde que seja sua origem, tem um sentimento... Era muito universal.. Na noite todo mudo era igual” (OLIVEIRA, 1995, p. 194). Essa é a emoção compartilhada por sujeitos que convivem na noite, um sentimento de igualdade.

Acredito que essa narrativa sobre a igualdade ocorre com os sujeitos que estão imersos em espaços noturnos (casas, bares, centros culturais, etc) permeados por

territórios (bairros, ruas), que no momento de partilha e convivência não assumem os preconceitos vivenciados na cidade.

Segundo Lubianca em depoimento à Márcia Ramos de Oliveira, todos eram iguais: “era um homem da noite, se universalizava. Tanto o tocador de violão, que dizia três palavras e quatro erros, como o médico e engenheiro, ou o cidadão que tinha um nível universitário” (idem). Ao longo das leituras e seus aprofundamentos, podemos adensar essas reflexões e desvelar os depoimentos.

O jornalista Marcello Campos escreveu dois livros importantes para compreender a dimensão da amizade e parceria na vida de Lupicínio. No livro “Minha seresta: vida e obra de Alcides Gonçalves (1908-1987)”, Campos escreve sobre o “Pardo Velho”, apelido do parceiro musical de Lupi que compôs, entre as parcerias, o sucesso “Cadeira Vazia”, gravada por Elza Soares e Elis Regina (CAMPOS, 2011, p. 15-135). Na década de 1930, mais precisamente entre 1936 e 1937, Alcides Gonçalves era cantor de emissoras de rádio e cassinos de Porto Alegre. Algumas vezes suas performances no “Cassino Farroupilha”, bem “no miolo do parque Redenção” rendeu a Alcides destaque em jornais. Entre eles o status de “melhor cantor de sambas e marchas” da cidade, em destaque no jornal Folha da Tarde (CAMPOS, 2011, p. 32-33).

Essa atmosfera remonta os tempos da década de 1930 em Porto Alegre, em que performances musicais eram transmitidas ao vivo em emissoras de rádios importantes do Rio Grande do Sul. Um cantor de rádio tinha prestígio e, no caso de Alcides Gonçalves, acredito que esse prestígio se soma ao status de boêmio amigo de Lupicínio. Não obstante, como aponta Marcello Campos em sua obra, disputas de ego foram comuns entre Alcides e Lupicínio. O cantor Alcides não queria ocupar um lugar secundário em relação a Lupicínio, queixando-se de que seu nome não saía creditado ao lado do parceiro na difusão das composições em dupla.

Outro livro importante de Marcello Campos que reconstrói a atmosfera dos amigos e da noite boêmia envolta de Lupicínio é “Johnson, O Boxeur-cantor” (CAMPOS, 2013). O boxeador e, depois cantor, conhecido por Johnson, andava sempre com Lupicínio. Eram amigos das noitadas em Porto Alegre. Ao que parece nos escritos do jornalista, a relação entre Lupi e Johnson era menos competitiva, mais amistosa, em relação às disputas entre Lupicínio e Alcides. Afirma que “musicalmente, as diferenças se complementavam. Lupi, compositor monumental que não se achava cantor. Johnson, intérprete maravilhoso a esconder até de si mesmo as habilidades criativas em letra e música” (CAMPOS, 2013, p. 55).

Esses livros escritos por Marcello Campos, preparam terreno para o Almanaque do Lupi, um livro dedicado a Lupicínio Rodrigues, que o autor escreveu recentemente. Não faltam fotografias e depoimentos, que remontam à vivência de Lupicínio e seus amigos na cidade.

Na pesquisa de Márcia Ramos de Oliveira (2002), encontra-se a importância da historiadora revisitar o trabalho de Lupicínio em uma tese doutoral logo nos primeiros anos do século XXI. A autora compreende a obra de Lupi como sendo a totalidade de suas canções (Ibidem, p. 9), novamente sob sua perspectiva historiográfica.

Gostei de ler o depoimento da historiadora na introdução de sua tese, contando como se aproximou das canções de Lupi. Desde sua infância e relação com o pai na cidade de Osório, Márcia Ramos de Oliveira interagiu com repertórios e práticas musicais ligadas ao universo boêmio de Lupicínio: ouvia Jacob do Bandolim, Dilermando Reis, Waldir Azevedo, além de outros seresteiros e chorões (OLIVEIRA, 2002, p. 14-15). Esse contato com a música fazia-a sentir “universal”, parafraseando Lubianca (Idem). Percebi afinidade com seu depoimento quando ela escreveu que recebia visitas do violonista Mário Barros.

Eu fui aluno de violão do Mário Barros, o conheci através de meu avô Dinarte que, por sua vez, se aproximou desse universo musical através das noites boêmias nos bares de Porto Alegre. Foi assim que conheci Plauto Cruz, através de Mário Barros.

Sinto-me tocado pela escrita de Márcia Ramos de Oliveira, pois compreendo que não é preciso conhecer diretamente Lupicínio para vivenciar sua atmosfera sonora e nostalgia expressa pelas narrativas de suas canções. Conheci toda essa vivência através de terceiros, não diretamente de Lupicínio, mas de pessoas que interagiram com a obra de Lupi ou diretamente com ele (como o flautista Plauto Cruz, que gravou e tocou ao lado do compositor).

A escrita de Márcia Ramos de Oliveira encontra respaldo em suas vivências pessoais. Isso é característico da narrativa de Lupi, que também tomei como referência. A influência do pai de Márcia, que perguntava sobre as festas que ela frequentava adolescente e o “sorriso triste” em constatar que era “som mecânico” por causa do “desprezo que tinha pelos aparelhos de som” (OLIVEIRA, 2005, p. 17).

A historiadora, ainda narrando sua adolescência, relatou sua aproximação com os discos do pai, a rádio que não tocava o gosto musical dele. E, sobre a televisão, não se esperava muito: quando na programação surgia alguma pauta que “revivendo pessoas

ou músicas sempre relacionadas a alguma motivação nostálgica, era na maioria das vezes tratada como assombração ou coisa de outro mundo” (Idem).

Fazendo uma relação da escrita de Márcia com minha experiência pessoal, a figura de seu pai se assemelha a de meu avô. Recordo com carinho as tardes em que meu avô recebia Mário Barros em sua casa – assim como o pai da historiadora fazia.

Mário foi meu primeiro professor de violão. Rígido, quase conservatorial no ensino de violão, Mário elevava o seu tom de voz quando eu errava os exercícios de iniciação ao violão do primeiro volume do método de Henrique Pinto, dizendo – parece um amador!

Enquanto o pai de Márcia perguntava sobre a música que tocava nas festas em que a historiadora frequentava quando adolescente, meu avô Dinarte procurava – sem muito sucesso – criar um ambiente estéril para as músicas da moda. Abrigando minha banda de reggae em sua casa no litoral, cidade de Cidreira, vô fazia meus colegas sentarem no sofá da sala em frente ao aparelho de som, “educando” nossos ouvidos com o fonograma Vibrações de Jacob do Bandolim, da coletânea em compact disc chamada “Chorinhos de ouro”. Sua esperança era que nossa banda de reggae mudasse de estilo para um conjunto regional de choro.

Acredito que existe uma teia de pessoas (e personagens) que unem nossas lembranças através das emoções. Mesmo que elas tenham ocorrido em um tempo-espaço diferente, Márcia Ramos de Oliveira em Osório no final do século XX, eu em Porto Alegre no início dos anos 2000. As emoções são constituídas no cotidiano através da música (DeNora, 2020, p. 168-169), o que liga nossos universos afetivos é o personagem boêmio Lupicínio Rodrigues e o violonista Mário Barros.

O “sorriso triste” do pai da historiadora Márcia, a atmosfera nostálgica da casa de meu avô Dinarte que ouvia saudoso os “chorinhos de ouro”, provocam sentimentos que são construídos no dia-a-dia. A socióloga Tia DeNora (Idem) refletiu como os agentes sociais produzem seus sentimentos e emoções através do consumo da música, o que ela chama “reflexividade estética”, que significa uma interpretação e constituição de si mesmo.

Voltando a Lupicínio Rodrigues, na tese de Márcia Ramos de Oliveira ela narra a experiência de escutar a canção “Loucura” de Lupi na voz de Maria Bethania: “foi nesse contexto que, em plena adolescência e uma paixão mal resolvida, vim a conhecer a música de Lupicínio” (OLIVEIRA, 2005, p. 17). Sentindo e construindo uma significação da canção através da experiência, ela escreveu: “os milhões de diabinhos

martelando meu pobre coração [...] encaixava-se completamente no destempero amoroso que vivenciava” (idem). Essa é uma experiência estética do sentido, que aprofunda a qualidade da vivência. Posso dizer que essa ligação cada sujeito partilhou em emoções no seu tempo-espaço: Lupi no início do século XX, Márcia Ramos de Oliveira na segunda metade do século passado e eu, reconhecendo suas canções no início dos anos 2000. Levando em conta que as canções de Lupi tinham uma narrativa autobiográfica, pode-se pensar nas letras das canções românticas como desventuras amorosas vividas pelo próprio compositor.

Essa “narrativa lupiciniana” permite a construção de personagens que se desdobram em narrativas (FRYDBERG, 2007, p. 16). A antropóloga Marina Frydberg separou em três personagens que exemplificam a narrativa de Lupi: o sambista, o boêmio e o amante.

Interessante perceber que Marina separa em categorias as narrativas de Lupi. Para ela, a narrativa musical de Lupicínio encontra-se em outro desdobramento, diferente da narrativa que permite a construção de personagens (novamente: o sambista, o boêmio e o amante). Outro seguimento é o da narrativa biográfica à visual, nos permitindo imaginar a cidade através da vida de Lupi, desde seu nascimento na Ilhota, depois a escola, os amores e até construir “um jeito Lupicínio” (FRYDBERG, 2007, p. 114).

Essas categorias narrativas se ampliam em seu trabalho, nos fazendo encontrar simbolicamente gerações mais atuais que visitam Lupicínio até “as narrativas virtuais e as novas apropriações musicais” (Ibidem, p. 142). Na época o Orkut era a rede social vigente e, considerando o ano de publicação 2007, Marina Frydberg navega no ciberespaço pelas comunidades virtuais que se dedicam a Lupicínio, afirmando que essa “possui um caráter forte de intercâmbio de informação e de música” (Ibidem, p. 145).

Penso que o volume de informações disponíveis pela internet na primeira década dos anos 2000 era significativamente menor que o universo virtual do mundo “pós-pandemia” (considerando o ano de 2023, em que escrevo esse capítulo). Imagino o esforço que fazíamos naquela época para compartilhar canções e informações, diferente dos poucos cliques que desprendemos nos dias de hoje. Baixar uma música em formato mp3 nos anos 2000 poderia levar uma noite inteira!

Sobre os jovens navegadores da internet no início dos anos 2000 (me enquadrando entre eles), Marina Frydberg escreve (2007, p. 152):

Gostar das músicas de Lupicínio, principalmente para os jovens, representa construir uma identidade diferenciada da maioria, ou pelo menos do que se espera deles. Eles estão, através do espaço virtual da internet, construindo suas identidades pessoais e enquanto grupo.

Talvez eu estivesse entre os membros da comunidade que a antropóloga estudou nos anos 2000, ou ainda reconhecendo os primeiros olhares sobre as canções de Lupi. Já como músico, atualmente, interpreto canções de Lupicínio em minhas apresentações. De apreciador e performer a pesquisador, me interessei por conhecer os trabalhos mais recentes de Marcello Campos e Arthur de Faria.

Marcello Campos propõe a realização de um “almanaque musical”, enquanto Arthur de Faria publica sua pesquisa de doutorado que engendrou em uma “biografia musical”. No trabalho de Campos (2014), o jornalista publica um livro com tamanho generoso, colorido e ilustrado com diversas fotografias. Interessante é o capítulo se mostra um Lupicínio pouco conhecido: o político. Foi uma desventura sua candidatura como vereador pelo Partido Republicano (PR), uma “campanha modesta” em 1959 (Ibidem, p. 57). Outras empreitadas de Lupi são expostas, como sua participação como compositor em filmes estadunidenses, onde Marcello Campos apresenta “da Ilhota para Hollywood” (Ibidem, p. 68), onde mostra “a inclusão de uma versão instrumental de Se acaso você chegasse no longa-metragem americano Dançarina Loura (Lady, Let’s Dance), de 1944” (idem).

O almanaque de Marcello Campos nos mostra materiais ilustrativos (fotografias até então inéditas, documentos do acervo pessoal da família de Lupi, recortes de jornais) que outros trabalhos não tinham acessado. O jornalista descentraliza a atenção na figura masculina, mas dedica-se a apresentar Cerenita, mulher que foi casada com Lupi: “uma personagem decisiva na vida pessoal e artística de Lupicínio, inclusive ao fazer da palavra ‘não’ um contraponto necessário às inevitáveis tentações de um homem tão identificado com a noite” (CAMPOS, 2014, p. 48).

A presença de Cerenita na vida de Lupicínio, ainda que ocupe destaque modesto nas páginas do almanaque de Campos, foi profunda e merece no mínimo mais atenção em estudos futuros. Ressaltar a trajetória de Cerenita é uma reparação às atitudes machistas do compositor, vistas como “normais” em sua época, mas condenáveis nos dias de hoje. É uma forma de fazer justiça à invisibilidade que foi relegada. Sobre ela, Campos informa que (2014, p. 48):

Viúva em agosto de 1974, aos 47 anos, ela conseguiu se sustentar financeiramente das cotas de direito autoral da obra do marido e seria vista publicamente com uma frequência cada vez menor, até se mudar em definitivo para Florianópolis/SC em 1994. Cerenita faleceu de causas naturais em 27 de julho de 2008, aos 81 anos.

Outro aspecto importante mostrado por Marcello Campos é a atualização da obra de Lupicínio em comemoração aos seus 100 anos de nascimento, onde em 18 de setembro de 2013 foi instituído “oficialmente o Ano Lupicínio Rodrigues – 100 anos de amor e de dor” (CAMPOS, 2014, p. 90), através de decreto instituído pelo então prefeito José Fortunati. Através dessa iniciativa, foi criada uma onda de espetáculos sobre Lupicínio, como “Lupi, O musical – uma vida em estado de Paixão”, recontando sua trajetória pessoal em gênero teatral “em uma montagem gaúcha com jeito de Broadway” (Ibidem, p. 92). Tive a oportunidade de assistir essa apresentação – que não teve uma única temporada – e apreciar colegas queridos que encenaram essa performance, como meu professor de canto César Pereira, a cantora e compositora Pâmela Amaro, além dos protagonistas de Lupi em tempos diferentes, Gabriel Maciel e Juliano Barreto.

Em consonância com o tópico que propõe perguntar se Lupicínio é (ou não) um divisor de água para a canção em Porto Alegre, está a tese de doutorado escrita por Arthur de Faria: “Lupicínio: uma biografia musical” (2022).

É característica dos textos de Arthur de Faria a linguagem simples, porém ser simplista. Como ele mesmo me disse, em comunicação pessoal via troca de mensagens de áudio por rede social, sua intenção é se fazer entender. De forma que sua escrita possa ser entendida por qualquer pessoa, sendo músico ou não. Isso é importante, pois torna acessível a leitura. Destaco também a abordagem de Arthur de Faria ao enfatizar a negritude de Lupicínio, sendo o compositor “preto e periférico”. Em outros trabalhos já citados aqui, me pareceu que o personagem Lupi – boêmio, poeta e notívago – teve mais força em sua trajetória do que sua classe social e identificação com o povo negro de Porto Alegre.

Acredito que essa atenção de Arthur de Faria para questões étnicas e sociais na biografia de Lupicínio, dá-se também conta do momento que vivemos, onde o racismo estrutural e abusos machistas estão sendo denunciados, combatidos no meio acadêmico e no ambiente artístico. Questões que antes eram tratadas com receio ou como tabu,

opressões onde se passavam “panos quentes” e eram deixadas para lá, hoje são debatidas com veemência.

Assim, Arthur de Faria discorre sobre “O menino preto da Ilhota (1914-1932)” (2022, p. 12). Sobre a Ilhota, conforme afirma o biógrafo, surgida em 1905, entre os bairros do Menino Deus, Azenha e Cidade Baixa (Ibidem, p. 15-16):

Era uma zona insalubre o suficiente para que os ricos não pensassem em ali morar, mas perto o suficiente do centro para que os pobres vissem muita vantagem no local. Logo estavam ali vivendo um contingente significativo de carpinteiros, sapateiros, cozinheiros, bancários, funcionários públicos, costureiras, alfaiates – destes, só numa rua haviam 14. E, claro, lavadeiras, já que havia riachos de água limpa no fundo do quintal de todo mundo. Todo mundo: basicamente famílias de trabalhadoras e trabalhadores que necessitavam de proximidade física da elite porto-alegrense. Majoritariamente negros.

De Faria contextualiza a Ilhota de Porto Alegre do início do século XX como um local em que políticos definiam como “chaga urbana”, um termo “mais higienista impossível” (idem). Mas além dos problemas sociais permeados por desigualdades e preconceitos, Arthur de Faria afirma que, para os moradores a Ilhota era um espaço de música, animação carnavalesca e mulheres – essas chamadas de “mulatas” naquela época.

Outra característica da tese de Arthur de Faria que é uma biografia musical de Lupicínio é o tratamento que se dá na atenção ao momento histórico em que viveu o compositor. Imaginando “Porto Alegre da República Velha”, ele escreve (De Faria, 2022, p. 32):

Quando Lupicínio nasceu, José Montaury estava no meio da sua administração como intendente municipal. Havia vencido a primeira eleição para o cargo em 1896. Detalhe: como candidato único: 2393 votos a favor, quatro contra. Engenheiro nascido em Niterói, Rio de Janeiro, era homem de confiança de Julio de Castilhos, presidente do um estado possuído pelo positivismo do PRR – Partido Republicano Rio-Grandense. Montaury seria reeleito nada menos que seis vezes, sempre como candidato único. Era assim que a coisa funcionava quando não havia nem voto secreto nem limite para reeleição.

Se fôssemos julgar os tempos passados com o olhar de hoje – o que nem de longe é nosso objetivo aqui – podemos pensar que José Montaury era um prefeito ditador. No sentido que não existia uma democracia como compreendemos hoje e só ele

poderia ser eleito: Porto Alegre só teria um outro prefeito em 1924 (SILVA, 2022, p. 32). Foi nesse ambiente que Lupicínio nasceu em Porto Alegre, no ano de 1914, mesmo ano do “Plano geral de melhoramentos da cidade”.

Segundo Arthur de Faria, esse plano seria adotado somente 10 anos depois por Otávio Rocha – plano esse com inspiração parisiense/carioca, “uma reforma regida pelo trinômio sanear, transportar, equipar” (idem). O mesmo foi feito com a cidade do Rio de Janeiro, “o famoso bota abaixo realizado entre 1903 e 1906”.

Nos anos seguintes à infância de Lupicínio, década de 1910 e 1920, considerando seu nascimento em 1914, o cenário higienista engendrado por políticos e pessoas poderosas seguiu em Porto Alegre: “a cidade vira um canteiro de obras da burguesia” (SILVA, 2022, p. 37). A característica que acredito ser a mais importante no trabalho de doutorado de Arthur de Faria é o seu olhar crítico para a sociedade da época de Lupicínio e os preconceitos da chamada “burguesia”. O que me faz pensar, inevitavelmente, na lamentável pergunta: o que mudou de lá pra cá, passados mais de 100 anos? Quando leio esses nomes de políticos e esses números, as chamadas “casinhas” sendo derrubadas, fico perplexo em constatar que a higienização – que esconde o preconceito – hoje tem uma escala industrial, contando com empresas com poderosos marqueteiros desfrutando de privilégios políticos que massacram a população mais pobre.

Voltando à época da infância de Lupicínio, Arthur de Faria continua descrevendo o plano de higienização que afasta a população negra das regiões centrais da cidade (2022, p. 37):

Os intendentes municipais Otávio Rocha (1924-1928) e Alberto Bins (1928-1937) vão passando a patola: de 1924 a 1937, só para a abertura da Avenida Julio de Castilhos são derrubados 24 armazéns e uma infinidade de casas. Para abrir a Avenida Borges de Medeiros mais 81 prédios são postos abaixo.

O autor é categórico em questionar e responder: “Quem era a maioria dos antigos moradores? Trabalhadores de classe baixa ou média baixa, majoritariamente negros, muitas vezes vivendo em antigas casas de cômodos, cortiços e pensões” (SILVA, 2022, p. 37). Borges de Medeiros – oriundo do mesmo partido que lançou Getúlio Vargas, o Partido Republicano Riograndense (PRR) – deixou o poder como presidente do estado em 1928, “quando tudo estava efetivamente remodelado” (Idem).

Arthur de Faria faz a crítica: “depois que entrava, o pessoal do PRR gostava de nunca mais sair” (Idem), menção aos 25 anos em que Borges ficou no poder. Esse é o clima político das primeiras décadas de vida de Lupicínio: marcas da República Velha e a defesa de valores positivistas em prol da modernidade. O autor segue refletindo sobre o fato do Brasil ser “o último país das Américas a abolir a escravatura” (SILVA, 2022, p. 39) e as consequências disso para um menino da Ilhota como Lupicínio.

O trabalho de Athos Damasceno é apresentado em “Imagens sentimentais da cidade” (1940, p. 88-89), a rivalidade (ou ódio) entre um “Tinteiro” e um “Bagadú³⁰”, o primeiro morando no 1º Distrito (Centro) e o segundo no 2º Distrito (Cidade Baixa) de Porto Alegre, personagens representando, respectivamente, a aristocracia e os populares (idem):

Um dia, rompeu fogo numa casa do 1º distrito. Moita. Ninguém do 2º distrito se apresentou para ajudar a extinguir as chamas. O prédio ficou reduzido a um montão de cinzas. Os bagadús exultaram: - Bem feito! Foi pena que o incêndio não tivesse acabado com todos os Tinteiros! Esse é o desejo do rebotalho. E, sobretudo, dos negros que formavam a parte desprezível da sociedade e viviam acotovelando-se nos porões, nas cozinhas e nos lugares escusos da cidade.

Esse trecho de Damasceno Ferreira mostra o preconceito escancarado da sociedade porto-alegrense da primeira metade do século XX, que sente que os negros formavam a parte desprezível, o rebotalho, o que não presta – o desejo das elites de exterminar essa população. É nesse universo que vive Lupicínio até seus primeiros vinte e poucos anos de vida, sendo um jovem negro da periferia.

Ao longo de sua carreira, Lupicínio colecionou sucessos e não quero repetir aqui com detalhes as datas, coletâneas e histórias relacionadas aos fonogramas. Basta lembrar que Lupi foi gravado por Elis Regina, Elza Soares, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jamelão, Noite Ilustrada, além de dezenas (ou mais de uma centena, como confirmou a exposição recente organizada por Arthur de Faria³¹) de artistas de nossa música popular brasileira (e do mundo).

³⁰ Os Bagadus eram meninos de famílias pobres, os Tinteiros tinham famílias mais abastadas financeiramente, classe média e alta. Bagadu significava sem sorte, Tinteiro era aquele que sabia ler e escrever.

³¹ É a exposição “Lupi: pode entrar que a casa é tua”, promovida pelo Farol Santander. Aconteceu em 2023, com duração até 23 de julho. Arthur de Faria trabalhou na parte musical, também escreveu arranjos para releituras audiovisuais apresentadas nas mídias do local. Uma matéria sobre essa exposição pode ser acessada através do link: <https://www.assufrgs.org.br/2023/07/03/lupicinio-rodrigues-e-tema-de-exposicao-no-farol-santander/> (visto em 29.09.23 às 08h48m).

Arthur de Faria entra em detalhes sobre a “biografia musical” de Lupicínio e a história da cidade, como o político José Montaury que foi intendente municipal por mais de vinte anos, oriundo do mesmo partido de Getúlio Vargas. Além de pormenores de ideologia higienista disfarçada sob o pretexto da modernidade e positivismo, presentes nas gestões de Otávio Rocha e Alberto Bins – hoje nomes de ruas do Centro Histórico de Porto Alegre.



Figura 5: Velório de Lupicínio, com o parceiro musical Alcides Gonçalves se despedindo³².

Na tese de Arthur de Faria, aprendi detalhes sobre nomes das ruas do centro da capital, que de forma impactante afetaram a vida de Lupicínio e de tanta gente do início do século XX. São políticos que citamos – me incluo nesse coletivo enquanto população – para referenciar ruas e pontos de encontros, todos os dias, para nos localizarmos na cidade. Mas que, de fato, não sabemos o quanto seus “planos de remodelagem” privilegiou elites e massacrou as populações desfavorecidas.

³² Acessei essa fotografia através do Facebook do jornalista Juarez Fonseca em uma postagem sua de 14 de outubro de 2023. Nela, afirma: “A foto do velório de Lupi no Salão Nobre do Estádio Olímpico, em 28 de agosto de 1974, eu escaneei da reportagem publicada em Zero Hora”.³²

Para quem conhece (e reconhece para si) esse sentimento sobre a cidade através das canções, emoções são compartilhadas através da narrativa de histórias e memórias envolvendo a música de Lupicínio. Através de um excerto de Danilo Ucha (1988, p. 66)³³, que em 1972, sabemos um episódio dos últimos anos de vida de Lupicínio (sua morte aconteceu em 1974), em que o compositor cantou, após beber muito uísque, um samba que dizia “Eu corto meu coração aos pedacinhos e vou distribuindo a quem quiser” (idem). Após essa cantoria, todos os presentes no local, inclusive Jessé Silva (o violonista), começaram a chorar e “a noite terminou num alto grau de emoção” (idem). Com isso, “ao voltar para casa, Lupi trouxe junto uma forte pneumonia, que abalaria bastante sua saúde” (idem). Essa lembrança ocorreu em 1972, mas me remete a um momento que vivi logo depois da morte de Plauto Cruz em 2017.

Eu estava triste, lamentando a morte de Plauto Cruz. Ele foi um colega musical, interlocutor de minha pesquisa qual reconstruí sua obra. Contudo, antes disso, ele foi um ídolo, uma referência e, para minha sorte, um amigo. Um exemplo de conduta de comportamento, através da humildade, gentileza e garra ao superar os desafios perante as dificuldades – com sua saúde debilitada e, mesmo sem conseguir andar direito, imagino sua dor – ele gravou ao meu lado o primeiro disco de minha carreira³⁴.

Estava vivendo o luto por uma perda que já era esperada, a doença do Plauto exigia apenas cuidados paliativos e ele estava com quase 90 anos. Porém, sua morte me causou uma tristeza imensa. Aí, talvez para lembrar, para celebrar sua vida, fui até o Parangolé – reduto boêmio onde Plauto já passou tocando e, que alegria!, eu quem tinha levado até lá. Ali estavam Rafael Koller e Silfarnei Alves, veteranos da música local.

Espontaneamente, resolvi cantar uma música chamada “Esses moços, pobres moços”, composição de Lupicínio, acompanhado dos dois músicos que ali estavam. Naquele momento, não pensei em técnica vocal ou na performance, mas pensei em entrar em contato com a dor que eu estava sentindo pela perda de Plauto, ao mesmo tempo, partilhar a alegria de ter tido a oportunidade ser seu amigo. Acredito que essa inspiração, a referência de Plauto em uma composição de Lupicínio, mesmo que de forma subjetiva, provocou uma emoção coletiva. Ao final da apresentação, o bandoneonista Rafael Koller caiu às lágrimas e me saudou pela interpretação.

³³ Do livro “Jessé, Época de ouro”.

³⁴ Paulinho Parada, *Minhas Águas* em 2007.

Fiquei satisfeito com o resultado e vivemos uma catarse juntos, músicos e plateia, quando lembrei de Plauto – internamente – através da composição e performance da canção de Lupicínio – externamente.

Depois de percorrer o referencial sobre Lupi através das vivências e emoções partilhadas, procuro responder se Lupicínio foi um divisor de águas. Penso, ao fim e ao cabo, que ele foi um catalisador, um estimulador do imaginário das pessoas sobre a cidade através das composições, emoções, produtos musicais e artísticos, enfim, objetividades e subjetividades.

Se pensarmos na trajetória de Giba Giba, que migrou de Pelotas para Porto Alegre, referência para a ancestralidade do Sopapo, instrumento afro-gaúcho e negritude do sul; nos trânsitos de Luiza Hellena, que nasceu em São Lourenço do Sul e foi para Pelotas, se instalando em Porto Alegre; em Durque Costa Cigano, nascido em Dom Pedrito e migrando para a capital com sua família na infância; com certeza, Lupicínio foi para eles um espelho de representatividade negra. Um catalisador que estimulou a voz de artistas negros e negras do Rio Grande do Sul e que encontraram em Porto Alegre a esperança e a força para engendram suas carreiras. Lupicínio foi responsável pela catarse³⁵ ao encontro das emoções, através das canções porto-alegrenses.

Lupicínio, além da sua representatividade para a cultura negra do estado, estimulou outros coletivos de artistas, não negros, na criação e releitura de suas composições. Inclusive cooperativas de músicos.

2.4 Coompor canta Lupi e Esses moços

“Nunca se deve trocar o amor velho pelo novo, galinha que come ovo tá pedindo
pra morrer”

(Lupicínio Rodrigues e Rubens Santos, Tem navio no porto)

³⁵ Refletindo sobre o referencial teórico que estudei na área da psicologia, Jacob Levy Moreno, o criador do psicodrama e do conceito de catarse na psicoterapia com finalidades terapêuticas, pedagógicas e experimentais, escreveu que “A catarse de uma pessoa depende da catarse de uma outra pessoa. A catarse tem de ser interpessoal” (MORENO, 1993, p. 234). A catarse é um fenômeno coletivo e, portanto, social, assim como a música. As canções de Lupicínio, antes de divisores de água, são catárticas. Por isso proponho uma etnomusicologia ao encontro das emoções. A catarse só pode ser experimentada através do encontro.

No final dos anos 1980, compositores se reúnem para fundar uma cooperativa. Porém, uma das questões imponderáveis para trabalharem, na época, era ter uma linha telefônica.

Acontece que, segundo Nelson Coelho de Castro, ao entrar em contato com a CRT (Companhia Rio-grandense de Telecomunicações), descobriram que era impossível comprar uma linha por causa do valor aproximado ao que é equivalente a 7 mil reais nos dias de hoje.

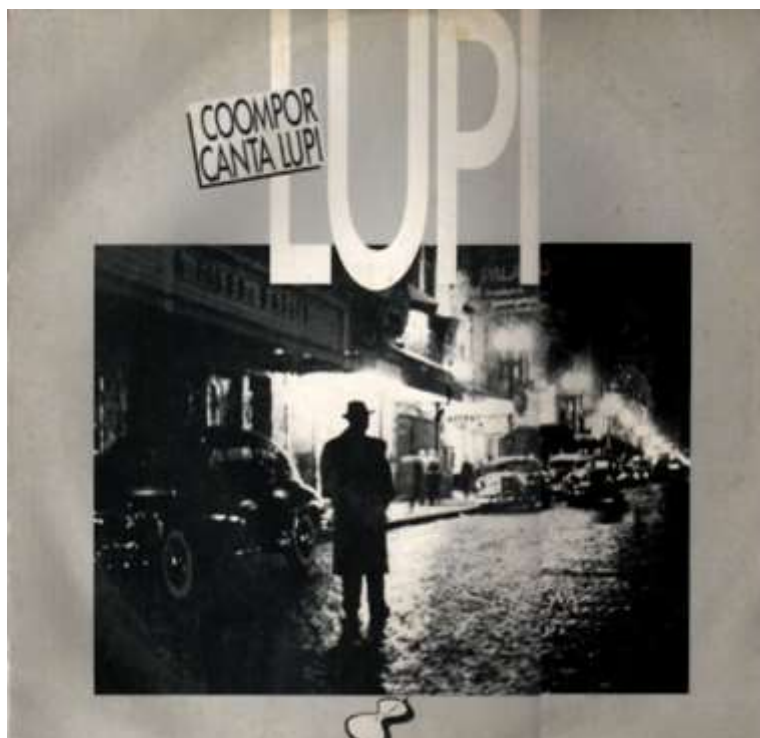


Figura 6: A necessidade de um telefone para a cooperativa de compositores resultou em um espetáculo e um disco

A solução foi fazer um escambo, parceria, permuta: um show dos compositores para a CRT, cantando composições de Lupicínio Rodrigues, em troca do tal telefone.

Nas palavras de Nelson:

Em 1987 é fundada a Cooperativa Mista dos Músicos de Porto Alegre, chamada Coompopor. Fui primeiro presidente inclusive. O segundo presidente foi o Bebeto Alves. Nós precisávamos de um telefone na época na nossa sede ali no Clube de Cultura. Nós precisávamos de um telefone pra entrar em contato, pra vender show, fazer a cooperativa trabalhar, entrar no mercado. Fomos de encontro à CRT através de alguns aliados da política. Chegamos na CRT e conseguimos permutar um show por um telefone (depoimento de Nelson Coelho de Castro)

em 04.10.2023 através de mensagens de áudio via aplicativo whatsapp).

Nelson Coelho de Castro é um compositor brasileiro nascido em Porto Alegre no ano de 1954³⁶. Sua relação com Porto Alegre, em suas palavras, é uma “relação intestino”. Ele falou: “toda paisagem de Porto Alegre, paisagem sonora, me toca, sempre fez parte de mim”. Continua: “fiz várias músicas **em** Porto Alegre. Fiz um espetáculo chamado Porto-alegrense, com todas minhas músicas que falam de Porto Alegre”. Esse depoimento é a chave para compreendermos o título dessa tese, onde pessoas compõem em Porto Alegre, mas não necessariamente para Porto Alegre.

Corroboro dessa reflexão partilhada, entendimento intrínseco em nossa compreensão sobre o assunto (canções em Porto Alegre). Nelson Coelho de Castro dá como exemplo sua canção intitulada “Sertório³⁷”, pois “aí tu vai ter uma ideia dessa contemplação de Porto Alegre num olhar interno. Num olhar intestino. Não um olhar de quem está estrangeiro na cidade. Mas sim um jeito de caminhar por Porto Alegre”.

Fiz a escuta da canção “Sertório”. Ela pertence ao álbum “Força d’água” em 1985. A estética sonora remete ao gênero musical reggae, utilizando elementos dos anos 1980, guitarras elétricas, solo de sintetizador no teclado e “rolos” de bateria que lembram timbres de caixa eletrônica. Nelson faz uma brincadeira com as palavras e a sonoridade da canção, sua voz é dobrada e tenho de me esforçar para entender a letra.

O que fica mais presente nas primeiras audições, é que o cenário se passa “na Sertório”, bairro da zona norte de Porto Alegre e, que lá, se encontram personagens presentes na canção: Regina e a “cinta de fivela”, Zezé e “essa coisa é muito verde”.

Interessante é que a zona norte da cidade, ainda mais o bairro Sertório, é um ambiente que se faz presente em meu imaginário como um espaço cinzento, cheio de carros e comércios, pouco espaço para pedestres e brincadeiras. Muitos prédios e pouca brincadeira, diferente do que me remete à canção: o ritmo do reggae me faz lembrar a praia. O que me faz inferir é que a Sertório vivida por Nelson é diferente da Sertório que conheço.

³⁶ Fonte: Wikipedia acessado através do link: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nelson_Coelho_de_Castro_em_11.10.2023 às 10h09.

³⁷ A canção “Sertório”, com autoria de Nelson Coelho de Castro pode ser escutada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=WVDsiCiFjPY> (acessado em 17.10.2023 às 11h35).

Voltando ao assunto do álbum em homenagem a Lupicínio (Coompor canta Lupi de 1989³⁸), Nelson Coelho de Castro me disse que “antes mesmo de ter a cooperativa, eu cantava nos meus shows ‘Esses moços’ e outras músicas de Lupicínio. Era amigo do meu pai, conhecia só de nome, não conheci ele vivo [Lupicínio]”. Em seu depoimento, Nelson afirma que as músicas de Lupi eram cantadas em seu ambiente familiar e foi assim que ele aprendeu “Esses moços³⁹”.

Enquanto escuto Nelson Coelho de Castro cantar “Esses moços”, através de um fonograma no ciberespaço, me recordo o sentimento que tive nos momentos em que cantei essa canção. Além do momento em que partilhei o palco Rafael Koller e ambos nos emocionamos com a interpretação que fizemos dessa canção de Lupicínio, recordo das catarses de tristezas que tive ao cantar “Esses moços” em alguns palcos improvisados nos bares da noite de Porto Alegre, acompanhado pelo violão de Durque Costa Cigano.

As experiências e emoções pessoais são partilhadas através das canções em espécies de sentimentos coletivos, que nos trazem recordações com cheiros e espaços: enquanto na conversa que tive com Nelson Coelho de Castro ele recordou sua canção Sertório, que me faz lembrar o bairro cinzento, a atmosfera de sua música permite que eu faça uma inferência, quase inconsciente, aos tempos de Escaler no início dos anos 2000, em que Porto Alegre parecia uma praia.

A interpretação do Nelson em “Esses moços” me faz recordar as visitas que eu fazia no Bar do Cigano, o “Porto City”, lugar pequenininho com música ao vivo que ele tinha ao lado de sua esposa e produtora Maria do Carmo, na rua Dona Laura. Espaço esse que aconteceu do início dos anos 2000 até pelo menos os primeiros anos da década de 2010. Experiências pessoais são partilhadas através da escuta e lembrança de canções. Quando Nelson me falou que Lupicínio era amigo de seu pai e que ele “conhecia só de nome”, assim como eu, recordo das andanças com meu avô Dinarte pelos bares, onde comíamos batatas fritas com refrigerante e assistíamos ao vivo alguns músicos da noite.

³⁸ O álbum na íntegra “Coompor canta Lupi” pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=9O4UvvumyCU> (acessado às 12h01 de 17.10.2023).

³⁹ O fonograma de Nelson Coelho de Castro cantando “Esses moços, pobres moços” no álbum “Coompor canta Lupi”, pode ser acessado separadamente através do link: https://www.youtube.com/watch?v=11jn_ft_I0, visto às 12h03 de 17.10.2023.

Por falar em memórias e emoções de Porto Alegre através das canções, li o título curioso de uma reportagem de Luís Augusto Fischer e Luciano Mello para o jornal online “Matinal Jornalismo”: “Nelson Coelho de Castro – O profeta do porto-alegrês”⁴⁰.

Fischer e Luciano Mello escreveram sobre a relação de Nelson Coelho de Castro com Porto Alegre através das canções (2021):

Meninos, eu conto: o papel cultural que teve na cidade o Nelson Coelho de Castro foi e é imenso. Não se trata só de suas canções, carregadas quase sempre de uma alma antiga, aldeã, amistosa, que nos conforta o coração e aguça a percepção. Não se trata também apenas de sua presença na cena de shows, solo ou com companheiros, como tem acontecido há tempos com o Beбето Alves, o Antônio Villeroy e o Gelson Oliveira, no show/projeto “Juntos”.

Para os autores, Nelson extrapola o papel de músico ou cantor, mas pode ser um pensador, um profeta de Porto Alegre (Idem):

Quero me referir aqui ao seu papel como pensador. Intuitivo, assistemático e genial. O leitor pode imaginar que gênio é o cara que descobre o muito diferente, e terá razão; mas mais gênio é quem descobre e dá a ver o óbvio. A esse segundo tipo de gênio é que Nelson Rodrigues chamava, com boas razões, de profetas. Só os profetas enxergam o óbvio, que Nelson qualificava com precisão – o óbvio ululante.

Ululante é aquilo que uiva. Que uiva, mas dentro desse contexto explanado por Fischer e Mello, nos recusamos a ver, escutar e falar sobre. Recusamos o sentir. Nelson afirma que “o porto-alegrense é um sujeito infeliz”, pois “só vê a sua própria cara duas vezes por dia, quando se escova diante do espelho, porque no mais ele só vê e ouve coisas de fora, que falam de outros lugares”.

Essa manifestação inquieta de descontentamento com a surdez para o que vem de dentro da cidade e a abertura para o que vem de fora, dita por Nelson e replicada por Fischer e Mello, apresenta o ideário realizado no álbum Coompor: um projeto de show e disco que valoriza o compositor da cidade (Lupicínio Rodrigues) em releituras atualizadas (para a época, pouco mais de 10 anos após a morte de Lupi).

Outro compositor crucial para compreendermos o olhar “de dentro” da cidade é Gelson Oliveira, músico tradicional de Porto Alegre, que gravou temas importantes para

⁴⁰ Acesso no link: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/entrevista/o-profeta-do-porto-alegres/> (visto em 18.10.23 às 10h01).

o imaginário local⁴¹. Ele participou do álbum Coompor e corroborou o depoimento de Nelson sobre o projeto:

A cooperativa dos músicos de Porto Alegre já existia. Eu fui chamado para ser um dos cantores desse espetáculo. A partir desse espetáculo, eu ingresso na cooperativa dos músicos. Acho que na época o Nelson Coelho de Castro era o presidente. Foi um espetáculo feito com uma banda maravilhosa. Na verdade a direção musical, os arranjos foram feitos pelo Fernando Corona, tecladista e compositor. (Depoimento coletado em 16.10.23 às 14h43).

No depoimento de Gelson Oliveira, me chamou a atenção seu destaque para a grandeza com que ele percebeu o projeto da cooperativa, no que tange o espetáculo além do álbum “Coompor canta Lupi”:

A gente fez várias temporadas em Porto Alegre e andamos por muitas cidades do interior. Ainda fizemos shows em festivais. Foi uma mega produção. Eu não tenho notícias de uma produção tão grande assim feita para homenagear o Lupicínio Rodrigues. Aí com o patrocínio, na época era a CRT, então através do governo do estado a cooperativa conseguiu patrocínio para fazer shows e com esses shows poder comprar o telefone. Claro que o negócio fez tanto sucesso que foi além do valor do telefone. A cooperativa pôde se aparelhar melhor com a entrada dessa verba. Foi muito importante para a cooperativa, isso resultou em vários outros projetos (depoimento coletado em 16.10.23 às 14h43).

Gelson Oliveira salienta a importância que esse trabalho teve em sua carreira: “falando de mim, foi um marco em termos musicais ter participado desse projeto”.

Analisando os depoimentos de Nelson e Gelson, percebo indispensabilidade das políticas públicas para a viabilização dos projetos dos músicos locais. Outro aspecto que me chama a atenção é a capacidade criativa desses sujeitos em transformar suas ideias em projetos viáveis. E, para além de projetos viáveis, como essas narrativas dos projetos se transformam em som e produtos musicais: álbuns, espetáculos, festivais, etc.

Penso em como esses “produtos” retroalimentam os discursos sobre a cidade e reiteram o imaginário coletivo. Sobre isso, em conversa com Nelson Coelho de Castro, tive a curiosidade de perguntar sobre sua canção “Aquele tempo do Julinho”.

2.5 Aquele tempo do Julinho: a canção de Porto Alegre composta em Curitiba

⁴¹ Gelson Oliveira nasceu em Porto Alegre no ano de 1955. É compositor de “Papagaio-Pandorga”, música tema do programa infantil “Pandorga” da TVE. Essa canção perdura no imaginário de todas as idades, pois o programa tem mais de 30 anos de história, eu mesmo passei minha infância escutando essa canção. Sobre o compositor e músico, abordarei mais diretamente no próximo capítulo que trata dos festivais e das políticas públicas da música de Porto Alegre

“Aquele tempo do Julinho, né? Eu jamais vou esquecer”

(Nelson Coelho de Castro, Aquele tempo do Julinho)

Nelson Coelho de Castro me contou que morou em Porto Alegre de 1954 até 1968. Seu pai é transferido para Curitiba em 68, “plena ditadura”. Seus irmãos, junto com Nelson, gostavam de jogar futebol de salão, os fundos da cancha eram ao lado do Colégio Estadual de Curitiba, onde a Casa do Estudante ficava ao lado da escola.

O compositor recorda o momento em que a polícia invadiu a Casa do Estudante, recriando a cena em seu depoimento: “a gente tava jogando futebol, meados de 68, o estudante jogando bomba molotov, os camburão, tiro. o técnico disse ‘vamo pra casa em silêncio’. Eu era piá, tinha 14, 15 anos, essa cena ficou muito marcada”.

Essa cena de enfrentamento da polícia com estudantes, marca a vida de Nelson logo no momento em que ele ganhou um instrumento musical e andava “com os caras que tocavam violão na época” em Curitiba. Na esquina de sua casa, um “desses caras” que lhe ensinou os primeiros acordes tinha o irmão foragido politicamente, estava exilado no Chile.

Nelson me disse que não sabia o que estava acontecendo na época e “aquilo foi um choque” para ele. Quando o irmão de seu amigo voltou do exílio, aí Nelson foi ter contato com o que estava acontecendo politicamente.

Em 1971, o compositor volta a Porto Alegre e seu cunhado lhe contou das histórias do colégio Julinho, um dos mais tradicionais colégios públicos da capital gaúcha. Nelson afirma que nunca estudou no Julinho, mas várias vezes foi convidado para dar palestras nesse colégio e “era uma decepção” saberem que era uma história inventada.

A canção “Aquele tempo do Julinho⁴²”, nas palavras de Nelson, foi “roteiro de filme” e, segundo ele, conta com personagens que “entram e saem”, um morre e a cena se dá nas imediações do Julinho e no bairro Bom Fim, nos bares Alaska e Copa 70, onde se tinha uma concentração de estudantes.

Nelson afirma que gravou a canção em 1981, mas compôs “aí por 74, 75, 76, não me lembro. Uma marcha-rancho”. A música, segundo ele é “monocorde, assim, fica naquele espiral nos mesmos acordes”. Isso ocorre “por causa do enredo, no sentido dos

⁴² A canção de Nelson Coelho de Castro “Aquele tempo do Julinho” pode ser escutada através do link <https://www.youtube.com/watch?v=ufw0J0HWs1c> (visto em 30.10.2023).

diálogos”, citando “o Zé, um anônimo, que some”. Para o compositor essa história é “bem pueril, juvenil” e ilustra a ditadura brasileira nos anos 1970.

Fiquei pensando na correlação dos depoimentos de Nelson Coelho de Castro sobre “a relação intestino” que tem com Porto Alegre através das canções. A professora Júlia Pinheiro Andrade escreve sobre a relação de artistas com a “Cidade Cantada”, tratando de São Paulo nas obras de Tom Zé e Racionais Mc’s.

Em seus “mecanismos metafóricos, rítmicos e timbrísticos” (ANDRADE, 2010, p. 164), as canções têm uma “mensagem estética que consegue atuar com alto efeito de naturalidade e ser contraditória e alegórica” (idem). Dadas suas devidas adaptações, com a dicção porto-alegrense de Nelson e os trânsitos percorridos pelo artista/compositor, permite a admissão dessa naturalidade em quem escuta “Aquele tempo do Julinho”. Como ouvinte, imagino que o compositor estudou nesse colégio, quando na verdade foi uma alegoria, um recurso compositivo de imaginar um enredo através de personagens, cenas, lugares.

Contraditória, talvez, pois Nelson sequer estudou no colégio Julinho, mas teve uma vivência em outra capital que permitiu imaginar um movimento de estudantes em uma escola pública de Porto Alegre. O “Zé” de sua canção é um personagem, mas também um mecanismo metafórico, que consegue exemplificar de maneira simples uma história de juventude relacionada ao regime militar, utilizando-se também de recursos rítmicos e timbrísticos, através da escolha da marcha-rancho e do “monocorde”, nas palavras do compositor “um espiral nos mesmos acordes”. Escolha estética que dá força à significação dos elementos apresentados na canção.

Expandindo a amostra de canções porto-alegrenses pós-Lupicínio, temos a produção de um disco de suma importância para compreendermos os trânsitos de diversos artistas, canções, movimentos e momentos da música na cidade. Trata-se do álbum *Paralelo 30*, produzido pelo jornalista Juarez Fonseca em 1978.

Reunindo a temática mística do *Paralelo 30*, sendo gravado nos estúdios da ISAEC que, na época, era um dos primeiros estúdios comerciais de Porto Alegre desde a Casa Eléctrica, o álbum reúne elementos cruciais para compreendermos os movimentos das canções e artistas porto-alegrenses.

CAPÍTULO 3 - PARALELO 30: COISAS DE MAGIA NA CANÇÃO PORTO-ALEGRENSE NO FINAL DA DÉCADA DE 1970

“Vou pra Porto e, bah, tri legal
Coisas de magia, sei lá
Paralelo 30”
(Kleiton & Kledir, Deu pra ti)

*Paralelo 30*⁴³ é um álbum reunindo artistas gaúchos que despontavam na cena porto-alegrense na década de 1970. Um dos primeiros discos da gravadora ISAEC foi produzido pelo crítico musical e jornalista Juarez Fonseca em 1978.

Em uma matéria publicada pelo site *Matinal Jornalismo*⁴⁴, Juarez escreve (2021):

Em janeiro de 1978, ao saber que teríamos em Porto Alegre uma gravadora, e que meu amigo Geraldo Flach seria seu diretor-artístico, fui até ele com uma proposta: a gravação de um disco com seis compositores gaúchos que começavam a se destacar. Em ordem alfabética, Bebeto Alves, Carlinhos Hartlieb, Cláudio Vera Cruz, Nando D’Ávila, Nelson Coelho de Castro e Raul Ellwanger. Geraldo

⁴³ O álbum pode ser escutado na íntegra através do link: https://www.youtube.com/watch?v=vittqk_NJFY (acessado em 22.11.2023 às 9h45m).

⁴⁴ O link para a reportagem pode ser acessado através do site: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/memoria/paralelo-30-disco/> (visto em 07.11.23 às 10h36m).

topou na hora. O LP Paralelo 30 seria o primeiro gravado nos novos estúdios da ISAEC, inaugurando a mesa Audio Design de 16 canais recém-chegada da Alemanha.

Mas o que é esse Paralelo 30, que vejo em nomes de livrarias, grupos artísticos, estabelecimentos comerciais dos mais variados tipos, “sei lá”? Digo “sei lá”, porque na canção *Deu pra ti*, a dupla Kleiton e Kledir canta: “Paralelo 30, coisas de magia, sei lá”.

Tenho identificação com esse “sei lá”, porque por muito tempo convivi com esse slogan de “Paralelo 30” sem questionar de fato o que é. Coisas de magia? Difícil de explicar, mas ao que consta, existe uma mística que compreende uma linha imaginária no globo terrestre, uma no Paralelo 30 do norte, outra no sul. A linha do Paralelo 30 do sul passa por Porto Alegre.



Figura 7: Essa arte da capa do álbum Paralelo 30 virou até uma tatuagem feita por um fã desconhecido, publicou Juez Fonseca em sua rede social Facebook

O único texto que encontrei sobre o Paralelo 30 em Porto Alegre – não o álbum musical, mas a mística envolvendo a cidade – foi, não por acaso, em um site de uma

banda local chamada Lítera, formada em 2007⁴⁵. O que interessa aqui é a narrativa sobre a mística do Paralelo 30, expressada em site da banda de rock:

Ao passo que nas Zonas Polares prevalece a importância das conformações harmônicas astronômicas ou globais (como nos centralismos hemisféricos –as citadas manchas solares, por exemplo- e planetários – axial ou equatorial). É o caso do **Paralelo 30** situado no centro dos Hemisférios (como Gizé, Lhasa, Ur/Uruk e Deserto de Sonora no Hemisfério Norte; e Ilha da Páscoa, Capilla del Monte e **Porto Alegre** no Hemisfério Sul), ostentando um equilíbrio sazonal “mandálico” perfeito. Estas regiões se associam ao mito nuclear de Shambala.

Considerando a relação “mandálica” percebemos as regiões dos paralelos como um local místico presente em textos sagrados e tradições do Oriente. Buscando compreender um pouco mais essa relação cósmica (taoísmo, hinduísmo e budismo), descobri que é na “Shambala” ou “Sambala”, local místico, que se acredita estar o Paralelo 30.

A arte como um lugar, ou não lugar – o Paralelo 30 é uma linha imaginária – engendra em alternativas sônicas. Pode ser o silêncio da meditação ou da criação de esferas de cerâmica. Uma banda de rock gaúcha dos anos 2000. Um álbum porto-alegrense dos anos 1970. A criatividade é o fogo, metáfora que permite a manifestação dessas “coisas de magia”.

3.1 Paralelo 30: uma das primeiras gravações da ISAEC

“Que se pasa yo no sé”

(Bebeto Alves, Que se pasa?)

Mas o que se passa na canção urbana de Porto Alegre no final dos anos 1970? No texto publicado pelo site *Matinal Jornalismo*, o jornalista Juarez Fonseca escreve que “vale contextualizar” o momento que vivia o cenário artístico de Porto Alegre quando ocorreu a sua produção do álbum *Paralelo 30* (2021).

A mesa de som utilizada nos estúdios da ISAEC era de última geração para o final dos anos 1970, como escreveu Juarez (Idem):

⁴⁵ O site da banda é: <https://litera.mus.br/porto-alegre-o-misterio-do-paralelo-30/> (acessado em 09.11.2023 às 07h32m)

Uma mesa de gravação com 16 canais só existia em três ou quatro estúdios das filiais das gravadoras multinacionais em São Paulo e no Rio de Janeiro. Era uma coisa de louco, um espanto mesmo aquele equipamento na capital gaúcha. Com sede em São Leopoldo, a ISAEC (Instituição Sinodal de Assistência, Educação e Cultura) mantinha em Porto Alegre um estúdio de dois canais, usado para a gravação de programas religiosos da Comunidade Evangélica de Confissão Luterana e, eventualmente, alugado para grupos e duplas regionalistas gravarem seus discos.

Não se pode imaginar o tamanho dessa diferença. A mudança da tecnologia de uma mesa de dois canais para dezesseis é abismal. Permitiu alternativas criativas empolgantes para a época. Uma dessas possibilidades, sem dúvida, foi juntar em um único álbum os artistas que despontavam na cena porto-alegrense. A comparação de Juarez Fonseca, que relembra os anos 1970 com o início do século XX – com a Casa Eléctrica⁴⁶ em Porto Alegre – é inevitável (Idem):

Foi para esse estúdio que a ISAEC encaminhou a mesa recebida como doação de organizações luteranas alemãs. O que fazer com equipamento de tal porte? Surgiu a ideia de criar no Sul a primeira gravadora comercial desde o fim da Casa A Electrica, nos primeiros anos do século 20. Chamar Geraldo Flach para dirigi-la foi natural. Além do sobrenome alemão e da formação de engenheiro eletrônico, era músico e conceituado criador e produtor de jingles publicitários. Os técnicos do estúdio tiveram que aprender na marra, pois passar de dois para 16 canais não era moleza.

Sobre as canções de Porto Alegre e a gravadora ISAEC, outros trabalhos acadêmicos abordaram essa temática. A dissertação de mestrado de Rita de Cássia Cavalcante (2004) resume os “vinte e poucos anos de canção popular urbana”, trabalho da área de literatura brasileira do Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS que apresenta considerações interessantes sobre a gravação do álbum *Paralelo 30*.

Rita de Cássia Cavalcante (2004, p. 38) realiza uma interessante digressão sobre as “Estrelas do Sul” que gravaram o álbum *Paralelo 30* em 1978 e denomina o grupo de artistas que gravou a obra como “constelação formadora” (idem) dos artistas que representaram o Rock Gaúcho na década seguinte.

Para a autora, o estúdio da ISAEC garantiu “a qualidade técnica das produções fonográficas, até então ausente das gravações locais” (CAVALCANTE, 2004, p. 38). Desta forma ela cita os artistas que inspiraram as gerações seguintes (idem):

⁴⁶ Na área da etnomusicologia, é relevante citar que trabalhos acadêmicos foram publicados com a temática da Casa Eléctrica em Porto Alegre, como a dissertação de Luana Zambiazzi dos Santos (2011). Alguns excertos sobre a Casa Eléctrica estão nos documentos complementares dessa tese.

Constatou-se, portanto, a presença de um primeiro grupo de criadores, que disponibilizam a obra elaborada para um determinado público ouvinte (dado ser o objeto deste trabalho assimilado de maneira distinta do objeto "puramente literário), representados aqui pelos cancionistas Raul Ellwanger, Nelson Coelho de Castro, Bebeto Alves, Kleiton e Kledir Ramil, Julio Reny, Flávio Bicca Rocha, Nei Lisboa e Vitor Ramil.

Quando li o trabalho de Rita Cavalcante, me chamou a atenção seu esforço em definir o que é canção, representada por seus “cancioneiros” inseridos no contexto da música urbana. Nem todos esses artistas que ela citou participaram do álbum Paralelo 30, porém eles inspiraram, igualmente ao disco de 1978, artistas das gerações posteriores.

Para quem nasceu em Porto Alegre, como eu – convivendo com a cena artística ao longo da vida, na minha infância na década de 1990 e adolescência nos anos 2000 (até a vida adulta nos anos seguintes), ao meu ingresso em curso superior de música nos anos 2010 – é comum perceber esses nomes indo e vindo na imprensa local.

Jornais, emissoras de rádio e televisão, cartazes colocados nas ruas – com as fotos e artes dos “cancioneiros” misturados à paisagem urbana –, aglomerando-se caoticamente nos postes e muros. Através da intensidade e densidade dessas informações que se misturam aos rostos – conhecidos e desconhecidos – de artistas amalgamados com o cheiro das ruas, dados que absorvemos quase que de forma inconsciente.

Rituais cotidianos, como tomar um café, suco, refrigerante ou cerveja na Lancheria do Parque⁴⁷, bairro Bom Fim, em meio às dezenas de cartazes de bandas e artistas, por vezes colados selvagememente um sobre o outro. Esse andar pela cidade, acompanhado “virtualmente” dos artistas locais, é uma tradição.

Conviver cotidianamente com esse imaginário social, possibilita o surgimento de novas práticas e tradições, engendrando em novos movimentos e poéticas que se fazem presentes no espaço da cidade (CAVALCANTE, 2004, p. 38):

⁴⁷ Utilizei como exemplo o bairro Bom Fim porque, em meu entendimento, ele exemplifica o território onde circulam os artistas que gravaram o álbum Paralelo 30 nos anos 1970 e as bandas de Rock surgidas no cenário local nos anos 1980 e 1990. A Lancheria do Parque é um ponto de encontro da classe-média universitária porto-alegrense. Mas poderia ser outro espaço, ao tratar-se de outro contexto como, por exemplo, “A tiazinha do Beco” da banda Terminal 470, oriunda do bairro Bom Jesus. Para o integrante do Terminal 470, Duplo M, essa personagem da “tiazinha do beco” é um universo que se expande para além do território local, poderia ser uma senhora de qualquer periferia do Brasil. Veremos esse depoimento com amostras sonoras e debate teórico nos próximos capítulos.

Verificou-se, da mesma forma, a existência de uma tradição, garantindo a causalidade Interna do sistema, a geração de uma tradição, formada por autores e novos autores, o que significa dizer que o primeiro grupo foi lido (ouvido), pelos artistas que os seguiram, que formam então o que se considera o segundo grupo, que se manifesta a partir do final da década de 80 e que é representado aqui pelas bandas Engenheiros do Hawaii, Graforréla Xilarmónica, Ultramen e Bidé ou Balde e pelo cancionista Wander Wildner.

Esse conceito de “sistema” é uma referência de Rita Cavalcante a Antônio Cândido (CANDIDO, 1997, p. 16), onde ele se refere à literatura que, para se configurar um sistema, deve-se ter a “tríade autor-obra-público”. Acredito que podemos expandir essa reflexão como autor sendo o artista que faz canção (ou cancionista), a obra que compreendo como não sendo somente a canção, mas o conjunto de materiais que compõem o imaginário poético e afetivo dos símbolos que envolvem a música produzida pelo autor. O público não necessariamente consome a canção como obra, mas pode interagir de forma passiva e ativa com a obra. Como obra, compreendo os produtos de mídia produzidos através das canções e da imagem do artista.

Um exemplo disso é uma experiência que tive com a obra de Vitor Ramil. Não sei em que momento ao vi pela primeira vez a imagem do artista, mas imagino – quase que de forma inconsciente – algum programa de televisão local mostrando sua imagem na sacada do Theatro São Pedro. Os cartazes de meus shows competiam com os dele, quando de minhas andanças pela cidade, tentava colar algumas dezenas de unidades de materiais gráficos de meus shows. Mas e a canção de Vitor Ramil? Em minha experiência pessoal, só fui “escutar” – diferente de ouvir – a canção de Vitor Ramil, quando eu passeava de carro com amigas e amigos pelas trilhas que levavam à cachoeira do município de Três Forquilhas.

Ali em 2012, como o carro não era meu e tampouco eu dirigia, escutei pela primeira vez a canção “Deixando o pago” do álbum Ramilonga de Vitor Ramil. Fiquei impressionado com o jeito suave que ele interpretava uma milonga que de pronto me remetia à sonoridade da Música Nativista do Rio Grande do Sul em diálogo com canções e violões fronteiriços com o Uruguai. Nessa mesma viagem, escutei pela primeira vez o álbum de Bebeto Alves, Lúcio Yanel e Clóvis Boca Freire, Mandando Lenha, impressionado com a interpretação de Bebeto com seu canto diferente do que costumava ouvir nas canções tradicionalistas. Aquilo me impressionou muito e marcou meu imaginário afetivo.

Antes dessa experiência, já tinha entrado em contato com “a obra” de Vitor Ramil, porém não através da escuta, mas de materiais de mídia. Em 2010, realizei um show pela extinta FNAC no Barra Shopping Sul de Porto Alegre.



Figura 8: A revista da FNAC era motivo de orgulho para meus familiares. Meu avô mostrava orgulhoso para seus amigos, vizinhos e colegas de bar: essa é uma revista com os melhores do Brasil. Presenciei algumas vezes essa cena, tímido pelo exagero. Talvez, para meu avô Dinarte, éramos os melhores.

Na época (2010), eles produziam uma revista com fotos e breve histórico de cada artista. Como meu show era próximo da data de apresentação do Vitor Ramil, aquilo me impactou. Conheci parte da obra de Vitor Ramil, através de sua imagem e história contada por meio de uma revista que divulgava um show.

Esse é um exemplo interessante de como podemos expandir o conceito do que é a obra de um artista para além da canção, pois ele inspira marcas afetivas que vão além da escuta. As mídias produzidas para divulgar a obra de artistas locais – e no caso da FNAC, propagar a boa imagem da empresa, incentivando o consumo de produtos culturais no espaço da loja, produtos, dvd’s, cd’s, revistas, livros, etc – fazem parte de um aparato tecnológico que se ampliaram no âmbito local após o marco do álbum Paralelo 30 e da gravadora ISAEC no final dos anos 1970.

Um estudo antropológico foi feito Nicole Isabel dos Reis (2005), destacando a profissionalização da produção artística em Porto Alegre. A antropóloga social faz sua etnografia reconstruí a trajetória de profissionais da música, do audiovisual e do teatro.

A etnografia de Nicole Reis reconstruiu a trajetória musical de Nico Nicolaiewski, Nei Lisboa, Nelson Coelho de Castro, Léo Henkin, Wander Wildner, Bebeto Alves, entre outros profissionais de áreas como audiovisual, cinema, teatro, etc (REIS, 2005, p. 57-64). Esse estudo é relevante para pensarmos o papel da reconstrução de uma genealogia da canção urbana de Porto Alegre, sendo os artistas que ela citou indispensáveis para fazer tal estudo. Fiquei interessado no apontamento da autora ao fazer uma espécie de genealogia da música popular urbana da cidade, indo desde Octávio Dutra até Radamés Gnattali (REIS, 2005, p. 18-19).

Sobre o campo de trabalho como músico profissional no mercado fonográfico gaúcho, antes da década de lançamento do álbum Paralelo 30, Nelson Coelho de Castro afirma para a antropóloga Nicole Isabel dos Reis (2005, p.17):

Segundo Nelson, imediatamente antes da movimentação que se deu no meio musical de Porto Alegre com a chegada dos expoentes de sua geração, a música (urbana) gaúcha era ou restrita a universidade e, portanto erudita, ou relacionada ao Carnaval, ou a música “da noite”- todas estas distantes de um apelo de uma indústria fonográfica ou do rádio.

Através do trabalho etnográfico de Reis e dos seus depoimentos coletados, pensamos na relação da indústria fonográfica da canção de Porto Alegre através do álbum Paralelo 30 e da gravadora ISAEC: “Segundo Nelson, ela [ISAEC] representou, assim, a primeira real possibilidade de que o movimento musical local surgido na metade da década de 70, através do lançamento de discos, assume uma feição mercadologicamente viável” (idem).

A antropóloga continua traçando relações entre a profissionalização da produção artística em Porto Alegre com a música urbana e o surgimento de novas tecnologias de gravação no final da década de 1970 (idem):

Foi uma época de grande otimismo, mas, a longo prazo, as expectativas não foram correspondidas. O próprio Nelson consegue gravar um compacto simples (com uma música de cada lado) de bastante sucesso em 1979, mas não consegue gravar um LP. A gravadora chega a lançar LPs locais, como o de Fernando Ribeiro, que larga a Odeon para apostar na ISAEC, e o disco usualmente considerado mais representativo desta época de produções locais, “Paralelo 30”. Os artistas que gravaram o “Paralelo 30”, Nelson Coelho de Castro, Bebeto Alves, Nando D’Avila, Carlinhos Hartlieb, Raul Ellwanger e Claudio Vera Cruz, estariam automaticamente contratados para lançar discos individuais pela gravadora ISAEC. Isso acabou não acontecendo.

Quando me deparo com materiais gravados na ISAEC, sejam em formatos virtuais – imagens na internet de capas de discos, datas de gravações de álbuns, depoimentos em entrevistas, etc – ou quando algum colega músico/pesquisador me mostra algum álbum em formato vinil, imaginava que a ISAEC tivesse um trabalho duradouro na cidade.

O que me chama atenção é que encontro inúmeros trabalhos com o selo da ISAEC e, embora os estudos que citam a gravadora afirmem que ela teve menos de dois anos de duração, a quantidade de álbuns produzidos ali é espantosa para o tempo de funcionamento. E, sobre tudo, produções que transcendem décadas considerando seus nada efêmero período de funcionamento. Sobre o desfecho da gravadora, a antropóloga escreve (REIS, 2005, p. 87):

A ISAEC teve vida curta, e faliu precocemente, com menos de dois anos de duração e, dos seis músicos contratados, apenas Raul Ellwanger conseguiu gravar [um Lp individual]. Para quem realmente almejava um disco individual restaram poucas alternativas: gravar um disco independente, o que custava caro, arcando com consequências, como a impossibilidade de distribuição, ou a primeira opção, ainda pré-ISAEC: tentar bater na porta de gravadoras no centro do país.

O depoimento de Juarez Fonseca, produtor do disco, nos ajuda a entender a escolha do título Paralelo 30 e dos artistas. O nome do Lp, que reuniria artistas gaúchos alinhados com o novo momento musical do Rio Grande do Sul “em que se mesclavam a força da MPB, o pop da era Beatles já metabolizado e a nova música regional revelada pela Califórnia da Canção Nativa a partir de 1971” (FONSECA, 2021). Juarez escreveu sobre o momento de escolha do nome (idem):

Mas não tínhamos um título para resumir o, digamos, conteúdo do LP. Depois de ouvir tudo pronto de novo, Geraldo botou na mesa: que tal Paralelo 30? Andava-se falando muito nessa linha imaginária que atravessa o Rio Grande na altura de Porto Alegre. Tinha uma história mística. (“Coisas de magia, sei lá”, cantariam depois Kleiton & Kledir.) Sim! Geraldo acertara na mosca: Paralelo 30! Chamamos o super Leonid “Uda” Streliaev para fazer as fotos e o artista plástico/gráfico Gerson Scherer para desenhar a capa (ele já criara a bela capa do disco de Plauto).

O nome Paralelo 30 ilustra o anseio das novas gerações do final dos anos 1970, buscando um lugar “mágico”, utópico, que desse conta do hibridismo que remete ao diálogo com a música da América Latina – Raul Ellwanger voltava do exílio em países da América do Sul, como Chile e Argentina, Bebeto Alves buscava a sonoridade de milongas que fizessem a ponte com suas origens na cidade Uruguaiana e o contexto urbano de Porto Alegre – enquanto todas essas informações sonoras se mesclavam com a produção local, nacional e global. Sobre o fechamento das portas da ISAEC e o conteúdo do disco, escreveu Juarez Fonseca (2021):

Rasa Calamidade, última faixa do disco, também ficou um clássico na poderosa obra de Nelson Coelho de Castro. Enfim, são 12 canções do tipo inesquecíveis para quem viveu aquele tempo. Sem Rei e Ruínas de um Sonho (ambas de Claudio Vera Cruz e Paulinho Buffara), Água Benta e Como Relâmpago no Céu (ambas de Nando d’Ávila), Águias (Nelson), Fronteiras (Raul), De Banquetes e de Jantares (Bebeto) e Admirado por Todos (Carlinhos). Nunca deixo de me emocionar ao ouvir o Paralelo 30. A ideia foi minha, eu sei. Mas só a ideia.

O jornalista é sucinto ao abordar o encerramento das atividades da ISAEC e sua relação com o mercado local. Carlinhos Harlieb, nascido em Porto Alegre em 1947, faleceu na Praia do Rosa em 1984, circunstâncias misteriosas, ligadas ou não à repressão da ditadura militar que se encerraria no ano seguinte. Nando D’ávila faleceu em 1999 de câncer linfático aos 45 anos, não sem antes gravar o álbum intitulado “Entre amigos”, uma homenagem ao vivo à sua cidade natal São Leopoldo⁴⁸. Geraldo Flach, arranjador do álbum, faleceu em 2011 e hoje conta com um estúdio municipal em Porto Alegre com seu nome⁴⁹. Juarez Fonseca lamenta a morte dos músicos:

A ISAEC? Durou pouco, no máximo uns dois anos mais, não tinha como se adaptar ao ambiente de indústrias discográficas predadoras. Carlinhos morreu, Nando morreu, e eram talvez as almas mais sensíveis desta turma. Meu irmão Geraldo também se foi. Os demais seguem na batalha, que não está fácil.

⁴⁸ Informação retirada do site em sua memória, acessado através do link:

<https://www.valedoser.com/memoria-nando-d-avila> (visto em 22.11.2023 às 20h20)

⁴⁹ Tive a experiência de gravar um álbum nesse estúdio, em formato virtual para as plataformas de streaming: *Viva Plauto Cruz!* Iniciei as gravações do “disco” virtual – denominação criticada por Juarez Fonseca, no âmbito geral, às novas condições de difusão de álbuns (e à confusão da denominação “disco” para esses formatos que fisicamente não existem) – em 2020 e o lancei em 2021. Foi uma burocracia infinda lidar com a agenda do estúdio e com a morosidade dos funcionários, temerosos – e com razão! – pelas condições sanitárias em época de pandemia. Finalizei as gravações do álbum no dia de nascimento da minha filha, Ana Júlia, 2 de setembro de 2021. Enquanto a mãe de Ana Júlia, Edna, escutava os resultados das últimas faixas gravadas, diverti-me em meio às vibrações e chutes de nossa filha em sua barriga, não sabíamos que ela nasceria de parto natural naquele mesmo dia, não sem antes passearmos por restaurantes e supermercados na volta do estúdio para casa.

O momento que compreendeu o hiato da morte de Lupicínio Rodrigues (1974) e o final da ditadura militar brasileira (1985), ocasionou criação do álbum Paralelo 30 e da gravadora ISAEC. No mercado musical porto-alegrense, foi uma década profícua, que tornou possível as manifestações artísticas que dialogam com a canção de Porto Alegre.

Segundo Arthur de Faria, a gênese da moderna canção porto-alegrense (2012, p. 5) ocorre com o grupo Almôndegas. Quem desponta na indústria musical em nível nacional é a dupla Kleiton e Kledir, oriunda dos Almôndegas e festivais universitários do sul do Brasil.

3.2 Os Almôndegas: início da “moderna canção porto-alegrense”

“Essa canção anormal”
(Zé Flávio, Canção da meia-noite)

Arthur de Faria escreve sua dissertação de mestrado sobre os Almôndegas. Seu argumento centra-se em uma definição de gênese da moderna canção porto-alegrense sugerindo:

O grupo Almôndegas (de Kleiton e Kledir Ramil, Quico Castro Neves, Pery Souza, João Baptista, Gilnei Silveira e Zé Flávio) e o ano de 1975 como o momento em que, usando conceitos candidianos, as manifestações musicais até então ocorridas nesse processo se tornam inequivocamente um sistema.

O conceito de sistema foi elaborado por Antônio Candido (CANDIDO, 1997, p. 16), já apresentado aqui anteriormente através do trabalho de outros autores. Acredito que existiu um pioneirismo dos Almôndegas em relação ao fazer canção nessa linguagem que dialoga de forma mais contundente com os movimentos da canção brasileira como um todo. Talvez, esse seja um dos motivos pelos quais a dupla Kleiton e Kledir alcançou êxito nacional na divulgação de seus trabalhos artísticos.

Arthur de Faria apresenta um panorama do que foi o ano de 1975 em Porto Alegre para além dos Almôndegas (De Faria, 2012, p. 8): Rodas de som no Teatro de Arena, shows no Clube da Cultura, mudanças no festival Califórnia da Canção (que embora em Uruguaiana, refletia questões na capital). Para ele, tudo isso “um sistema”.



Figura 9: Os Almôndegas. Fotografia gentilmente cedida por Arthur de Faria de seus arquivos pessoais .
Da esquerda para direita: Gilnei, Pery, Kledir, Quico e Kleiton

Através de seus estudos sobre os Almôndegas, a dissertação trata sobre “quem somos?”, no caso cada indivíduo do grupo: “cinco rapazes estudantes” (Ibidem, p. 11). Eles ganharam um festival em 1971 em Santa Catarina, quando os integrantes tinham entre 18 e 20 anos de idade. Isso foi definitivo para consolidar a ideia de grupo. Definição de Arthur de Faria: eles eram um grupo “hippie” que “rolava um som” (idem). O Musipuc, festival da PUC, foi importante para Kledir Ramil, que levou o terceiro lugar com sua canção “Gargalhadas”.

Depois de tratar sobre os sucessos em festivais e shows individuais dos integrantes, Arthur de Faria vai escrever sobre o disco Almôndegas⁵⁰ (abril de 1975), gravado em “miseras duas noites de fevereiro, quatro canais e – importante – sem produtor” (2012, p. 21). Sobre o repertório, “reunia canções de Kledir, Gilnei, Quico, Fogaça, Zé Flávio e Lupicínio Rodrigues” (idem). Novamente, o álbum lançado um ano após a morte de Lupi, não pôde deixar de lado sua referência ou influência na construção de uma nova linguagem (da época) para a canção urbana porto-alegrense, através da regravação da composição Amargo⁵¹.

⁵⁰ O álbum pode ser escutado na íntegra através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=WIsIfsmm3Js> (visto em 27.11.2023 às 8h19m).

⁵¹ A canção de Lupicínio, “Amargo”, na interpretação do grupo Almôndegas, pode ser escutada através do link: https://www.youtube.com/watch?v=2HDt6aAd_3Q (visto em 27.11.2023 às 8h23m). Interessante

É necessário salientar o contexto político envolvendo os artistas em Porto Alegre, que viviam os últimos anos da ditadura militar brasileira. Muitos voltaram do exílio na década de 1980 para recuperarem suas carreiras em terras brasileiras. É o caso do músico porto-alegrense Raul Ellwanger.

Acredito que o contexto pós-Lupicínio também se confundia com outras questões políticas que permitiram o surgimento dos Almôndegas e, posteriormente, o fenômeno de sucesso da dupla Kleiton e Kledir. Arthur de Faria se preocupa em inserir o grupo no “gap getulista às manifestações musicais pré-almondegueanas”. Compreendo como “gap” o espaço deixado pela morte de Getúlio Vargas em 1954, após seus governos sendo presidente do Brasil (de 1930 até a formação do Estado Novo, que perdurou até 1945). Em Porto Alegre, nesse contexto de manifestações musicais “pré-almondegueanas” (depois da morte de Getúlio), se destacam, além de Lupicínio, Raul Ellwanger e os festivais universitários⁵² (entre os anos 1950 e 1960).

Esse “processo de formação” (SILVA, 2012, p. 78) apontado por Arthur de Faria, me parece levar em conta o contexto e as relações dos sujeitos com outras pessoas e repertórios. Contextualizar os artistas politicamente em seu tempo e espaço, lembra o esforço etnomusicológico de dialogar com as pessoas que fazem música – e, no Brasil – atualmente, uma etnomusicologia de cunho eminentemente político.

A canção de Raul Ellwanger (O Gaúcho) apresentada em festival de 1967 (segundo lugar do Festival Sul-Brasileiro da Canção Popular e, posteriormente, para a III Festival de Música Popular da TV Excelsior) é contextualizada por “um projeto de dizer a verdade” (Ibidem, p. 80). Trata-se da canção de protesto em épocas mais árduas da ditadura militar.

Arthur de Faria busca encaixar a canção de Ellwanger como um momento importante para se explicar socialmente os Almôndegas em “conciliação entre a forma cariocêntrica pós-Getulista e baiano-paulistocêntrica pós-Tropicalista da canção brasileira com alguma matéria local” (idem). Diante de tantas manifestações não-

é ver os comentários dos usuários do Youtube: “Música de Lupicínio Rodrigues. Muito bom. Anos 70 na veia” (comentário de Moisés Peres Ramos).

⁵² Em entrevistas e diálogos informais com Raul Ellwanger, percebi que os festivais universitários desde a década de 1960 procuravam uma diferenciação da música relacionada ao passado – diga-se de maneira mais ilustrada, a canção de Lupicínio e toda a boemia relegada aos costumes antigos de gerações anteriores. Penso que essas manifestações refletem as angústias e outros sentimentos da época, anos 1960 e 1970, grupos de artistas que ansiavam por uma liberdade antagônica à ditadura militar. Uma canção que, não obstante suas complexidades, discrepâncias e incongruências, evitasse o nacionalismo exacerbado (manifesto também durante o período do Estado Novo de Getúlio). Os artistas de Porto Alegre buscavam uma relação sonora com manifestações de outros países vizinhos.

homogêneas, o que me parece evidente é a busca por criar uma identidade local, de mostrar para a juventude um orgulho e afeto por ser de onde se é.

Antes dos Almôndegas, um movimento que buscava essa nova sonoridade e manifestação da juventude no sul do Brasil, foi A Frente Gaúcha de Música Popular, caracterizada por uma “foto emotiva e simbólica publicada pela revista Manchete em 1968⁵³” (ELLWANGER, 2018). Esse apontamento indica que outras manifestações de canção urbana nas grandes cidades do RS (como Porto Alegre e Pelotas, por exemplo) foram apresentadas antes mesmo do surgimento dos Almôndegas.



Figura 10: Festival de 1968, fotografia cedida gentilmente por Raul Ellwanger de seu arquivo pessoal.

A Frente Gaúcha de Música Popular buscava o diálogo do estado como um todo em relação às manifestações do país. Enquanto os Almondegas, quase 10 anos depois em 1975, procuravam um regionalismo mais específico com a localidade de Porto Alegre⁵⁴. Não podemos deixar de mencionar que existiu uma situação que desintegrou – ou mesmo estruturou, por outro lado e dependendo do momento ou contexto – alguns movimentos: a ditadura militar brasileira.

⁵³Reportagem de Raul Ellwanger para o jornal virtual Sul 21: <https://sul21.com.br/opiniao/2018/09/a-milonga-dos-vencidos-por-raul-ellwanger/> (acessado em 25.02.2024 às 10h53m).

⁵⁴ Os integrantes dos Almôndegas eram oriundos da cidade de Pelotas e vieram até a capital gaúcha para alavancar seus projetos pessoais e artísticos.

3.3 O Pequeno exilado: a canção de Raul Ellwanger e as ditaduras do Brasil e América Latina

“Na palma da mão já carregas vinte mil léguas de sonhos”

(Raul Ellwanger, O Pequeno Exilado)

Os contextos políticos do Brasil e da América Latina, em relação aos finais dos anos 1960 e 1970, foram bem diferentes. Com a instauração do AI-5 (Ato Institucional número cinco) em 1968, o regime militar fica mais rigoroso e movimentos artísticos são perseguidos. No final dos anos 1960, muitos artistas de diversos seguimentos exilam-se. Exemplo disso é Raul Ellwanger, que saiu do Brasil para o Chile e, depois, quando da ditadura chilena, foi para Argentina, voltando nos anos 1970. No final dos anos 1970, a ditadura militar no Brasil não tinha a mesma força que antes. Isso permitiu que muitos artistas voltassem do exílio, como o próprio Raul Ellwanger, que gravou *Pequeno exilado* com Elis Regina no Brasil em 1980.

Sobre o contexto político envolvendo a criação dos Almôndegas, para De Faria, “o que representou o romance para a solidificação dos Estados-Nação europeus ao longo do século XIX, a canção popular e a Rádio Nacional representaram para o Brasil de 100 anos depois (2012, p. 81). Achei interessante o termo romance para tratar de alguma narrativa emotiva de contar histórias, misturando o ficcional com o contexto histórico (que é político, social, individual, coletivo, etc). É disso que se tratam as canções: são percursos emocionais que narram histórias.

Sobre a relação entre música e emoção, a socióloga Tia DeNora escreve que a música pode ser usada “para construir a autoidentidade e para criar e manter uma variedade de estados de sentimento” (DENORA, 2010, p. 167). Sem dúvida, os movimentos políticos no Brasil e no mundo, colaboraram com a atmosfera emotiva para a criação das canções, definindo desde a temática das letras até a linguagem sonora escolhida pelos artistas. As canções criadas por artistas gaúchos relatam esse estado de espírito através das narrativas que contam histórias.

Um exemplo de como as canções são criadas a partir de contextos políticos e, através delas se reproduzem emoções, é o fonograma de *Pequeno exilado*⁵⁵. No livro de

⁵⁵ O fonograma pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=xPl8UgUOZk4> (visto em 29.11.2023 às 08h14m).

Raul Ellwanger com o título *Nas velas do violão: crônicas, letras e partituras*, o músico e compositor porto-alegrense nascido em 1947, conta a história de suas canções, entre elas o encontro com Elis Regina para a gravação de *Pequeno exilado* (ELLWANGER, 2016, p. 148):

Ter esta canção gravada por Elis Regina é um dos momentos mais lindos para mim, mistura de orgulho e gratidão [...]. Ao nomear Elis um bairro de sua infância – Floresta – dá para sentir o soluço emocionado daquela que também teve uma vida algo “exilada” de si e da sua terra natal. O tema foi gravado em plena ditadura [...] Ao terminar a gravação, secando uma lágrima impertinente, Elis trocou de sala e gravou imediatamente *Alô, alô marciano*, num clima absolutamente diverso.

Esse trecho do livro de Raul Ellwanger nos mostra como o momento da ditadura militar brasileira, nesse contexto no ano de 1980, impulsiona as emoções: “o soluço emocionado de Elis” e a “lágrima impertinente” que escorre de seu rosto e que dá para sentir ao final da gravação ao escutarmos o fonograma. É um exemplo do que a socióloga Tia DeNora escreveu, as emoções são construídas socialmente através de movimentos sociais e contextos políticos, recriados através da música (DENORA, 2010, p.166-177).

Pequeno exilado, em meu entendimento, é exemplo disso, pois cita os bairros Glória e Floresta. Conta a história de personagens que transitam por ali. Não obstante, não cita o nome da cidade, mas faz referência à localidade. Constrói personagens através de uma narrativa de exílio: “Guerreiro do bairro da Glória/Duende do bairro Floresta”. Sobretudo, faz um convite: “Vem cá conhecer nossa história/Malandros calçadas e festas” (ELLWANGER, 2016, p. 149).



Figura 11: A emoção através da imagem de Elis e Raul gravando *Pequeno Exilado* em São Paulo nos anos 1980 (ELLWANGER, 2016, p. 135).

Voltando ao percurso etnográfico que proponho em direção ao passado através do presente, trago outra fonte de informações sobre os integrantes dos Almôndegas. É o livro “Som do sul: a história da música do Rio Grande do Sul no Século XX” (MANN, 2002). Escrito pelo músico e pesquisador Henrique Mann, esse livro se propôs a ter um formato semelhante às antigas enciclopédias e hoje se encontra disponível digitalmente. Sua proposta, na época, era fornecer material de estudo sobre a história da música local para as escolas e interessados. Além de apresentar textos com a biografia e depoimentos, Mann escreve sobre os trabalhos posteriores à década de 1970 dos Almôndegas e Ellwanger.

Sobre Raul Ellwanger, temos as seguintes informações (MANN, 2002, p. 120): “Uma temporada de exílio no Chile e outra na Argentina aproximaram Ellwanger do ambiente universitário e da música feita nestes países” (idem). Sobre a volta de Ellwanger do exílio na década de 1980:

Na volta ao Brasil, Ellwanger se transformou num dos artistas que melhor representaram esta fusão de ritmos latinos, tão presente no Rio Grande do Sul e logo conquistou as plateias e os intérpretes nacionais. Não só os brasileiros, como Elis Regina e Beth Carvalho, gravaram suas canções, como também nomes representativos da música latino-americana, entre os quais Mercedes Sosa, Pablo Milanez e León Gieco.

Em relação às emoções e sentidos identitários na obra de Raul, a jornalista escreve que suas canções “carregam sua experiência de vida e traduzem uma gama de sentimentos representativos de uma época na qual [...] as pessoas precisavam lutar pelos seus ideais e pela sua própria vida” (MANN, 2002, p. 120).

Quando conversei com Raul em 2017, pensando em uma pesquisa de doutorado sobre sua trajetória artística – temática que se concretizou no presente capítulo – percebi que ele guardava pesares por ter saído no Brasil ao final dos anos 1960, se exilado por conta da perseguição política da época de ditadura. No livro de Mann, assim como em seu depoimento em comunicação pessoal, sabe-se que em 1969 (idem):

Desde o AI-5, decretado em dezembro do ano anterior, recrudescia a repressão política no país. Os militantes do VAR-Palmares (como os de outras organizações anti-governamentais) vão sendo presos sucessivamente. A maioria é barbaramente torturada e alguns desaparecem. O nome de Raul vem à baila e ele começa a ser acossado pelo DOI-CODI. Abandona a música e a faculdade e passa a viver clandestinamente em São Paulo.

Quando conversei com Raul em 2017, notei um aparente ressentimento e a emoção de tristeza por ter deixado o país, logo quando sua canção tinha sido classificada para o Festival da Record. Na época, quase cinquenta anos depois de seu exílio, que durou praticamente 10 anos, o amargor por ter deixado o país estava implícito em seus depoimentos, não obstante as parcerias e amizades firmadas no continente latino-americano.

Regressando ao Brasil, Ellwanger grava com Elis Regina a canção *Pequeno exilado*. Fica no ar a pergunta: teria sua música alcançado mais êxito se Raul tivesse ficado no Brasil? Notei esse questionamento pairando no ar. O que fica é a emoção negativa permeada por traumas de perder colegas de música e de militância, devido à repressão da ditadura militar. Raul se queixa do pouco reconhecimento que tem em Porto Alegre.

Os Almôndegas são de uma geração posterior à de Raul Ellwanger. Esses dez anos de diferença no início das atividades musicais foram definitivos para que os Almôndegas desfrutassem de uma certa liberdade no mercado fonográfico brasileiro, apesar de ainda ter o regime militar, existiu o enfraquecimento da ditadura até seu fim em 1985.

Durante o governo militar de Ernesto Geisel (1974-1979), o AI-5 foi revogado em 1978 e um processo conhecido como “abertura política” ocorreu na ditadura militar

brasileira. Caroline Silveira Bauer (2011), descreve a “cultura do medo” durante a perseguição política, torturas e censuras dos militares através do AI-5 (Ibidem, p. 300):

Em relação ao caso brasileiro, a “cultura do medo” permaneceu em vigor mesmo terminado o ciclo de maior repressão política (circunscrito aos anos de 1968 a 1974) e iniciado o processo de transição política, comprovando os efeitos remanescentes do terror na sociedade.

A canção de Porto Alegre foi impactada por essa chamada “abertura política”, uma vez que Raul Ellwanger sofreu perseguição política e partiu para o exílio em outros países da América Latina, sendo impedido de continuar sua produção no Brasil e seu projeto junto à Frente Gaúcha de Música Popular. Apesar da continuidade da “cultura do medo”, os artistas do grupo Almôndegas não tiveram a urgência de partir para o exílio e puderam continuar suas produções musicais no Brasil. Ainda sobre o processo de abertura política através do fim da censura, a historiadora escreve (BAUER, 2011, p. 132):

A partir do processo de abertura política, mais precisamente, através de algumas medidas como a maior liberdade às publicações com o fim da censura e da Lei de Imprensa, além dos lançamentos de livros memorialísticos de exilados e ex-presos políticos, as notícias sobre as torturas começaram a tornarem-se públicas. Assim, a transição para a democracia foi realizada sem se esclarecer o funcionamento do aparato repressivo da ditadura.

O medo de ser torturado, de ser preso político ou mesmo vir a desaparecer, fazia parte da “cultura do medo” provocada pela ditadura militar. Ela estava presente nas vidas de artistas, intelectuais e profissionais de diversos seguimentos (idem):

A presença da “cultura do medo” expressa no receio de ter sido torturado, de poder ser torturado novamente e de saber que a tortura é uma prática empregada frequentemente a presos políticos (e comuns) no Brasil. Mesmo vivendo-se em uma conjuntura de abertura política, o poder de dissuasão e persuasão da tortura estava presente, demonstrando a existência da “cultura do medo”.

Nos depoimentos de Raul Ellwanger, através de seus escritos e da entrevista que realizei, pude perceber a força das emoções provocadas pelo exílio. O medo e a indignação de se ausentar de sua cidade-natal (Porto Alegre) e de seu país de origem devido à perseguição política foram marcas definitivas para a trajetória artística de Raul.

O momento do surgimento dos Almôndegas – a canção urbana porto-alegrense após a morte de Lupicínio e o governo Geisel – possibilitou maior liberdade criativa para os artistas que despontaram nos anos seguintes.

3.4 O Sul em cima: uma conversa com Kleiton Ramil

“Onde estão as canções do Kleiton & Kledir?”

(Durque Costa Cigano, Porto Triste)

Kleiton Ramil produz um programa de rádio veiculado atualmente na Rádio FM Cultura e outras emissoras parceiras. O nome da atração é “O Sul em cima”, destacando a produção de artistas do sul do Brasil. O apresentador é o cantor e compositor Márcio Celli. Com Márcio, tenho parceria (coautoria) em uma canção chamada “Meu viver é mais bonito”, além de termos convivido nos saraus do Clube Caiubi de compositores entre 2009 e 2011.

Márcio Celli intermediou meu contato com Kleiton para que eu pudesse fazer parte do programa com minhas canções, logo que lancei o álbum “Sambas para respirar melhor” em 2022. Na época, recordo que enviei as canções pelo ciberespaço e que a pessoa que respondeu os e-mails referentes ao programa é Mariusa, esposa de Kleiton.

Aproveitei esse contato para coletar alguns depoimentos de Kleiton por email, intermediado por Márcio em contato inicial. Depois, conversei com Mariusa. Já em 2024, fiquei ansioso por esse contato, uma vez que as fortes chuvas ocorridas em Porto Alegre fizeram com que eu ficasse em luz, água e internet⁵⁶. Por isso, demorei para responder o contato.

Quis iniciar nossa conversa virtual perguntando sobre os elementos regionais: considerando a cidade de Pelotas (origem da dupla Kleiton e Kledir), que elementos regionais de cada cidade (Poa, Pelotas ou outras) estão presentes nas canções do grupo, segundo Kleiton?

Os elementos regionais em minha vida, e creio que dos integrantes do Almôndegas, de uma maneira geral, tem origem nas cidades do interior. Nas cidades onde nascemos (Kleiton, Kledir e Quico em

⁵⁶ Uma reportagem do site oficial da prefeitura pode ser acessada pelo link a seguir. O temporal aconteceu na terça-feira do dia 16.01.2024. Os usuários reclamam do total descaso da companhia de energia elétrica CEEE Equatorial, privatizada em 2021. O link: <https://prefeitura.poa.br/gp/noticias/forte-temporal-atinge-porto-alegre-0> (visto em 30.01.2024 às 12h14m).

Pelotas) (Pery e Gilnei em Jaguarão) e cidades que frequentamos nas viagens durante a infância e pré-adolescência. Estes períodos onde "forma-se a personalidade" foi muito rico para todos nós, em termos do que se recebia como informação cultural e social. Nossa formação é muito eclética, mas o componente regional certamente vem do interior do Rio Grande do Sul. Em Porto Alegre já estávamos na faculdade, e a relação era mais ligada ao que vinha do mundo todo (Depoimento de Kleiton Ramil, coletado por email em 28.01.2024).

Para Kleiton, Porto Alegre teve um papel mais importante para o reconhecimento de uma noção cosmopolita, enquanto o regionalismo permanece como um "componente importante político-social". Sobre a relação de Kleiton com a cidade de Porto Alegre, perguntei algo no sentido de sua emoção:

Sou pelotense e sempre me senti um pouco diferente dos porto-alegrenses. Mas o período em que fiz faculdade de engenharia e curso superior de composição e regência, na capital, gerou um sentimento muito forte em relação a Porto Alegre. Afinal foi lá que formou-se minha primeira banda, que me tornei um músico profissional, fiz parte de um movimento cultural incrível dos anos 70 e fiz infimos amigos. Hoje moro há mais de 40 anos no Rio de Janeiro e meu sentimento em relação a Porto Alegre é de gratidão (Depoimento de Kleiton Ramil, coletado por email em 28.01.2024).

A criação da canção "Deu pra ti" foi, segundo Kleiton, à distância da cidade. Canções sobre Porto Alegre podem se tornar porto-alegrenses, mesmo "nascendo" em outro território. Seu depoimento segue um fluxo de ideias apresentando uma capital gaúcha cosmopolita e o seu sentimento de gratidão:

Quando criamos a música DPT (DEU PRA TI), já morando no Rio, que se tornou um ícone para nossa cultura e dividiu com o Brasil a imagem de uma cidade cosmopolita e moderna, que é o caso da capital do sul, foi um processo de enorme satisfação. Essa música esteve durante muitos meses entre as mais executadas na mídia brasileira o que nos deixou orgulhosos e alavancou ainda mais a nossa carreira, quando atingimos o reconhecimento nacional. Na questão pessoal, vejo DPT como uma canção de saudade. Já estávamos distantes do sul há vários anos e Porto Alegre surge nessa música como nossa musa, como nossa referência de um lugar que nos ensinou tanto e que bem representa a importância da moderna cultura urbana do sul do Brasil (Depoimento de Kleiton Ramil, coletado por email em 28.01.2024).

Esse depoimento reforça a ideia de Porto Alegre como personagem. Nesse caso, uma musa inspiradora de canções. Quando perguntei para Kleiton, sobre outros projetos, como o Casa Ramil, sua resposta foi:

Nossa família tem o privilégio de ter muitos artistas talentosos na área da música, das artes cênicas, do design e também pessoas dedicadas a logística de carreiras artísticas. O espetáculo CASA RAMIL reúne um bom número desse grupo. Além dos artistas temos nos bastidores Karina Ramil, minha filha e atriz, que fez a direção cênica. Kaio, meu filho mais jovem hoje é produtor de eventos artísticos e trabalha com Branca, minha irmã, e idealizador desse espetáculo. Isabel Ramil, filha de Vitor, é responsável pelos efeitos visuais do espetáculo e no palco estão Kleiton, Kledir, Vitor, Ian, Gutcha, Thiago e João Ramil (filho de Kledir). Ian é filho de Vitor e Thiago e Gutcha filhos de minha irmã Kátia (Depoimento de Kleiton Ramil, coletado por email em 28.01.2024).

Frequentei diversos espaços com Thiago Ramil e fizemos alguns saraus em momentos próximos (entre 2014 e 2019), nos cumprimentávamos, mas sempre fui tímido para perguntar quem era filho de quem: se Thiago era filho de Vitor, de Kleiton ou Kledir. A surpresa foi saber que Thiago é filho da irmã de Kleiton, Kátia.

O que isso importa? Certamente, os imaginários pairam sobre a construção de uma poética da canção local. Imaginar como deve ter sido a vida, os percursos e experiências dos colegas, faz parte de se trabalhar juntos. Importa no sentido imagético, de imaginar a vida e a criação da obra dos artistas. Sobre os encontros familiares para compor o espetáculo Casa Ramil, Kleiton continua:

Nossos encontros são mágicos. Aprendo muito com as novas gerações e eles certamente com os mais velhos, que tem mais experiência e ideias diferentes. Certamente é uma grande riqueza a soma dessas visões, muitas vezes díspares e difíceis de se conciliar. Mas entendo que este "atrito" e a busca de algo em comum, entre estéticas e criações de estilo muito diferentes, é uma fonte de resultados inovadores (Depoimento de Kleiton Ramil, coletado por email em 28.01.2024).

Quando comentei para Kleiton sobre o depoimento de seu irmão Kledir, apontando para o “caráter belicoso da música no RS” (MANN, 2002, p. 130): – salientando, uma fala publicada em 2002, mais de vinte anos antes – o argumento de Kleiton vai ao encontro da esperança. Gostei muito desse aspecto:

O comentário do Kledir se refere a uma situação que pouco a pouco foi melhorando. Hoje os gaúchos são mais unidos e percebem a importância da crítica, de preferência construtiva. E isso aprendemos sempre trabalhando em grupo. Muitas vezes o ego, o individualismo, trabalham contra um belo processo que poderia se tornar uma nova

bossa nova, uma nova tropicália, ou sabe-se lá o quê. Creio que nossa sorte (de Kleiton & Kledir) foi nascermos em uma família grande e gostarmos de trabalhar em grupo. Hoje os artistas do RS são para nós uma grande família e temos orgulho de ter participado desse processo de amadurecimento de consciência coletiva, desde os anos 70 (Depoimento de Kleiton Ramil, coletado por email em 28.01.2024).

Obviamente, concordo com esse amadurecimento. “O ego”, “o individualismo” da classe artística, naturalmente, são elementos que mudaram ao longo dos anos. Meu argumento é complexo, pois não dá para generalizar que toda a classe artística mudou, ou mesmo que os efeitos da pandemia, mais recentemente, não tenham aflorado alguns sentimentos negativos e disputas que estavam “adormecidas”.



Figura 12: K&K em Porto Alegre, imediações do Viaduto Borges de Medeiros

Ao longo desse capítulo, apresento experiências pessoais que, infelizmente, me fazem concordar com partes do argumento de Kledir em 2002 (o caráter belicoso da música no RS) – que apresento a seguir – e, no entanto, a mensagem de Kleiton é congruente com a esperança que invade minhas emoções através dessa narrativa. É preciso amadurecer.

Pedi para Mariusa uma foto de Kleiton, ou mesmo da dupla, que ilustre a relação dos artistas com Porto Alegre, para ressaltar o foco de minha pesquisa: a canção porto-alegrense. Mariusa escreveu: “O Kleiton me enviou uma foto em que K&K estão em Porto Alegre, mas é uma foto recente. Veja se serve...ou você gostaria também de uma foto mais antiga, anterior a 2000? Se precisar, posso tentar procurar aqui”.

Sobre a foto, penso aqui em voz alta: está ótima. Nem só de passado se vive. Segundo Mariusa, essa foto é mais recente. Como cenário está o “viaduto da Borges”,

local histórico para cidade, localizado na zona central, próximo ao Teatro de Arena. Também, a avenida Borges de Medeiros, da história do samba e dos carnavais. Recordo aqui uma composição que foi hino da Academia de Samba Praiana, “Samba da Borges”, autoria de Mutinho Rodrigues⁵⁷. Essa foto está ótima.

3.5 Dos Almôndegas ao sucesso nacional de Kleiton & Kledir, o caráter belicoso da música no RS

“Ah, vira, virou
Meu coração navegador
Ah gira, girou
Essa galera”
(Kleiton Ramil, Vira Virou)

Na pesquisa de Henrique Mann, são apresentados os trabalhos posteriores dos integrantes dos Almôndegas: Gilnei, Quico, Zé Flávio, Pery Souza e Kleiton & Kledir (MANN, 2002, p. 128). Sobre o porto-alegrense José Flávio Alberton de Oliveira, o Zé Flávio, nascido em 1952, escreve Mann (idem): foi fundador do conjunto cover “Os Totais” nos anos 1980 e, nos anos 1990, dirigiu o Departamento de Programação da FM Cultura do RS, em 2000 “foi agraciado com o Troféu Açorianos de Melhor Instrumentista de MPB”. Zé Flávio também integrou o “Musical Saracura”.

Em uma época em que não existiam tantos dados disponíveis no ciberespaço e que as informações sobre artistas locais eram escassas, o material de Henrique Mann sobre se fez mais do que necessário, uma espécie de Wikipedia⁵⁸ dos anos 2000 sobre a história da música do Rio Grande do Sul. Ainda sobre os Almôndegas, ele discorre sobre Gilnei e Quico: Gilnei, natural de Jaguarão, esteve com o conjunto (Almôndegas) até 1978, formado em Comunicação, passou a atuar na área de publicidade. Atualmente reside em Joinville (MANN, 2002, p. 128). Quico, “nascido em Pelotas, formado em

⁵⁷ Mutinho Rodrigues é sobrinho de Lupicínio Rodrigues. Compositor e baterista, tocou anos na banda de Tom Jobim e Toquinho. Parceiro de Vinícius de Moraes, Toquinho e muitos outros, compôs a conhecida canção “O Caderno”, gravada por Chico Buarque. Conheci Mutinho na casa de sua filha Simone no bairro Vila Nova em Porto Alegre, ano de 2023. Ele me falou do Samba da Borges, que compôs no início da história da Academia de Samba Praiana. Infelizmente, ele me disse não lembrar. Dos “praianenses” mais antigos, Suelci da Praiana disse recordar essa composição, que nem o autor lembra.

⁵⁸ Enciclopédia virtual com dados sobre os mais diversos assuntos e pessoas, abrangendo alcance em vários países e continentes.

Engenharia, esteve no grupo até o terceiro disco (1977) e atualmente é professor universitário na UFPEL/RS” (Idem).

Além de Zé Flávio e Kleiton & Kledir, Pery Souza é o integrante dos Almôndegas que seguiu sua carreira musical com veemência. Pery nasceu em 1953 na cidade de Jaguarão, vivendo a adolescência em Pelotas, onde estudou no conservatório local e dedicou-se, posteriormente, ao violão. Primo de Kleiton e Kledir, conviveu musicalmente de maneira intensa com “a turma que mais tarde viria a formar os ‘Almôndegas’ Pery cursou Composição e Regência e licenciou-se em música pela UFRGS” (MANN, 2002, p. 128).

Autor de “vários clássicos da música do RS” (Idem), Pery compôs canções como: “Estrela guria (com Fogaça), Noite de São João (com Kledir), Por onde ela anda (com Jaime Vaz Brasil) e Pampa de Luz (com Luiz de Miranda, segundo lugar no Musicanto)” (Idem). Teve canções gravadas em âmbito nacional por Fafá de Belém e por artistas locais como Vitor Ramil e Victor Hugo. Foi tesoureiro da Cooperativa Mista dos Músicos de POA (Coompor) em duas gestões e presidente da Associação Gaúcha do Disco Independente (AGADISC⁵⁹). Pery Souza tem dois discos solo, o primeiro em 1985, relançado em compact disc em 1998, o segundo em 1997.

Pedi para Kleiton um depoimento sobre Pery Souza, que segue da seguinte forma:

O Pery é meu primo irmão. Sempre foi um músico diferenciado, sobretudo, na questão de ritmos, desde sua infância. Tornou-se também um ótimo compositor e cantor, mas entre nós eram sempre surpreendentes suas performances rítmicas nos espetáculos e discos que gravou. Sempre fui o responsável pelos arranjos vocais dos Almôndegas, e o formato Quico, voz grave, Kledir, barítono e Pery e eu tenores, era uma marca indelével do grupo. A sonoridade dos vocais era perfeita e original (timbres com muita afinidade) era insubstituível, tanto que com a saída dele essa marca mudou e a estética se modificou. Aliás, a banda começou acústica e no final seguia o padrão na época (que tocava nas rádios, com bateria, guitarra e baixo elétrico) (Depoimento de Kleiton Ramil, coletado por email em 28.01.2024).

⁵⁹ Conversando com Henrique Mann, um dos fundadores da AGADISC, recordei que fiz um curso de produção de discos naquela instituição no início dos anos 2000. Henrique se impressionou com minha pouca idade e interesse incomum. Na época, eu tinha 12 anos de idade e estava interessado em me aprimorar musicalmente, após ter sido gravado como compositor por Durque Costa Cigano, decidi me profissionalizar. A história da música local passa por minha história de vida. Alguns nomes, como o Pery Souza dos Almôndegas, são como personagens, pessoas que fazem parte da paisagem da cidade e que, como em um quebra-cabeças, são peças que vão se encaixando, esperando para contarmos suas histórias e descobrirmos suas canções.

Podemos mensurar a importância de Pery Souza na vida de Kleiton e para a sonoridade dos Almôndegas, através desse depoimento. Para Kleiton, a dimensão de Pery vai além de sua vida pessoal ou do grupo, mas contribui significativamente para a música do sul como um todo:

Sua contribuição para a construção de uma nova música popular do sul do Brasil é inestimável. Durante os anos 70 quando tudo começou e projetou essa nova música nacionalmente (Canção da Meia Noite - tema de novela da TV Globo, representante mais significativa) e também depois em sua carreira solo, morando em Porto Alegre, quando gravou muitos discos sempre em busca de uma nova estética para a música do sul. Pery há muitos anos foi acometido de Alzheimer precoce, que os afastou gradativamente da vida pública, e hoje, infelizmente, vive em uma clínica especializada em Porto Alegre. (Depoimento de Kleiton Ramil, coletado por email em 28.01.2024).

Sobre a dupla Kleiton & Kledir, dois pontos me chamam a atenção. O primeiro é como a dupla atingiu sucesso nacional desde os Almôndegas e como sua produção fonográfica está relacionada com os festivais. Um segundo ponto que me salta aos olhos é o investimento financeiro que a dupla, através de gravadora, fez no lançamento de álbuns e canções.

Pensando não somente em uma cronologia, mas para contextualizar o momento em que viveram e hoje vivem a dupla Kleiton e Kledir, se faz necessário alguns dados apresentados no trabalho de Henrique Mann (2002, p. 129). Ambos nascidos em Pelotas, Kleiton em 1951 e Kledir em 1953. Ingressaram nos cursos de Engenharia Eletrônica da UFRGS, Kleiton em 1970 e Kledir em 1971.

O ciclo dos Almôndegas foi apresentado aqui e em outros trabalhos, mas para a dupla Kleiton & Kledir ele se encerrou com o quarto disco do grupo, em 1978. Em 1979, lançaram o primeiro LP da dupla pela Ariola, simplesmente com o título “Kleiton e Kledir”.

Lançam novos discos pela Ariola, nos anos subsequentes, 1981 e 1983. Segundo Henrique Mann (2002, p. 129): “os irmãos Ramil começam a popularizar expressões gaúchas como ‘tri-legal’ e ‘deu prá ti’, pelo Brasil. O conjunto MPB4 grava “duas composições da dupla, tornando Vira Virou (título do disco) sucesso nacional” (idem).

O pesquisador Henrique salienta que a dupla, ao participar do show do MPB4, grupo vocal já consagrado, cantam “com sotaque, vestidos de ponchos, dançando rancheiras, eles surpreendem os espectadores com o ritmo descontraído de Maria Fumaça” (idem). Reflito que deve ter sido uma surpresa para os espectadores

acostumados com o repertório e a linguagem sonora do MPB4, assistirem uma dupla de gaúchos que deram novas cores para aspectos muitas vezes vistos como conservadores e ultrapassados.



Figura 13: K&K dançando chula, fotografia retirada do livro de Henrique Mann (2002, p. 129), com a legenda: apresentação da Maria Fumaça, no Festival da Tupi, em 1979. Creditada para BK Produções.

Imagino como deve ter sido essa experiência estética, se para mim foi tocante escutar pela primeira vez nos anos 2000 os álbuns de Vitor Ramil, *Ramilonga* (1997) e, depois, Bebeto Alves cantando *Mandando lenha* (1997), penso que o público do MPB4 ficou instigado com as peculiaridades da “canção urbana gaúcha”, apresentada com o sotaque da dupla Kleiton e Kledir no final dos anos 1970.

Nas canções tradicionalistas, as vozes são, geralmente, demasiadas graves, ressaltando a masculinidade do cantor. É tradição, desde o século XX – e, infelizmente, hoje isso ainda predomina – que a música regional do RS seja cantada prioritariamente por homens. Dessa forma, com raras exceções – como Berenice Azambuja e, atualmente, Shana Muller – o protagonismo é masculino nas vozes que cantam a música nativista do estado.

O que foge a regra: homens jovens cantando músicas com características da tradição nativista rio-grandense, como Kleiton & Kledir no final dos anos 1970 e, paulatinamente, Vitor Ramil⁶⁰ e Bebeto Alves⁶¹ nos anos que se passavam. Chama a

⁶⁰ No livro de Henrique Mann (2002, p. 146), sabemos que Vitor Ramil nasce em Pelotas no ano de 1962: “Grava *Ramilonga*, *A Estética do frio* em 1997 e relança em CD o Lp *Tango* [nesse mesmo ano] (ambos projetos com financiamento do Fumproarte, Prefeitura de Porto Alegre)” (idem).

atenção dos ouvidos que pensam a música local de forma crítica. Alguns compositores locais do RS, como Vitor Ramil, Jerônimo Jardim e outros, levaram vaías em festivais pela postura contestadora e crítica de suas canções⁶².

O que a etnomusicologia tem a dizer sobre isso? Minha colega etnomusicóloga Clarissa Ferreira foi uma *insider* de festivais nativistas do RS. Como mulher instrumentista, sentia-se inquieta com algumas posturas e afirmações que vinham desse meio social. Vale contextualizar que, dos anos 2000 em diante o estereótipo da fronteira e de uma música “campeira” passou a dominar a cena tradicionalista. Assim, após desenvolver pesquisas e reflexões no mestrado e doutorado em etnomusicologia, Clarissa publicou o livro *Gauchismo líquido* (FERREIRA, 2023).

A etnomusicóloga escreve sobre “o machismo na música gaúcha” (Ibidem, p. 109), onde afirma: “esse tema me acompanha desde que comecei a atuar no universo tradicionalista e nativista, onde a presença feminina é muito pequena, restringindo-se a algumas cantoras e poucas instrumentistas” (idem). Clarissa escreve que existe algo como “coisificação das mulheres”, desde as saias longas nas performances, expressando um ideal de prenda que seja delicada e recatada.

Para ela o público consumidor dessa música assimila o que é ouvido nas canções por identificação, simbolismo ou “falta de maior consciência sobre aquilo que se consome. Atentar para a mensagem dita e cantada é uma investigação que deve ser feita por nós” (Ibidem, p. 119). Clarissa Ferreira vai mais longe: citando como exemplo o Festival da Barranca, que já existe há pelo menos 50 anos, reclama que nunca pôde etnografar ou ter alguma experiência pessoal com esse evento, pois só entram homens e as mulheres estão, automaticamente, vetadas de participar. Um dos argumentos mais esdrúxulos para justificar a proibição de mulheres nesse festival é “o risco de assédio às mulheres, caso a presença delas fosse permitida” (FERREIRA, 2023, p. 123). É nesse ambiente que o canto de Kleiton & Kledir, Vitor Ramil e Bebeto Alves se diferencia da canção nativista ou tradicionalista do RS.

⁶¹ Ainda em Henrique Mann (2002, p. 145) sabemos que Bebeto Alves nasce em Uruguaiana em 1954. Em 1978, participa do álbum Paralelo 30, como vimos nesse capítulo. Porém, segundo Mann, em 1979 Bebeto Alves começa a incorporar elementos regionais ao seu trabalho.

⁶² Uma reportagem do jornal local Zero Hora retrata algumas situações em que artistas do RS foram vaiados, comparando-os e contextualizando-os com protagonistas da música popular brasileira que passaram por situações semelhantes. A matéria pode ser vista através do link: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2017/04/cinco-vaia-historicas-musicos-gauchos-relembra-shows-marcados-pela-rejeicao-do-publico-9776530.html> (acessado em 15.01.2024 às 15h47m).

Acredito que o cantar delicado, dialogando com a suavidade do timbre de Caetano Veloso, por exemplo, faz com que a voz de Vítor Ramil tenha mais alcance em âmbito nacional. Isso sem deixar de lado alguns elementos sonoros presentes na canção regional, como o violão com características da milonga uruguaia e argentina. Esse diálogo entre elementos sonoros de contextos que extrapolam a dimensão local, acontece de forma pungente na interpretação de Lúcio Yanel no álbum *Mandando Lenha* de Bebeto Alves.

Já a canção feita por Kleiton & Kleidir, mistura características da música pop na instrumentação: guitarras, bateria, contrabaixo e teclados⁶³. Sobre a abrangência da dupla no mercado fonográfico brasileiro, Henrique Mann coletou depoimentos de Kleidir Ramil, em 24 de outubro de 2001 (MANN, 2002, p. 130):

Antes de nós, quem levou a música do RS para o Brasil foram Teixeira, Lupicínio e Pedro Raymundo, por vias bem mais populares. No nosso caso, utilizamos a música tradicional mesclada à coisas urbanas. Neste sentido, o nosso leque era mais amplo e, por isso, nos identificamos com vários seguimentos sociais diferentes. Fundamenta para nós foi ter saído do RS. Viemos para o Rio ainda com o ‘Almôndegas’. Como conjunto, fazíamos sucesso no RS, mas a mudança nos fez entender os códigos do showbis, e isso nos deu a possibilidade de aceitação pelo mercado nacional, mas, ao mesmo tempo, não perdemos nossa identidade regional.

Esse depoimento me remete ao lugar comum do artista que sai de Porto Alegre ou de sua cidade no Rio Grande do Sul, indo ao Rio de Janeiro ou São Paulo. Em busca de sucesso. Para compreender melhor esse movimento dos artistas locais em busca do mercado fonográfico nacional, me faço a pergunta: o que é o sucesso? É alcançar fama nacional, internacional? É enriquecer, conseguir “viver da música”? São perguntas muito amplas com significados diferentes para cada pessoa.

Recordo de uma conversa que tive com Darcy Alves na mesa do Bar Parangolé, na rua Lima e Silva em Porto Alegre, o ano devia ser entre 2008 e 2009. O “professor” Darcy Alves, famoso na cidade por ter acompanhado Lupicínio Rodrigues nas suas serestas ao violão, contou de uma conversa sua com Yamandú, onde ele aconselhava o jovem violonista a sair de Porto Alegre. Na época, o violonista Yamandú Costa estava morando no Rio de Janeiro e era de conhecimento geral da classe artística que um bar

⁶³ Esse exemplo pode ser visto na interpretação ao vivo da canção “Maria fumaça” de Kleiton & Kleidir: <https://www.youtube.com/watch?v=0nWNldYglus> (acessado em 07.12.2023 às 07h38m).

no bairro da Lapa, chamado Semente, era seu. Isso me marcou muito, pois o que é o sucesso: é sair de Porto Alegre e montar um bar na Lapa?

Não contente, passei algum tempo no Rio de Janeiro, me questionando o que era o sucesso e o que eu mesmo queria obter artisticamente. Hoje, pensando nesse depoimento de Kledir – os “códigos do showbis” – percebo que a falta de experiência e, de um modo geral, não pensar a música como um produto não cria as condições de vender esse produto.

Fui até o Rio de Janeiro várias vezes entre 2007 e 2008. Em uma dessas visitas que fiz ao meu pai, que na época morava lá, fiquei um trimestre inteiro residindo entre hotéis do bairro Lapa e a casa de minha tia no bairro Santa Teresa. Conheci diversos artistas de bares, conversei com produtores e produtoras que organizavam shows em casas noturnas da Lapa. Fui e voltei do RJ sem compreender esses “códigos do showbis”, como disse Kledir no seu depoimento a Henrique Mann.

Vale citar aqui duas histórias interessantes de artistas que saíram de suas cidades, dois músicos que tocaram no Acaso bar na Avenida Mem de Sá, no bairro Lapa do Rio de Janeiro. O Acaso era um bar de meu pai e cada dia da semana trabalhavam lá artistas diferentes. Com alguns deles, fiz amizade e interagi mais, como o gaúcho Celso Jardim e o paranaense Vando de Paris.

Celso Jardim migrou do Rio Grande do Sul para a Bahia, onde fez faculdade de música na UFBA. Na época (2007-2008), o fato de Celso fazer faculdade e ser um músico que tocava na noite me motivou para seguir estudando. Fiz uma aula de teoria e percepção com ele, onde apreendi o ciclo das quintas, trabalhamos juntos em algumas noites no Acaso Bar. Recentemente (depois da pandemia em 2020), Celso voltou para o Rio Grande do Sul e fui visita-lo em Torres. Pelo que percebi, no Rio de Janeiro, assim como eu, Celso não assinou contrato com nenhuma grande gravadora ou teve uma imersão densa nos “códigos do showbis” – parafraseando Kledir. Na atualidade, Celso tem mais de 60 anos de idade, trabalha como professor de música em uma escola de educação básica no município de Torres no Rio de Grande do Sul, além de tocar na noite em bares e hotéis⁶⁴.

Vando Deparis regulava de idade comigo, alguns anos mais velho. Tinha saído de Curitiba para ir ao Rio de Janeiro, pois fora selecionado para participar da oficina de

⁶⁴ Quando fui visitar Celso no verão de 2022, ele tocava com um trio no Hotel Sesc Torres, no repertório interpretações de sucesso da música brasileira, canções de Seu Jorge, Martinho da Vila, Arlindo Cruz, etc. Celso tocava violão, tinha também um vocalista e mais um percussionista.

Oswaldo Montenegro. À noite tocava no Acaso bar na Lapa. Fizemos amizade no bar do meu pai, onde ele tocava uma vez por semana e eu dava “canjas”. Certo dia visitei a oficina de Oswaldo, lá por 2007-2008, não recordo se era no bairro do (Aterro do) Flamengo ou Botafogo. Fui com Vando, os colegas de oficina eram mais jovens que nós e percebi certo desconforto nele em frequentar aquele espaço, onde artistas gravavam vinhetas para um espetáculo teatral que ocorreria após o término do curso. Oswaldo estava lá, entreguei o álbum que recém tinha gravado com Plauto Cruz e Mário Barros (Paulinho Parada, *Minhas Águas* de 2007). Semanas depois, encontrei Vando no pequeno “Biroquinha da Lapa”, onde ele trabalhava com violão e voz. Disse ter saído da oficina. Nesse caso, o músico de Curitiba escolheu não participar dos “códigos do showbis”.

Volto ao questionamento: o que é ter sucesso migrando de sua cidade natal para o Rio de Janeiro? Para alguns, é apenas seguir tocando e fazendo suas agendas musicais pelos bares. Kledir comenta, em depoimento para Henrique Mann (2002, p. 130), sobre como foi a gravação e difusão de *Maria Fumaça* em 1980⁶⁵:

Quando gravamos *Maria Fumaça*, fomos, com todo o orgulho, levar o disco para as rádios gaúchas e os caras não tocavam, diziam: ‘isso é muito bagual para nossa programação pop de FM’. Quando a música estourou nas rádios do Rio e SP, aí eles começaram a tocar. Precisou ter uma confirmação do centro do país para eles acharem legal.

Para muitos artistas locais de Porto Alegre e Rio Grande do Sul, fazer sucesso é ter sua música reconhecida fora do estado. Percebo isso de maneira mais forte entre alguns jornalistas e trabalhadores de jornais, emissoras de rádio e televisão. Parece que se, de alguma forma, o artista conseguiu um bom espaço em outro país ou outro estado do Brasil – de preferência um estado que seja monopólio da indústria musical, como Rio de Janeiro e São Paulo – ele está apto para receber os louros, o reconhecimento da imprensa local. Isso acontece também com o público, que fica pasmo e entusiasmado com a capacidade do artista em agradar pessoas em outros territórios, como se isso fosse raro ou quase impossível.

⁶⁵ Para escutar o fonograma é só acessar o link: <https://www.youtube.com/watch?v=IFGID16GU2U> (visto em 18.12.23 às 8h51m). As flautas gravadas são de Plauto Cruz que, em conversas pessoais comigo em 2007, dizia com orgulho ter gravado *Maria Fumaça* com Kleiton & Kledir.

3.6 Relações (auto)etnográficas, “é causa justa” expor situações injustas

“Não sei se é causa justa ou se é justa causa”

(Luiza Hellena, Aviso Prévio)

Notei a força desse depoimento de Kledir sobre o caráter belicoso da música do RS (MANN, 2002, p. 30) de uma forma mais pessoal quando fui até a China, na cidade de Pequim, com o grupo de estudos do qual faço parte, ETNOMUS UFRGS. Não fui para fazer shows ou vender meus cd's – embora acabei por vender todo o estoque de cd's que tinha levado. O objetivo da viagem era palestrar sobre nossas ações na rádio da Universidade em Porto Alegre, a rádio da UFRGS 1080 AM. Engraçado e, até irônico, nosso programa tinha baixa audiência⁶⁶, embora feito com empenho e criticidade etnomusicológica, era um tanto impopular.

Lá em Pequim, quando dessa viagem em 2018, tinha juntado todas economias possíveis para custear a viagem, recebido ajuda de familiares, orientador, Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS e inclusive do Conservatório Central de Música de Pequim. Mesmo assim, o alto custo da viagem e a falta de economias pessoais pra fazer esse pesado investimento, fez com que eu não tivesse dinheiro algum chegando na oitava cidade mais populosa do mundo. O pagamento de parte dos custos da viagem, assim como hospedagem e alimentação (muito importante para um jovem estudante sem dinheiro em Pequim!), só aconteceria depois do terceiro dia de minha chegada. Até lá, tinha de “me virar”.

Conheci a amiga Jhenifer Raul lá, que também foi para o congresso do ICTM (International Council for Traditional Music) em Pequim via grupo de estudos coordenado pelo etnomusicólogo Samuel Araújo⁶⁷.

A carioca Jhenifer, um dia antes do início do congresso, já estava na mesma batalha que eu por se situar naquela cidade imensa e, não contente com os poucos recursos disponíveis antes do início do congresso, montou uma barraquinha no saguão onde aconteciam as palestras, com a intenção de vender seus brincos produzidos

⁶⁶ Músicas do Mundo, Etnomusicologia na Rádio da Universidade. Os programas de 2017 podem ser acessados através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=C0iKlmW7qjg&list=PLgDoC5jFi-iI8gdRSqWifK8zSh4DpdHT8> (visto em 18.12.2023 às 09h02m).

⁶⁷ O grupo de estudo coordenado por Samuel Araújo no complexo da Maré no Rio de Janeiro é chamado de Musicultura. Um artigo da Revista Brasileira de Música da UFRJ (MIGUEL, 2018) pode ser acessado através de link, onde se realiza estudo de caso sobre o grupo. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/26284> (visto em 18.12.2023).

artesanalmente. Tive inspiração nessa sua atitude e também vendi meus cd's de “brazilian music”, “my songs”⁶⁸, em uma banquinha improvisada ao lado de Jhenifer.

Não éramos concorrentes, éramos amigos brasileiros que se ajudavam. Ela me incentivou para montar minha banquinha, com algumas palavras de coragem e partilhando seu conjunto de canetas para montarmos, manualmente, pequenos cartazes divulgando nossos produtos. Vendi por 20 dólares cada um dos meus 15 cd's (o álbum “Paulinho Parada, Expressão de Compositor”). Estavam resolvidos todos os problemas de hospedagem e estadia, enfim, de dinheiro mesmo, até o início do congresso. Na China, mais de 300 dólares me parecia muito dinheiro. Estava feliz por ter dado vários autógrafos e ter conquistado fãs chineses. Enfim, pessoas do outro lado do mundo para escutar minha música.



Figura 14: Em 2018 no saguão do salão de palestras do Central Conservatory of Music de Pequim. Preciso olhar esse documento autoetnográfico periodicamente, para ter certeza que essa história é verdade. Por vezes, não acredito que fomos enquanto grupo de estudos “do outro lado do mundo” falar sobre um programa de rádio que era pouco reconhecido em sua cidade local (Porto Alegre)

⁶⁸ Levei pelo menos 15 exemplares dos cd's produzidos através da Lei Rouanet, *Paulinho Parada, Expressão de Compositor* (2013). Aí se faz presente a atenção às políticas públicas: dos cinco álbuns que lancei, tive a oportunidade de solicitar a produção em mil exemplares de apenas um, não por acaso o que tive patrocínio através de lei federal.

Fazendo a relação dessa experiência com o depoimento de Kledir para Henrique Mann sobre o caráter belicoso da música no RS (2002, p. 130-131), quando faço apresentações em Porto Alegre, por exemplo, a temporada de 10 shows que fiz no Mercado Público em 2023 (domingos de setembro até novembro), preciso contar toda essa história da China para vender meus cd's.

Meu público não se interessa por comprar discos, mas quando sabe que fui até Pequim por causa da minha música (mesmo que seja para palestrar sobre as ações acadêmicas junto ao grupo de estudos ETNOMUS UFRGS) e que lá vendi todos compactos que eu tinha, meus cd's vendem. Dos 10 shows que fiz na temporada no Mercado Público, contei duas vezes essa história, foram as duas vezes em que vendi meus cd's. Nos outros 8 shows, anunciava meu disco e ele ficava exposto para venda em uma estante de partitura, mas não obtive sucesso. Sobre a dificuldade do músico do RS em se consolidar no seu próprio estado, Kledir reitera (2002, p. 131):

Há muito tempo fala-se em algo como um 'movimento' da música do RS frente ao Brasil, mas o que dificulta é o nosso próprio caráter belicoso interno. Somos diferentes dos nordestinos. Eles têm lá as suas brigas internas, mas todos se ajudam entre si. Eles conseguem ter o entendimento de que, juntos, terão melhores oportunidades. O gaúcho não tem isso. Se uma banda faz sucesso, a outra já olha atravessado, com inveja ou ciúme. É preciso vencer isso com espírito de equipe, precisamos ser mais corporativos.

Quando converso de maneira informal com artistas do sul, como aquela conversa que contei nas páginas anteriores com o professor Darcy Alves, ou mesmo no trabalho de campo etnográfico, a desunião dos artistas do sul é sempre reiterada e apontada como um ponto fraco de nossa música.

Durante a pesquisa para minha dissertação de mestrado, isso era comentado amplamente pelos artistas que iam se encontrar no Sindicato dos Músicos do RS. Mas, na época (2016-2017) por não ter vivência suficiente para formar opinião, preferi “não comprar nenhuma briga”. É como se os artistas locais com quem converso, quisessem reiterar os ditos populares brasileiros: “santo de casa não faz milagre” e “em casa de ferreiro o espeto é de pau”.

Nas últimas experiências que tive ao tentar aprovar projetos de interlocutores das minhas pesquisas, me deparei com barreiras complicadas que revelam uma desunião que impede os artistas locais de expandirem seus trabalhos. Imagino que, se em nível local, com Luiza Hellena e a Velha Guarda da Praiana, tive um projeto contemplado

pelo disputado edital Natura Musical 2023 e, dependendo do patrocínio a aprovação de uma Lei de Incentivo à Cultura (LIC) que, por sua vez, dependia da avaliação do Conselho Estadual de Cultura (CEC), perdemos a prometida importância de 350 mil reais.

Isso ocorreu por divergências na avaliação do CEC, que não aprovou a LIC do projeto. É um assunto complexo e complicado, um imbróglio que aconteceu na cultura do estado do Rio Grande do Sul em 2023, que prejudicou não só o projeto de Luiza Hellena, mas tantos outros ⁶⁹.

Através da etnomusicologia das emoções, proponho refletir sobre os sentimentos de inveja e ciúmes, transportada para os tempos atuais, uma vez que o Conselho Estadual de Cultura é composto por artistas de diversos seguimentos da cultura do estado.

Chamo a atenção para um depoimento de Kledir Ramil nesse sentido (idem): “A gravadora investiu 200 mil dólares no projeto de dar uma linguagem pop ao cancioneiro tradicional do RS, e isso não é bem aceito aí, apesar de tocar e vender em todo o Brasil”.

Kledir quer dizer que esse investimento, em seu caso “de dar uma linguagem pop ao cancioneiro tradicional do RS” não é bem aceito no próprio estado do Rio Grande do Sul. De toda forma, inferi que ele está falando do compacto em vinil de Maria Fumaça. Não podemos ser ingênuos, enquanto artistas e produtores, pesquisadores e apreciadores da música, em conceber que uma música vai ter sucesso e reconhecimento nacional – ou mesmo no próprio estado – sem investimento em publicidade, divulgação.

Quando vejo a imagem do compacto em vinil de uma única música, reflito sobre o investimento de 200 mil dólares da gravadora Ariola em 1980⁷⁰, relacionada à cota de 350 mil reais de investimento da Natura Musical em 2023 no projeto protagonizado por

⁶⁹ Para o leitor que deseja saber mais sobre esse contexto, um resumo dessa situação pode ser apresentado no jornal digital da Zero Hora, veículo de comunicação do Grupo RBS, sob o título: Projetos gaúchos selecionados no Natura Musical perdem patrocínio por conta de impasse na LIC. Acessado através do link: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2023/11/projetos-gauchos-selecionados-no-natura-musical-perdem-patrocínio-por-conta-de-impasse-na-lic-clp049moz005o014euf3bpfga.html> (visto em 18.12.23 às 21h39m).

⁷⁰ A imagem desse compacto está disponível como produto para venda na plataforma Mercado Livre, que por curiosidade pode ser analisada, correndo o risco de ser vendido até a publicação dessa tese. Disponível através do link: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1648955964-compacto-vinil-kleiton-e-kledir-maria-fu-maca-1980- JM> (visto em 18.12.2023 às 21h51m).

Luiza Hellena – patrocínio retirado pela Natura por conta da não aprovação da LIC pelo CEC.

Estamos refletindo sobre um mercado musical extremamente competitivo que, se na época de 1980 dependia da promoção em emissoras de rádios e televisão – muitas vezes em espaços pagos como publicidade – atualmente depende de impulsionamento pago em espaços de streaming e redes sociais. O investimento é imprescindível, antes (1980) e hoje (2023-2024), para que o sistema comandado por grandes empresas multinacionais faça uma canção chegar até seu público. Antes, na época dos discos (anos 1980 e 1990, por exemplo), o mercado fonográfico dependia das chamadas majors – grandes gravadoras. Atualmente, depende dos algoritmos de empresas como Facebook e Google.

Téo Ruiz escreveu um livro importante sobre a indústria da música no Brasil e no mundo, considerando os anos 1980 e 1990, a venda de discos e a chamada “pirataria” até a “pirataria virtual” e streaming nos anos 2000 e 2010 (RUIZ, 2015, p. 62). Interessante como o autor reflete e nos mostra um panorama complexo sobre o termo “pirataria” – nome comumente dado à ilegalidade na venda de discos. Recordo a propaganda massiva feita contra essa prática nos anos 1990, em relação aos cd’s que eram vendidos por ambulantes e duplicados de forma artesanal, fora do monopólio de distribuição da gravadora e, comumente, com qualidade inferior à original no que tange o design – capa, encarte, impressão, cores utilizadas, rótulos do cd – pois, geralmente, o áudio do compact disc era igual ao original.

Pois o Téo Ruiz vai apresentar “um outro lado dessa mesma moeda”, onde as gravadoras se beneficiaram de toda a propaganda feita contra a pirataria – e os artistas também. Recordo que, nos anos 2000, Durque Costa Cigano me dizia que o que ele mais queria era que “pirateassem” seus cd’s, porque isso seria sinônimo de sucesso. Após esse “boom” da pirataria nos anos 1990, ocorreu outro fenômeno nos anos 2000, a “pirataria virtual”. Sobre isso, o autor escreve (RUIZ, 2015, p. 78):

No início dos anos 2000, surge a chamada pirataria virtual, baseada na troca de arquivos pela internet sem o controle de nenhuma empresa ou intermediário, o que viria a colocar o próprio mercado informal de discos em cheque. O software Napster talvez seja o primeiro de muitos que realizavam estas trocas compartilhamentos. A partir desse momento, as grandes gravadoras, sem ainda compreender ao certo como agir nesse novo mercado e combatendo com um e dentes o comércio informal de discos, começaram uma ofensiva jurídica contra os donos desses programas e até mesmo contra usuários, gerando um intenso debate sobre o tema.

Nos anos 2000, esse sistema que era controlado pelas chamadas majors – as grandes gravadoras – entrou em colapso. As majors monopolizavam toda cadeia de produção e distribuição. No Brasil, essas gravadoras buscavam controlar inclusive o processo ilegal de vendas, muitas vezes “vazando” um material inédito para que tivesse publicidade entre os “piratas”.

Desde antes de se cunhar o termo “pirataria”, existiu outro termo que conheço bem e que Téo Ruiz vai explicar em seu livro “A autoprodução musical” (2015): o “jabá” nas rádios. Ele consiste em um espaço pago, geralmente pelas gravadoras, onde uma música ocupa espaço na grade de horário de determinada emissora de rádio. Por isso o orçamento que os chamados “artistas independentes” destinam à pós-produção de seus álbuns e singles é crucial. Antes, quem controlava esse orçamento, eram as gravadoras.

Vou exemplificar uma situação pessoal onde o chamado “jabá” ocorre, para ilustrar como ele funciona na prática. Certa vez fui viajar com minha família para o litoral norte do Rio Grande do Sul e estava voltando de Torres, dirigindo e ouvindo uma estação de rádio que tocava, prioritariamente, MPB. Achei que o single que acabava de lançar em 2021, intitulado “Respira”, tinha tudo a ver com a programação. Chegando em Porto Alegre, entrei em contato com a rádio e, prontamente, me passaram para o setor de marketing, informando que um número “x” de execuções diárias em “tal” programa (pelo que recordo, mais ou menos, três inserções por dias), custava um pouco mais que 500 reais por mês. Agradei, mas não pude arcar com o investimento: não dispunha desse orçamento para a distribuição.

Recordo de outra experiência, pois cada situação é única. Nos anos 2000, Cigano apresentava um programa de rádio em uma estação comunitária de um bairro de Porto Alegre. Ele tinha o “oferecimento” de alguma empresa – não recordo qual ramo – e aquele patrocínio pagava a grade de horário dele na emissora, onde ele escolhia realizar um programa. Provavelmente, parte desse valor era repassado para a emissora. Um radialista de Porto Alegre, em uma conversa informal, exemplificou que essa situação ainda pode ocorrer de outra maneira: uma gravadora tinha o patrocínio de determinada empresa – digamos que uma farmácia – aí, naquele horário do comercial, se estabelecia uma parceria que ligava o empresário (dono de uma farmácia), ao fonograma (representado pela gravadora) e à emissora de rádio.

Por isso, para que uma canção seja escutada, precisa de orçamento para que seja feita sua distribuição, do contrário ela não terá alcance nacional, tampouco local. Essa ausência, invisibilidade, ocorreu comigo na rádio do município de Torres, porque eu não dispunha do dinheiro para pagar esse investimento em específico. Não reservei dinheiro para publicidade paga em rádio, na organização do orçamento para o lançamento de minha canção “Respira”,

Não se trata de qualidade de fonograma somente, claro que ela é levada em conta por profissionais do ramo. Mas de investimento, da música como produto, das mídias que ocupam espaço e potencial na indústria da música. O professor John Sloboda (2010, p. 493-499) escreveu um capítulo do livro “Música e emoção: teoria, pesquisa e aplicação”⁷¹. O autor discorre sobre a relação entre sentimentos como inveja e música (Ibidem, p. 499):

As emoções cotidianas da música têm menos probabilidade de conter aquelas emoções “sociais” que dependem de um conhecimento profundo sobre a pessoa que produz a música (por exemplo, admiração, inveja, empatia).

Nesse trecho do capítulo de seu livro, Sloboda está debatendo sobre música na vida cotidiana e o papel das emoções nessa perspectiva. Ele vai refletir sobre a natureza ou fonte de transmissão da música e, para ele: “a música ao vivo é cada vez mais ouvida apenas em ambientes controlados especializados (e, portanto, não cotidianos)” e “provavelmente o único exemplo sério de música cotidiana ao vivo seria o músico de rua” (idem).

Através de seu texto, entendo que podemos, via de regra (claro que devem existir exceções), sentir ciúmes ou inveja daquele que é próximo. É incomum sentir ciúmes ou inveja daquela pessoa que está distante, que não conhecemos. Sentimos ciúmes e inveja daquela pessoa na qual conhecemos suas conquistas. Conhecemos suas qualidades e imperfeições, mas quando sentimos ciúmes ou inveja, em algum lugar de nosso pensamento, mesmo que no inconsciente, gostaríamos de estar no lugar em que ela está ocupando.

Em relação ao depoimento de Kledir sobre “o caráter belicoso” da música no RS (MANN, 2002, p. 131), acredito que quando essa característica de desunião que inspira sentimentos de ciúmes e inveja se faz presente, ela ocorre entre pessoas que se

⁷¹ Tradução que realizei do título e excerto do livro *Music and emotion: theory, research, applications* (2010), onde John Sloboda é um dos organizadores e escreveu o capítulo em questão.

conhecem, mesmo que com certa distância. São profissionais que partilham e disputam, por vezes, os mesmos espaços profissionais.

Para Sloboda (2010, p. 493-499), a predominância dos fonogramas, da música gravada, resulta no desconhecimento e invisibilidade do compositor ou intérprete por parte do ouvinte:

A consequência do domínio da música gravada é que as origens e o modo de produção da música são minimizados ou ocultados. Isso é fácil, até mesmo típico, para um ouvinte não saber nada sobre o compositor, intérprete, ou mediador da experiência musical. O arquétipo disso é o pano de fundo ‘oculto’ música encontrada em lojas, aeroportos e shoppings.

As emoções e sentimentos se fazem presentes quando conhecemos a pessoa envolvida na produção da fonte sonora. Para produzir canções, por exemplo – e essa fonte sonora chegar aos ouvidos de sua audiência – as políticas públicas são fundamentais. O caráter belicoso e sentimentos como inveja e ciúmes, podem estar presentes. E acredito que essa característica é comum e aconteceu conosco na avaliação do projeto LIC, impossibilitando o desenvolvimento do trabalho com Luiza Hellena e a Velha Guarda da Praiana e, conseqüentemente, do patrocínio da Natura.

Quero ponderar a afirmação sobre os sentimentos de inveja e ciúmes. Quando estudei em uma pós-graduação na área de psicologia entre 2015 e 2020⁷², minha professora Marta Echenique era categórica em corrigir nossa turma: não é possível afirmar que o outro teve determinada emoção ou sentimento. Podemos, com certo esforço e autoconhecimento, saber o que sentimos.

Nessa pós-graduação, estudávamos Jacob Levy Moreno, considerado “pai do psicodrama” e da psicoterapia de grupo. Moreno foi aluno de Freud em Viena (início do século XX) e discordava de suas práticas psicanalíticas. Existe um conceito chamado “tele”, que estudávamos: “um complexo de sentimentos que atrai uma pessoa para outra e que é provocado por atributos reais da outra pessoa – atributos individuais ou coletivos” (MORENO, 1993, p. 286). A tele-relação pode ser confundida com empatia,

⁷² Motivado pelo amigo e professor Sérgio Guimarães, que conheci através dos livros que ele escreveu com Paulo Freire, procurei ajuda para atender às demandas psicológicas e angústias de jovens em sofrimento e risco de suicídio em um projeto social (Ação Musical). A gota d’água foi o suicídio de uma aluna com seus vinte e poucos anos. Ela procurava em mim uma ajuda psicológica que eu não sabia oferecer. Por isso, pedi ajuda para Sérgio, que me indicou o Instituto de Desenvolvimento Humano (IDH) em Porto Alegre, onde dei início à minha formação em Psicodrama, área relevante para uma boa saúde mental. Penso que todo o professor poderia buscar especialização na área da saúde, para promover essa relação positiva com alunos e consigo mesmo.

mas é uma conexão mais profunda: é como ver o outro, sem julgamentos. Dessa maneira, com a tele-relação, conseguimos sentir num fluxo (via de mão dupla) as emoções através do vínculo que está sendo criado.

Acontece que quando um Conselho de Cultura aprova ou desaprova um projeto, com critérios de avaliação e julgamentos – variáveis, a depender do parecerista – não é possível entrar em uma tele-relação com as pessoas envolvidas. Pode-se imaginar, fazer suposições ou julgamentos sobre os sentimentos e dificuldades acerca das pessoas. Mas ninguém de fato sabe ou pode ter certeza das emoções de outro alguém.

Vejamos um depoimento de Clarissa Ferreira sobre o CEC RS, em outro contexto, mas envolvendo o parecer do conselho que deu a negativa para a aprovação de outra LIC. O contexto de Clarissa é sobre a “tchê music”⁷³ que “consolidou-se como movimento com a reunião dos grupos Tchê Barbaridade, Tchê Guri e Tchê Garotos para a gravação do CD Tchê Music em 1999” (FERREIRA, 2023, p. 49). A etnomusicóloga salienta que “o forte hibridismo, a partir da fusão do pagode, axé, forró e sertanejo com o ritmo do vanerão, incomodou o Movimento Tradicionalista Gaúcho [MTG]” (idem).

Por causa desses elementos da música popular fundidas à tradição gaúcha, participantes do MTG, inclusive, divulgaram um manifesto em repúdio, pregando respeito através de “uma carta de princípios” (FERREIRA, 2023, p. 49).

O Conselho Estadual de Cultura emitiu um parecer negativo à aprovação da LIC que garantiria o patrocínio que permitiria apoio às manifestações dos grupos de “tchê music”. Com os dizeres de “bestialização da cultura”, um conselho que deveria ser imparcial se mostra, no mínimo – e essa é minha opinião crítica – preconceituoso. Vejamos o parecer do CEC, que é documento público, mas está transcrito no estudo etnomusicológico de Clarissa Ferreira (Ibidem, 2023, p. 49):

Midia, mídia, mídia, mídia e mídia. É praticamente só isso que o projeto tchê music pretende [...] Pode ser uma forma de comparação (ou, quem sabe, de contraposição?) à tal axé music, gênero que inundou a mídia nacional nos últimos anos, com a pretensão de divulgar a cultura baiana, e que, aliada à música sertaneja, é responsável pela mediocrização da cultura nacional ao impor ao país esses gêneros como cultura ou qualidade musical.

⁷³ Assim como a expressão “bah”, “tchê” pode significar qualquer coisa encaixada em contextos diversos. Pode ser algo ruim, algo bom, espanto, raiva... é um comentário: “que legal, tchê” ou “que coisa, tchê”. É uma interjeição ligada à cultura gaúcha.

Recordo que, ao realizar meu estágio docente ministrando a disciplina de Tópicos em Música Popular na UFRGS em 2023, no curso de graduação em Música, meu orientador, ao longo de minha revisão bibliográfica para as aulas, me alertava para uma questão que hoje considero indispensável: a música popular existe ligada à mídia. E me perguntei: existe música popular sem mídia? Desde então, cada entrevista em que sou convidado, cada elemento de mídia – seja jornal, televisão, rádio, internet, rede social, streaming, etc – é um espaço valioso para que eu possa divulgar minhas canções e pesquisas. Faço música popular, logo porque existe mídia.

Dessa forma esse argumento do CEC, é falacioso. Mais mídia não é um problema, toda música popular necessita de mídia e investimento para existir, inclusive a música tradicionalista, que tem forte divulgação na mídia através – para citar um único exemplo – do Galpão Crioulo, programa de televisão que existe na RBS TV (filial da Rede Globo) desde 1982, com sucesso de público até hoje.

O que fortemente desconfio – e não é só um palpite – que se trata de preconceito de gênero, raça e classe social. O pagode pode ser considerado um subgênero do samba, um produto musical ou apenas o local onde se faz samba – o problema, para alguns, é que ele é relacionado às populações periféricas, à música negra. Assim como a tchê music está relacionada ao consumo pelas classes populares.

A etnomusicologia se ocupa há algum tempo sobre essas questões envolvendo preconceito e manifestações/práticas musicais que são feitas por pessoas (ALABARCES; TROTTA, 2027) (ARAÚJO, 199) – pois enquanto área de estudos, temos o pressuposto de que a música não existe sozinha por si só, ela é feita por pessoas em seus contextos⁷⁴. O preconceito com determinada manifestação musical não é vazio em si, está relacionado não somente ao “objeto música”, mas às pessoas que produzem seus universos sonoros.

O axé music representa sim uma parte da cultura baiana, assim como o funk carioca é para muitos a representatividade de comunidades do Rio de Janeiro e o funk do Campo da Tuca em Porto Alegre faz parte da realidade daquela população. Hoje,

⁷⁴ Em 1999 o etnomusicólogo Samuel Araújo publicou um artigo sobre as “políticas de paixão” envolvendo o bolero e, o quanto esse gênero sofria preconceitos em relação a outros gêneros musicais elitizados relacionados à classe média. O bolero, afirmou Araújo, era relegado ao consumo de massa, uma questão de preconceito de classe social – velado por uma crítica classista das elites à qualidade do gênero musical. Em 2017, quase vinte anos depois, Felipe Trotta e Pablo Alabarces fazem uma crítica ao preconceito das elites com o pagode, gênero relacionado aos aspectos negativos da periferia e subalternidade.

podemos ver depoimentos de Caetano Veloso, afirmando que “o funk, axé e sertanejo universitário formam a nova Tropicália”⁷⁵.

Inseridos no campo da etnomusicologia, como estudiosos e pesquisadores, compreendemos que a música não é uma entidade que existe por si só de forma mágica. Ela é feita por pessoas em seus espaços e territórios. A música popular não pode ser separada do conceito da cultura e mídia. Entendo que referir-se às práticas de axé ou tchê music – ou qualquer música do mundo – como “bestialização da cultura”, é uma forma um pouco mais sutil e não menos violenta de chamar determinado grupo de pessoas de bestas.

As políticas públicas são importantes para o fomento da música no âmbito municipal, estadual e federal. Para pensar de forma crítica – pois como o dito popular “nem tudo são flores” – saliento que se trata da minha experiência, ela é única e particular. Como diz a canção de Luiza Hellena, “Aviso Prévio”: “não sei se é causa justa ou se é justa causa”, mas é justo pensar e expor situações que evidenciam a desigualdade de poderes entre artistas e pessoas que organizam (ou desorganizam) as políticas públicas do RS.

É inevitável pensar como seria a qualidade de vida de Luiza Hellena se o patrocínio da Natura no valor de 350 mil tivesse sido mantido e o CEC decidisse por aprovar a LIC. Suas canções, o trabalho de Luiza Hellena e de dezenas de artistas envolvidos chegaria mais longe. Penso principalmente nos artistas de idade avançada da Velha Guarda da Praiana que perderam a oportunidade de difusão de suas narrativas. Alguns poderão dizer que existem outras políticas públicas e que esses artistas da Velha Guarda terão outras oportunidades, mas essa realidade não ocorrerá na prática. Foi uma situação injusta para uma cantora (Luiza) que está na terceira idade e que enfatiza, nas letras de suas canções, a luta por justiça e por independência da protagonista – em seu contexto, uma mulher negra e musicista.

Como afirma o filósofo e educador brasileiro Paulo Freire em *Pedagogia da Esperança* (2014, p. 269): “a esperança tem sentido se é partejada na inquietação criadora do combate na medida em que, só assim, ela também pode partejar novas lutas em outros níveis”. Assim como uma pandorga, acredito que a esperança é uma inquietação que deve subir. A esperança deve denunciar, mas deve anunciar uma nova

⁷⁵ Matéria de 2016 por Diário de Pernambuco, pode ser acessado em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2016/05/04/noticias-musica.179569/caetano-veloso-diz-que-funk-axe-e-sertanejo-universitario-formam-a-no.shtml> (visto em 24.12.2023 às 10h17m).

realidade. A esperança deve propor novas saídas levando em conta que somos humanidade, não bestas.

CAPÍTULO 4 - POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CANÇÃO PORTO-ALEGRENSE

“Chove na tarde fria de Porto Alegre”

(Vitor Ramil, Ramilonga)

Pensando na dupla Kleiton e Kledir com seus desdobramentos artísticos, recorro ao seu irmão mais novo, Vitor Ramil, para mostrar um exemplo da importância das políticas públicas para a produção de canções de Porto Alegre.

Em 1997, Vitor Ramil grava o álbum *Ramilonga, A Estética do Frio* e relança em cd o *Lp Tango* (MANN, 2002, p. 147), ambos com financiamento do Fumproarte (Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural). É importante pensar a estética proposta pelo álbum *Ramilonga* e a estética do frio proposta por Vitor Ramil, pois são fortes os impactos que as canções desse álbum têm sobre as novas gerações de artistas vindouros da capital e todo estado.

Recordo em minha experiência na graduação em música pela UFRGS (2010-2013), que os colegas que faziam canções, admiravam as músicas e a estética proposta por Vitor Ramil. Como eu vim de “uma escola” mais tradicional da música popular pouco me interessava por conhecer a sonoridade de Vitor Ramil.

Porém, meus colegas já reconheciam na música de Vitor Ramil uma importância que era referência para a sonoridade local. Quando em 2012 teve a inauguração da ênfase em música popular, Vitor Ramil foi convidado para fazer a aula inaugural do curso⁷⁶. Minha surpresa foi saber que ele também estudou no Instituto de Artes da UFRGS, como eu, porém o nome do curso de composição era Composição e Regência, e o ano foi 1982 (MANN, 2002, p. 146).

Essa referência que hoje é importante para a música do Rio Grande do Sul através da criação de Vitor Ramil, foi viabilizada através de um edital oriundo de políticas públicas municipais. Como um tango de guarda-chuvas, o Fumproarte possibilitou a criação dessa estética (do frio) e de outras estéticas (o Ziriguindim de Ziláh Machado, por exemplo).

4.1 Um tango de guarda-chuvas na *Ramilonga* de Vitor Ramil

“O tango dos guarda-chuvas na Praça XV”

(Vitor Ramil, *Ramilonga*)

⁷⁶ Uma matéria sobre a aula inaugural ministrada por Vitor Ramil e mediada pelo professor Celso Loureiro Chaves, pode ser vista em: <https://ecult.com.br/topo/vitor-ramil-realiza-aula-inaugural-na-ufrgs> (acessado em 26.12.2023 às 9h44m).

A política pública que fomentou e viabilizou o lançamento de *Ramilonga – A Estética do Frio* foi o Fumproarte. A criação desse álbum talvez não fosse possível se não tivéssemos essa política pública que possibilitou a viabilidade desse produto musical.

Nem só de Ramilonga vive o Fumproarte. Muitos artistas tiveram seus trabalhos contemplados ao longo de mais de 20 anos. Quis iniciar por Vitor Ramil para dar a dimensão do alcance da capacidade criativa que envolve os beneficiados por essas ações municipais.

Mas o que mais? O último álbum de Ziláh Machado e centenas de outros trabalhos fazem parte do acervo de discos e mídias autorais que foram patrocinadas pelo Fumproarte.

4.2 Ziláh Machado com seu último disco “Ziringuindim” pelo Fumproarte

“Este vento frio balança as folhas do coqueiro”

(Ziláh Machado, Calmaria)

Ziláh Machado gravou seu último disco através do Fumproarte em 2009 e, infelizmente, faleceu logo depois em 2011. Sobre o álbum de Ziláh, temos as seguintes informações (RIO GRANDE DO SUL⁷⁷):

Ziringuindim⁷⁸ é seu segundo CD, de um total de cinco títulos já lançados (dois LPs, 1 compacto e 1 CD). Registra, em 16 faixas inéditas, diferentes facetas da intérprete e do seu rico universo musical e poético, revelado em sambas-canções, sambas-de-roda e sambas-exaltação. O projeto recebeu financiamento do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre - Fumproarte.

⁷⁷ Essas informações podem ser acessadas através do site: <https://estado.rs.gov.br/zilah-machado-e-a-atracao-musical-do-projeto-pretropar-no-teatro-sao-pedro> (visto em 27.12.2023 às 9h44m).

⁷⁸ Grafia do álbum está escrita no site oficial do governo do RS: Ziringuindim. Não tive acesso ao álbum físico com encarte original, apenas uma cópia cedida por Silfamei Alves que participou do disco. Porém, o aspecto controverso pode ser explicado: muitos sites replicam a informação que a grafia é Ziriguidim. Entretanto, ao acessar um vídeo de divulgação no Youtube sobre o álbum físico, encontramos a grafia “Ziringuindim” na arte da capa, no que posso auferir ser esse mesmo o nome. Conheço uma canção de Ziláh com mesmo nome do álbum, cantada pela intérprete Conceição Vidal: se ouve na canção “Ziringuindim”. Vídeo visto através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=bY0qkehD-7I> (em 09.01.2024 às 16h28m).

O patrocínio pelo Fumproarte possibilitou a gravação de 16 canções inéditas interpretadas pela cantora e compositora, um ano antes de seu falecimento, o que salienta o caráter urgente desse apoio. Sempre que vou citar o trabalho de Ziláh, em projetos sociais e para meus alunos particulares de música, em todos os espaços que tenho a oportunidade de fazê-lo, destaco que a cantora e compositora foi uma das primeiras mulheres negras que se tem notícia na história da música de Porto Alegre, considerando seu nascimento em 1928⁷⁹.

No álbum de Ziláh temos o fonograma *Calmaria*⁸⁰, uma das canções mais conhecidas dela. Quando ocorreu minha pesquisa sobre os músicos da noite de Porto Alegre durante o mestrado, concomitantemente, organizava as aulas do projeto social Ação Musical nas tardes de sábado em 2016. Essa canção de Ziláh era uma das músicas trabalhadas em conjunto por mais de 30 alunos que cantavam, tocavam violão e teclado.

O caráter pedagógico, que podemos pensar na metáfora da plantação e colheita, um dos significados da palavra cultura – se pensarmos em outros sentidos aplicados às políticas públicas em Porto Alegre, possibilitou que um projeto social tivesse acesso à gravação da canção de Zilah.

Entre 2014 e 2016, fiz aulas de técnica vocal com César Pereira, cantor formado em música pela UFRGS. Na época César fazia parte da equipe de artistas do espetáculo *Lupi, O Musical*, ao lado de Juliano Barreto. César me disse ter apreendido a canção *Calmaria* com Juliano. Não tínhamos acesso, na época, ao álbum de Ziláh, a cantora já tinha falecido. César cantou a música em uma de nossas aulas, com o intuito de me ensinar e transmitir esse conhecimento. Com sua autorização, gravei o momento de nossa aula e publiquei no site Youtube⁸¹.

Seria possível toda essa ação artístico-pedagógica e social de ensino da canção *Calmaria* sem o patrocínio do Fumproarte? Acredito que não, pois não teria dado tempo de Ziláh conseguir outros meios de financiamento, dadas suas condições de saúde e

⁷⁹ Generalizar a informação de que Ziláh foi uma das primeiras mulheres negras na história da música de Porto Alegre é muito mais uma tentativa de tornar esse conhecimento mais abrangente através do senso comum. Não obstante, tivemos Horacina Corrêa (1913), também nascida em Porto Alegre, mas na década anterior à Zilah. Porém, sabe-se que Ziláh era, além de cantora, atriz e tamboreira, compositora. Horacina se destacava por ser cantora.

⁸⁰ O fonograma da canção *Calmaria* do álbum de Zilah Machado chamado *Ziringuindim*, está disponibilizado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=lckM-4Rosjg> (visto em 27.12.23 às 12h09). Com a autorização da equipe do Fumproarte, na época de minha pesquisa de mestrado, publiquei no Youtube. Até o momento, essa é a única música do álbum de Zilah disponibilizado no ciberespaço, através de uma cópia em cd cedido por Silfamei Alves, violonista que participou do disco.

⁸¹ A versão de César Pereira cantando *Calmaria*, pode ser escutada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=JhXZVWbkAqI> (visto em 27.12.2023 às 12h20).

idade avançada na época (2010-2011), porque ela veio a óbito um ano depois da gravação do álbum. Até o momento, ninguém mais gravou em álbum a canção *Calmaria*, além da própria compositora⁸². Fomos beneficiados pelos valores agregados à seleção de artistas pela comissão do Fumproarte, mesmo que indiretamente, através do registro fonográfico da obra de Ziláh.

4.3 Fumproarte: crenças, ideologias e valores na elaboração de políticas públicas

“Povo que sustenta essa nação”

(Produto Nacional, Nação)

Gustavo Conde Margarites fez um estudo de caso sobre o Fumproarte (2011, p. 10). Seu trabalho monográfico objetiva caracterizar a comunidade política que formulou o Fumproarte, identificando valores, normas e crenças em que esse grupo se baseou, bem como, são distribuídas hierarquicamente (Ibidem, p. 4). Para tanto, o autor vai até a gênese dessa política pública e suas demandas (Ibidem, p. 10):

A ideia inicial de criação do Fumproarte surgiu como uma resposta da Prefeitura à reivindicação dos produtores culturais de Porto Alegre de que se instituísse, no município, uma política de incentivo à cultura. O poder executivo municipal propôs a elaboração, em conjunto com a comunidade cultural da cidade, de um novo formato de política pública. O processo de formulação do Fumproarte correu no ano de 1993, em reuniões periódicas entre a SMC e a comunidade cultural de Porto Alegre.

Sobre esse conceito de sistema de crenças, se reflete “a concepção a respeito de valores fundamentais como liberdade e igualdade, a concepção de como deve ser o Estado, como deve ser a relação entre Estado e mercado” (MARGARITES, 2011, p. 20). Além das instituições, essas crenças também operam sobre sujeitos: “quem deve participar da construção das decisões governamentais. A escala direita-esquerda e a preferência por um partido político operam nesse nível” (idem).

⁸² Interpretei a canção *Calmaria* no projeto *Som no Salão* em 2019, essa performance pode ser vista através do link aos 1:06:10 do vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=IJD1EN8q66g&t=565s> (acessado em 27.12.2023 às 12h26). Recentemente, fiquei sabendo que o sambista Igorzinho Peres gravou *Calmaria*, ao lado de Gelson Oliveira, mas até o momento não foi lançada.

Uma vez que o Fumproarte existe desde 1994, tendo um hiato em 2016 e voltando em 2023, passou por gestões municipais de diversos partidos, com orientações ideológicas diversas, coexistindo e sobrevivendo às mais diversas coalizões.

O Fumproarte teve início na gestão municipal do Partido dos Trabalhadores (PT) em 1994, representada pelo prefeito Tarso Genro. Com o PT a política pública foi continuada por Raul Pont (1997-2001), novamente Tarso Genro (2001-2002, renunciando para concorrer ao cargo de governador) e João Verle, que assumiu após a renúncia do titular (2002-2005). Passou por gestões de outros partidos: José Fogaça (2005 até 2009, com o Partido Popular Socialista representado pela sigla PPS, mudando para o Partido do Movimento Democrático Brasileiro, sigla PMDB), dois mandatos consecutivos de José Fortunati (pelo Partido Democrático Trabalhista, PDT de 2010 até 2013, depois de 2013 até 2017)⁸³.

Quando o prefeito Nelson Marchezan Jr assumiu em 2017, as políticas públicas do Fumproarte foram “engavetadas”. Marchezan é do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), um político com opiniões que, através da minha análise, flertam com o neoliberalismo e sua política de estado mínimo. Atualmente, a prefeitura da gestão de Sebastião Melo do MDB (Movimento Democrático Brasileiro), voltou com o Fumproarte em 2023. Analiso sua política como populista, manifestando apoio às práticas culturais – como o próprio Fumproarte e a revitalização da agenda musical do Mercado Público de Porto Alegre. Por outro lado, tomou medidas incongruentes com as boas práticas ambientais, concedendo parte do parque público Harmonia às empresas e interesses privados, criando devastação através do desmatamento⁸⁴.

Essa característica de partidos do chamado “centrão” – nome dado aos políticos de partidos que tomam medidas que pendem ora para a chamada esquerda (com pautas que fortalecem movimentos sociais e políticas públicas), ora para direita (com suas pautas de privatização justificadas pelo neoliberalismo e enxugamento da máquina pública)⁸⁵. Não obstante, Sebastião Melo recebe duras críticas de artistas e movimentos

⁸³ A lista de prefeitos de Porto Alegre com suas gestões, partidos e cronologia, está presente no site Wikipedia através do link: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_prefeitos_de_Porto_Alegre (visto em 10h39 às 29.12.2023).

⁸⁴ A matéria que denunciou essa situação em 2023, pode ser acessada através do link: <https://sul21.com.br/noticias/meio-ambiente/2023/07/com-cenario-de-devastacao-no-parque-harmonia-secretario-pede-voto-de-confianca-da-populacao/> (visto em 29.12.2023 às 11h).

⁸⁵ Citei apenas algumas características que aponto como necessárias para o entendimento de como sobrevive uma política pública ao longo de décadas através de governos municipais de tão diversas orientações partidárias e ideológicas.

sociais de esquerda, uma vez que apoiou a candidatura à presidência de Bolsonaro, com seus ideais de extrema-direita.

Como sobrevive uma política pública ao longo dos anos, por meio de gestões com orientações ideológicas e político-partidárias tão diversas? É possível, através do ciberespaço, acessar documentos que reúnem o histórico de projetos aprovados pelo fundo, com seus respectivos proponentes e coletivos artísticos⁸⁶. Outros documentos foram disponibilizados pela prefeitura, apresentando gráficos com investimentos anuais nas mais diversas áreas contempladas pelo Fumproarte ao longo dos anos: artes plásticas, audiovisuais, dança, fotografia, humanidades, literatura, multidisciplinar, música e teatro⁸⁷.

O cientista social Gustavo Conde Margarites (2011, p. 48) conclui em seu estudo de caso que:

O Fumproarte é considerado uma política pública inovadora tanto em seu formato como em sua forma de gestão. Em uma época de domínio absoluto das leis de incentivo à cultura por isenção fiscal, a opção de financiamento direto a fundo perdido não era vislumbrada em nenhum outro local do país. A gestão através de uma comissão mista composta por representantes estatais e representantes da comunidade cultural também significou uma novidade no modo de gerir políticas culturais. A constituição e consolidação de um formato alternativo de política de incentivo à cultura fizeram, do Fumproarte, modelo para a construção de políticas semelhantes em outras cidades.

Margarites sustenta que o sistema de crenças a respeito de políticas culturais, na época da formulação do Fumproarte (idealizado em 1993 e implementado em 1994) foi fundamental para a elaboração dessa política pública e sua respectiva viabilidade ao longo dos anos. Ele ressalta que “Muito desse sistema de crenças é encontrado nas diretrizes das políticas culturais petistas” (MARGARITES, 2011, p. 48).

Margarites acredita que o Fumproarte: “contrariou a tendência das políticas de financiamento à cultura de sua época” (idem). Ele confirma sua hipótese de que:

⁸⁶ Documento acessado através do link: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_prefeitos_de_Porto_Alegre (visto em 29.23.2023 às 10h48m).

⁸⁷ O documento intitulado “Fumproarte: 15 anos”, disponibilizado na gestão municipal de José Fortunati em 2010, pode ser acessado através do link: visto em 29.12.2023 às 10h54m: http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/fumproarte/usu_doc/fumproarte15anos.pdf

Normas, valores e crenças, distribuídas em sistema de crenças, em torno do qual se reúne uma comunidade de políticas, influenciam o desenho institucional da política pública formulada por essa comunidade de políticas. O desenho institucional do Fumproarte, que contrariava a tendência da época, assumiu essa forma, pois refletiu elementos do sistema de crenças da comunidade de políticas que o formulou.

Como está posto na letra da canção da banda de reggae gaúcha Produto Nacional, na voz de Paulo Dionísio: “povo [é] que sustenta essa nação”⁸⁸. Quero dizer que adotar o Fumproarte para fomentar a cultura de Porto Alegre, é partilhar o poder que está centralizado nas mãos dos políticos, devolvendo-o para o povo (população da cidade) através de formas artísticas que possibilitam a abertura de novos pensamentos críticos por meio da música e outras expressões.

Na gravação audiovisual partilhada na nota de rodapé, Paulo Dionísio, vocalista da Produto Nacional, está cantando ao lado da Orquestra Municipal de Porto Alegre. Nessa música ele inverte as relações de poderes: não são as políticas públicas em si que sustentam a comunidade artística, mas é o povo que sustenta a nação representada por políticos. Salienta a canção: “não precisamos de leis, mas de homens honestos”. Outra ação ligada à música e artes feita através de uma gestão municipal petista foi o Festival de Música de Porto Alegre, criado por meio do Orçamento Participativo.

4.4 Desde o cais de um porto, o Festival de Música de Porto Alegre

“Velho Porto dos Casais, quanta vida em ti existe!”

(Martim César e Ricardo Fragoso, Desde o cais de um porto)

Com sua primeira edição em 1998, o festival motivou a criação e produção de canções na cidade, através de premiações prometidas aos participantes pela motivação da inscrição de composição inédita. Minha experiência como espectador do Festival, principalmente no início dos anos 2000, era de deslumbramento. Eu estava começando na música, recém conhecia os músicos da noite através do bar de meu pai, o “Paradas Grill”. Essa expectativa em participar de festivais e conhecer os artistas com suas canções, provocava um pensamento de sentido: “um dia vou chegar lá”.

⁸⁸ Podemos escutar a canção “Nação” da banda Produto Nacional, acompanhada pela banda Municipal de Porto Alegre, através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=imC3CbpZmTs> (visto às 10h37m do dia 10.01.2024).

Conversei com o músico Leandro Maia e Richard Serraria sobre os festivais de Porto Alegre. Também iniciei um diálogo com o pesquisador Arthur de Faria. Aconteceu algo inusitado, que me fez refletir sobre o papel dos festivais na cidade, não somente esse fomentado pela prefeitura.

No depoimento pessoal de Arthur de Faria, outros festivais fomentados pela prefeitura ocorreram no passado, em 1935, por exemplo: “era o festival do centenário da Revolução Farroupilha, que o Lupicínio ganhou, não queriam pagar ele quando descobriram que ele era preto”. Em relação aos festivais dos anos 1960, que eu já tinha conhecimento através das entrevistas com Raul Ellwanger, Arthur de Faria disse:

Depois teve muitos festivais nos anos 60. Muitos! Começou em 1963, antes inclusive dos festivais da canção lá de Rio e São Paulo, depois teve os festivais da arquitetura e os festivais da canção. Os festivais da arquitetura eram só pra estudantes e os festivais da canção eram democráticos, assim, pra todo mundo. Foi o que o Túlio Piva ganhou com o Pandeiro de Prata. Depois, na década de 1970, começam os MusiPuc, um pouco depois da Califórnia da Canção. (depoimento em áudio de Arthur de Faria via aplicativo whatsapp em 14.12.2023 às 15h39m).

Leandro Maia, por sua vez, escreveu para mim: “Particpei na 2a Edição, em 1999, com o Grupo Café Acústico, vencemos o festival com a Canção ‘Retirantes’, de Alexandre Fisch. Tenho o fonograma, sim” (14.12.2023 às 14h30m). Conversei da mesma maneira com Richard Serraria, que me informou o seguinte:

Primeiro festival de música de porto alegre foi em 1998 e vencemos (Bataclã FC) em 1999, segunda edição. Melhor arranjo para Richard Serraria e Melhor instrumentista para Sandro Gravador. 1º lugar para Café Acústico (Leandro Maia, Felipe Karam e Alexandre Vieira) (Depoimento coletado via aplicativo whatsapp, em 13.12.2023 às 18h13m).

Importante salientar que, nomes que despontam na cena musical porto-alegrense atualmente e nos últimos anos, iniciaram seus trabalhos profissionais de uma forma mais contundente através dos festivais dos anos 1990, que tiveram início em 1998.

Leandro Maia reforça uma informação relevante: o festival de 1999, segunda edição, era organizado por região da cidade. Richard Serraria compartilhou um material indispensável para ver e escutar essa dimensão: “com 1210 composições inéditas, foram inscritas nas 16 regiões do Orçamento Participativo da capital gaúcha. Uma da cada

região foi para a finalíssima [...] no auditório Araújo Vianna⁸⁹” (Programa Palcos da Vida da TVE).

O Festival de Música de Porto Alegre, pelo menos sua segunda edição de 1999, foi gravada pelo programa Palcos da Vida da TVE, emissora de televisão da Fundação Piratini. As políticas públicas se reforçam e complementam suas potências, que não são apenas existências de instituições, crenças ou valores. São canções engendradas através das políticas públicas.

Observando o programa, percebo prontamente as diferenças tecnológicas: a qualidade dos equipamentos utilizados na época. A transmissão da televisão digital no Brasil começou a ser implementada em 2007, sendo aperfeiçoada ao longo dos anos⁹⁰.

Em 1999 a qualidade de televisão era analógica. A tecnologia de imagem e som da época era diferente, mas não menos diferente eram as roupas e a performance musical na época de 1999. Os meios analógicos de transmissão da imagem da televisão influenciavam no som.

A transição de equipamentos analógicos para digitais se faz presente, inclusive, nos ajustes para a apresentação, desde a passagem de som até o show. Hoje, se pode controlar a mesa de som através de tablets ou celulares. As imagens aéreas, atualmente, podem ser feitas por drones, sem necessidade de longos pedestais, o controle dessas atividades que definem os padrões de imagem e som podem ser automatizados.

A característica artesanal dos produtos de indumentária e acessórios de palco pareciam ter elementos criativos e diversos, em relação aos padrões homogêneos de hoje. Matizes de cores, nas roupas e iluminação de palco, eram saturadas e, comparadas aos padrões atuais, seriam exageradas, pois saltam aos olhos. Ao comparar com a cristalização e automação dos dias de hoje, tudo minuciosamente controlado, qualquer diferença de cabelo ou roupa, nos anos 1990, difere da padronização do mundo atual.

Ao assistir às performances do II Festival de Música de Porto Alegre, parece que a afinação não era característica mais importante do que a gestualidade. Consigo perceber o esforço nos artistas em fazer uma performance marcante, através da dança,

⁸⁹ Richard Serraria compartilhou um vídeo no Youtube no canal de sua banda Bataclã FC, apresentando o II Festival de Música de Porto Alegre em 1999, através do programa Palcos da Vida da TVE, emissora da Fundação Piratini. Não tinha conhecimento da existência desse material. Disponibilizado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=iJrHzdZl2uc&t=25s> (visto em 30.12.2023 às 21h58h).

⁹⁰ Segundo o site Brasil Escola: “Entre as características da TV Digital estão: a alta definição da imagem (1080 linhas), um novo formato de imagem (16:9, mais parecido com uma tela de cinema) e o aumento da qualidade de som (seis canais)” (DANTAS, 2023).

do movimento dos corpos que passeiam pelo palco e das mãos que reforçam o conteúdo das letras

Os artistas, atualmente, têm consciência de que a afinação de uma nota pode ser medida através de equipamentos digitais e existe um esforço técnico nos dias de hoje para se aprimorar a afinação – seja por meio da prática, do estudo formal ou informal, ou mesmo de conhecimento empírico das tecnologias de software e plug-ins para se alcançar determinado resultado.

Na estética da música atual, a afinação digital das vozes e instrumentos é presente não só na pop music, mas em qualquer seguimento da indústria da música, mesmo entre os artistas independentes. Os plug-ins – acessórios digitais com recursos como afinar a voz ou instrumento em tempo real – fazem parte da instrumentação e podem ser utilizados como elemento expressivo. A compressão dos áudios através dos meios digitais é feita através da automação e, mesmo que exista o controle humano que trabalha através dos equipamentos digitais, é inevitável a padronização.

Finalmente, percebo que, no II Festival de Música de Porto Alegre, a “diferença” tão valorizada nas pautas dos dias de hoje, era mais presente nos corpos performáticos do festival: existia uma ampla variedade de cores, roupas, cabelos, gestos, ritmos, instrumentos, estilos, etc.

Mas como preservar essa documentação de canções, performances, práticas e costumes para que ela seja acessível ao longo do tempo? Richard Serraria, premiado no segundo Festival de Música de Porto Alegre por sua apresentação com a banda Bataclã FC, postou o vídeo no seu canal do Youtube. Essa ação foi importante para a preservação das canções e práticas da época, mas não o suficiente.

4.5 Os desafios de preservar o intangível

“Quanto tempo você tem para incorrer na vida?”

(Bebeto Alves, De um bando)

Os autores Granados Garcia e Ceri Ashley, através de artigo acadêmico, propuseram a temática de como preservar o intangível através dos desafios e responsabilidades de documentação material, dos conhecimentos e habilidades práticas através das mídias digitais (2023). Eles afirmaram que essa preocupação existe mais fortemente desde a convenção da UNESCO em 2003, que se propõe à salvaguarda do

patrimônio intangível. Mas como fazer isso na realidade de Porto Alegre? Em relação às mídias digitais, os pesquisadores apontam a questão (GRANADOS GARCIA; ASHLEY, 2023, p. 186):

Além do mais “apesar das vantagens das iniciativas digitais no registro do patrimônio imaterial, não é uma simples panaceia qualquer; as coleções digitais podem ser tão vulneráveis e complexas quanto as analógicas e são igualmente pressionadas por lutas de poder travadas na propriedade, narrativas de hospedagem e curadoria.

O fomento de novas políticas públicas para a cultura, além da preservação das antigas práticas do Festival de Música de Porto Alegre, Fundação Piratini (com a TVE e FM Cultura) e o Fumproarte, deveriam ser pensadas.

Existem espaços públicos ociosos que poderiam se preocupar com a criação e difusão de mídias, mesmo com o orçamento escasso ou flutuante. É o caso, por exemplo, da nova Casa de Cultura Plauto Cruz, inaugurada durante a pandemia e antiga sede do Fumproarte.

Para citar um exemplo de pesquisa financiada através de verba pública, a reconstrução da obra e trajetória musical de Plauto Cruz, o Fumproarte Décio Freitas em 2014, fui contemplado com uma bolsa para atividade de pesquisa. Alguns artistas locais e “fazedores de cultura” acreditam que fiz essa pesquisa durante o mestrado, mas essa pesquisa só pôde acontecer por causa da política pública.

Sobre os desafios apontados pelos autores Granados Garcia e Ashley (2023, p.186): “as lutas de poder travadas na propriedade, narrativas de hospedagem e curadoria”, acredito que a experiência etnomusicológica dê conta desses desafios. Questiono se a própria elaboração de uma Casa de Cultura Plauto Cruz ou se o filme recente sobre Plauto, intitulado “Um sopro musical” são ações que seriam possíveis sem a pesquisa etnomusicológica que empreendemos (PARADA; BRAGA, 2016).

O trabalho dos etnomusicólogos deveria ser mais difundido e valorizado através de políticas públicas. Desde as informações para criação de uma Casa de Cultura sobre Plauto, até o repertório escolhido para compor o filme, não seria possível sem a reconstrução que fizemos através da pesquisa etnomusicológica. Composições de autoria de Plauto Cruz foram selecionadas para o filme e transmitidas em cinemas pelo estado do Rio Grande do Sul e, questões de autoria foram resolvidas junto à família de Plauto, que teve respaldo dos direitos das músicas de Plauto, tudo garantido através das diretrizes do trabalho etnomusicológico que fizemos.

Ações que não têm o respaldo ético na etnomusicologia acabam “morrendo na praia”. Dois exemplos dessa situação é a reconstrução da obra e trajetória musical de Ayrton Silva e Nêgo Izolino. O professor Luiz Machado, carinhosamente chamado de mestre pela comunidade artística de Porto Alegre por seu notório saber, tentou entrar em contato com a família de Ayrton, que foi seu professor de bandolim, na tentativa de recuperar as composições do amigo. Ele enfrentou barreiras em relação à obra e, em diálogo com a família, não teve condições e argumentações para a liberação dos direitos da obra, pois eles não estavam salvaguardados. Acredito que isso seria resolvido se o trabalho tivesse sido empreendido por etnomusicólogos, porém nenhum projeto foi proposto nesse sentido e nenhuma verba de política pública foi disponibilizada com essa finalidade de pesquisa.

Mesma coisa ocorreu com a gravação do álbum Nêgo Izolino, feita no estúdio do entusiasta do pandeiro Césio, amigo de Izolino e atual dono do Café Santana 51 em Porto Alegre. Estimulei Izolino sobre a difusão de sua obra no ciberespaço através de distribuição por streaming, pois o mais difícil já tinha sido feito: suas composições foram gravadas. Césio relatou sua defesa em relação aos direitos autorais e de propriedade da obra, revelando desconhecer os meandros que assegurariam a proteção às canções.

Izolino, sambista conhecido no estado do RS por sua atuação no carnaval local e como compositor de renome, relatou-me em entrevistas ao programa Músicas do Mundo: etnomusicologia na Rádio da Universidade⁹¹, programa exibido em 2019, que não tinha conhecimento de como divulgar seu trabalho nas rádios e que, com Césio, produtor da obra, “ele se entende”. No final das contas, a obra ficou restrita às pessoas que adquiriram as poucas unidades lançadas em compact disc e aos ouvintes desse único programa que realizei. Um ou dois fonogramas do álbum de Izolino foram veiculados na FM Cultura da Fundação Piratini, mas por insistência minha.

Novamente, se tivéssemos recursos para que se contratasse uma etnomusicóloga ou etnomusicólogo para resolver essas questões documentais e de poder, garantindo que a obra tivesse seu registro, nos casos de Ayrton e Izolino, através do diálogo paciente e que, pode demorar meses ou anos (como foi no contexto de minhas pesquisas com

⁹¹ Nêgo Izolino e Wilson Ney: musicares locais ” (direção Paulinho Parada)- Exibido em 15/04/2019 em "Rádio da Universidade"- AM 1080. Visto em 21.04.2024 às 16h15: <https://www.youtube.com/watch?v=JEoeKjFKQUc&t=6s>

Plauto Cruz, Luiza Hellena e Durque Costa Cigano), essas questões teriam sido resolvidas.

Recordo que, em meu trabalho de campo no mestrado, ao conhecer Luiza Hellena no Sindicato dos Músicos em 2016, demorei até 2019 para conquistar sua confiança e iniciarmos projetos sobre sua obra e trajetória artística. Isso só aconteceu porque sou bolsista CAPES⁹² e tive condições de trabalhar nessa ação por longo prazo.

Não obstante, a bolsa CAPES é dirigida à pesquisa e essa ação só foi feita porque dialogava com meu interesse em etnomusicologia aplicada. Por isso, saliento que a continuidade e novas políticas públicas devem acontecer em nível municipal e estadual, de preferência imune ao “caráter belicoso” entre os músicos do RS, expressado em depoimento de Kledir e vivenciado cotidianamente pela comunidade de músicos locais (MANN, 2002, p. 131).

4.6 Outros festivais, velho Porto dos Casais

“Hoje entendo que uma casa só é vazia
se já foi cheia algum dia,
se morou nela o amor”

(Martim César e Ricardo Fragoso, Casa Vazia)

Outros Festivais de Porto Alegre ocorreram e dediquei o espaço desse capítulo para analisar o segundo festival datado de 1999, pois obtive acesso aos materiais audiovisuais de uma forma mais completa, uma vez que a filmagem foi feita pela TVE através do programa Palcos da vida. Segundo Caetano Silveira, o primeiro festival da gestão do Orçamento Participativo⁹³ foi em 1998. “O Xandele venceu e uma parceria do Pacheco comigo ficou em segundo lugar. A canção do Xandele se chamava ‘Cor do Som’ e a nossa ‘Ritual’. Já em 1999, na segunda edição, fui convidado pra ser jurado” (depoimento de Caetano Silveira coletado via rede social Facebook em 31.12.2023 às 13h19m).

⁹² Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

⁹³ Segundo o site da Prefeitura de Porto Alegre: “O Orçamento Participativo (OP) foi implantado em 1989. Por ser um importante instrumento de participação popular, tornou-se referência para o mundo. Conforme a ONU, a experiência é uma das 40 melhores práticas de gestão pública urbana no mundo. O Banco Mundial reconhece o processo de participação popular de Porto Alegre como um exemplo bem-sucedido de ação comum entre Governo e sociedade civil”. Acessado em 02.01.2024 às 10h38m.

Conversando com Rosângela Bjerk, descobri uma playlist com os áudios das canções finalistas do 12º Festival de Música de Porto Alegre⁹⁴ sendo a primeira de título “Desde o cais de uma janela”, composição de Ricardo Fragoso e letra de Martim César, com interpretação com Rô Bjerk. Essa canção trata de elementos representativos da cidade, com o verso “meu pedaço de universo que me alegra se estou triste”, fala sobre o “velho Porto dos Casais” (antigo nome da cidade).

Ainda em “Desde o cais de uma janela”, os versos “Na usina de mil noites, quintaneei teu nome em mim” fazem alusão à Usina do Gasômetro. A palavra criada “quintaneei” é referência ao universo poético de Mário Quintana, conhecido poeta porto-alegrense falecido na década de 1990. Outro verso que representa as “tardes de mormaço” tem relação ao calor úmido que faz na capital – que no verão é batizada de “Forno Alegre”.

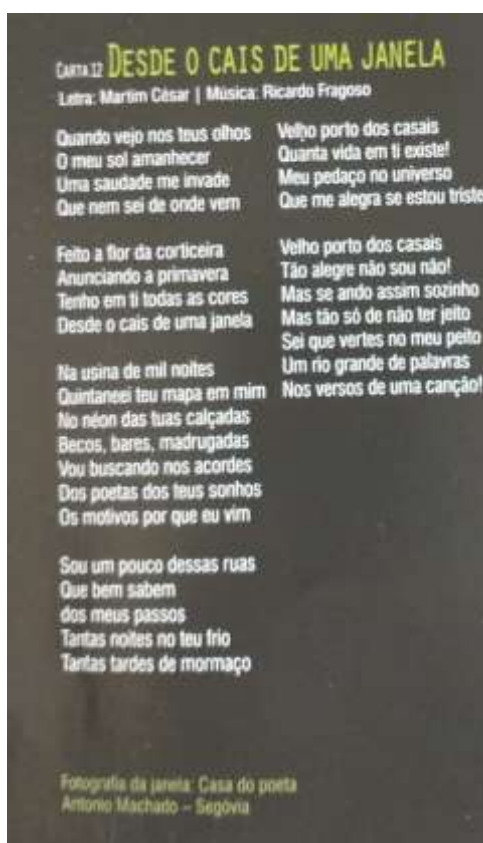


Figura 15: Foto do acervo pessoal de Rô Bjerk do álbum dos *Náufragos Urbanos*. Eu estava curioso para saber como se escreve, segundo o autor da letra, a palavra “quintaneei”.

⁹⁴ Essa playlist está disponível no site Youtube e contém somente os áudios gravados ao vivo das canções finalistas do decimo segundo Festival de Porto Alegre. Acessado através do link: https://www.youtube.com/watch?v=-9Pcr7JMbcc&list=OLAK5uy_kjuWryw0Vm_ZSOjfvYJLT8dsQKM4okfAM&index=1

Rô Bjerck, em comunicação pessoal, afirmou que o décimo segundo Festival de Música de Porto Alegre aconteceu em 2009 no Teatro Túlio Piva, ganhando o troféu de melhor intérprete. Segundo ela, desde 2009, “em seguida entrou em obras ali no Túlio Piva e os festivais começaram a não acontecer mais ali”.

Sobre outra canção participante do décimo segundo Festival de Música de Porto Alegre, recordo o samba de “Mathias 7 cordas”, que na época era meu colega da Oficina de Samba e Choro do Santander Cultural, ministrada por Luiz Machado. Com o grupo Carne de Panela, ele concorreu com “Arco e flecha”, homenageando nomes do samba representativos – principalmente os do Rio de Janeiro – para o autor Mathias. Essa canção está presente na playlist citada.

Um hiato aconteceu nos festivais da cidade, descontinuando a programação. Percebo que existiu uma incongruência na gestão do prefeito Marchezan em relação às políticas públicas da cultura na capital. Sua gestão encerrou o Fumproarte em 2017, mas retomou os festivais da cidade em uma parceria público-privada com o teatro da AMRIGS (Associação Médica do Rio Grande do Sul)⁹⁵ em 2019.

Em 2023, na gestão de Sebastião Melo, além da volta do Fumproarte, tivemos a volta do Festival de Música de Porto Alegre com sua décima quinta edição. Ainda não sei qual será a cobertura da TVE e FM Cultura no festival, mas provavelmente não teremos a gravação do já extinto programa Palcos da Vida, que possibilitou a filmagem do festival em 1999, disponibilizado por canal do Youtube de Richard Serraria.

Essa conexão entre as políticas públicas, como foi feita em 1999 entre a TVE e o II Festival de Música de Porto Alegre, foi fundamental para que não perdêssemos a memória sobre as canções produzidas no âmbito local. A parceria possibilitou o registro completo da final do II Festival da cidade, com mais de duas horas de gravação de imagem e som do evento no auditório Araújo Vianna.

Apono para questões que antes foram fundamentais para a música porto-alegrense, pois como diz a canção de Ricardo Fragoso e Martim César, na voz de Rô Bjerck (Náufragos Urbanos): “uma casa só é vazia se já foi cheia algum dia, se morou nela o amor”. Só sentimos falta do que faz falta.

⁹⁵ A notícia sobre a retomada dos festivais na gestão de Marchezan pode ser vista através do site da AMRIGS, com a lista de artistas classificados: <https://www.amrigs.org.br/teatro-amrigs-recebe-1a-etapa-do-festival-de-musica-de-porto-alegre/> (visto em 02.01.2024 às 11h08m).

4.7 TVE e FM Cultura: A esperança que subiu através de uma Pandorga⁹⁶

“Pandorga a esperança que subiu”
(Gelson Oliveira, Papagaio Pandorga)

Em relação à TVE e FM Cultura, Bernardo Moletta (2022) fez um estudo etnográfico sobre as emissoras públicas do estado do Rio Grande do Sul, considerando nossa área da etnomusicologia/musicologia. Ele refletiu sobre a política no processo desvalorização das emissoras públicas (Ibidem, p. 122) e como os meios de digitalização podem ocorrer através de uma espécie de colonialismo de dados (Ibidem, p. 87).

Bernardo argumenta que as nossas relações cotidianas com os dados estão se tornando coloniais por natureza, que esse novo colonialismo não acontece apenas por si mesmo, mas é impulsionado pelos imperativos do capitalismo (MOLETTA, 2022, p. 90). O armazenamento gera custos para a máquina pública e, na hora da seleção do que será guardado ou não, é pensado no termo “lixo digital”, o que não é considerado possível de uso no futuro é dispensável e por isso não necessita ser armazenado.

Talvez, por isso, ao procurar por dados além dos metadados – dados sobre os dados – pensando não somente na TVE e FM Cultura, mas nas políticas públicas como um todo, é tão difícil encontrar disponível no ciberespaço os arquivos de áudios e imagens sobre os álbuns contemplados pelo Fumproarte (pensando nos artistas que gravaram discos pelo fundo municipal), as imagens dos festivais de música de Porto Alegre ou mesmo todos os programas da TVE e FM Cultura. Disponibilizar isso gera um trabalho e, por isso, tem um custo.

Segundo o apontamento de Bernardo, a reflexão em relação ao colonialismo de dados, de forma sintetizada e refletida por mim aqui, é que a nossa sociedade capitalista faz com que se preserve no mundo digital apenas o que gera lucro, uma vez que as mídias físicas não são mais utilizadas por muitos usuários de arquivos audiovisuais. É como se o que não tivesse potencial econômico merecesse ser apagado e esquecido, sendo considerado “lixo eletrônico”.

Sobre a desvalorização das políticas públicas, Bernardo (MOLETTA, 2022, p. 161), descreve a tentativa de desmonte da Fundação Piratini pelo governo estadual do

⁹⁶ Pandorga é um brinquedo, em outros estados conhecido como Pipa.

político José Ivo Sartori (PMDB) em 2015. Com o impeachment da presidenta Dilma Rousseff em 2016, o clima político fica propenso para governantes favoráveis às políticas neoliberais que fomentam o estado mínimo e, com pretexto de enxugar a máquina pública e resolver crises financeiras, Sartori demite vários funcionários da TVE e FM Cultura, exonerando-os de seus cargos públicos. Através de sua etnografia etnomusicológica, Bernardo percebe “como o contexto político nacional havia mudado drasticamente, ficou mais fácil para o Governo aprovar a extinção de órgãos públicos e foi o que aconteceu” (Idem).

Bernardo Moletta narra os movimentos de resistência por servidores públicos da Fundação Piratini – TVE e FM Cultura – além de artistas locais. Recordo que participei de manifestação no ano de 2016 em defesa das emissoras públicas, ao lado da violonista Thaís Nascimento, Raul Ellwanger, Paulo Dionísio, Mônica Tomasi e outros artistas locais.

Sinto a alegria que tive ao cantar ao lado de tantos ídolos que convivem cotidianamente comigo através das canções, desde minha infância. Quando recebi o convite através do produtor Márcio Gobatto, na gíria local “meio em cima do laço”, ou seja, fui convidado para cantar na manifestação contra a extinção das emissoras enquanto o protesto estava ocorrendo.

Não tive dúvidas, na tarde de domingo quente ou “nas tardes de mormaço” como cantaria Rô Bjerck na canção “Desde o cais de uma janela”, não botei nem tênis, fui ao protesto de chinelo mesmo e camiseta regata. Fui com a roupa que estava vestido em casa, temendo chegar ao final do protesto se parasse para pensar em uma roupa para a ocasião. Não sabia que iria encontrar Raul Ellwanger lá e, até fiquei constrangido de não escolher melhor uma roupa para a performance, pois Raul me convidou para cantar ao seu lado a canção “Felicidade” de Lupicínio Rodrigues, última música que encerraria a manifestação.



Figura12: Raul Ellwanger com violão, Mônica Tomasi, Demétrio Xavier, Leandro Bertolo, eu e Thaís Nascimento no protesto à favor das emissoras públicas TVE e FM Cultura no ano de 2016. Recordo da canção de Noel Rosa, “Com que roupa?”, como não sabia com que roupa eu ia, fui com a que estava em casa.

Voltando para meu apartamento naquela tarde quente, pensava na honra que tive ao defender da forma que podia, com a roupa que podia, interrompendo meus estudos para o mestrado em música na UFRGS, as emissoras TVE e FM Cultura. Senti uma forte emoção de fazer parte dos artistas locais que tocaram minha afetividade desde a infância.

Um sentimento de agradecimento e nostalgia tomou conta de minha emoção, ao lembrar do programa Pandorga da TVE, naquela tarde de protesto e agora ao escrever essas linhas. Em um programa infantil de fantoches, com histórias educativas, que nos anos 1990 e 2000 ocupavam minhas tardes ociosas de criança, pensei na música tema do programa, composição de Gelson Oliveira⁹⁷. A esperança pode ser comparada à pandorga que subiu.

Parece que nossa luta surtiu efeito, a FM Cultura e TVE ainda existem. Apesar disso, alguns servidores públicos exonerados de seus cargos foram prejudicados, outros foram integrados novamente às emissoras. Porém, nem todos tiveram essa sorte.

⁹⁷ Uma amostra do programa Pandorga, com a canção de abertura de Gelson Oliveira, está disponível no ciberespaço através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=zj4CfWyzKEA> (visto em 03.01.2024 às 16h54m).

Como artista e etnomusicólogo, acredito ser de vital importância uma rádio e uma televisão pública, pois são poucas as emissoras que tocam minhas composições autorais e as de interlocutores das pesquisas que faço, como Plauto Cruz, Luiza Hellena e Durque Costa Cigano. A TVE e FM Cultura são umas das emissoras que divulgam as atividades artísticas que produzo ao lado de meus interlocutores. Pergunto: o que seria da difusão do conteúdo artístico de minhas pesquisas – e das informações, caráter educativo delas – se não existisse a TVE e FM Cultura?

Recordo de um episódio interessante que vivenciei durante a pandemia: um servidor público me convidou para conhecer seu escritório na Coordenação de Música de Porto Alegre, pensando em agirmos juntos para fazer algum projeto novo. Com a tranquilidade de quem fala com um colega de trabalho e – procuro não expor nomes para não prejudicar ninguém – o servidor falou com o coordenador de música com a franqueza de quem conversa de forma horizontal, sem dar importância às hierarquias: “já disse que temos que retomar esses projetos aqui”, apontando para as pastas em envelopes de papelão de cor parda: “olha aqui: ‘Sons da cidade’, ‘Nós da noite’... temos que voltar com eles”.

Com a mesma serenidade, o coordenador de música olhou e fez um silêncio. Para mim foi um silêncio constrangedor. Os projetos apontados pelo servidor público foram relevantes para as políticas públicas da cidade e para a difusão das canções de artistas locais. Hoje não acontecem mais. Por quê? A resposta é um silêncio. Sendo o “Nós da noite” da coordenação de Henrique Mann no início dos anos 2000, que priorizava os músicos da noite da capital, que hoje são considerados parte da velha guarda da cidade. O “Sons da cidade” promoveu shows, no meu entendimento bem pagos, favorecendo a comunidade local em teatros públicos, como o Renascença, ocorrendo até pouco antes do início da pandemia.

Com a inquietude de uma criança brincando com uma pandorga, procuro, através do trabalho etnomusicológico, preencher os silêncios constrangedores. Até porque, como canta Gelson Oliveira, a pandorga pode ser comparada à esperança que subiu. As canções alimentam nossas fantasias e esperanças, reforçam nossas emoções.

CAPÍTULO 5 - “PORTO ALEGRE É DEMAIS” E O REVIVALISMO DA BOEMIA

“Eu sou de Porto City, viu meu bem”

(Durque Costa Cigano, Porto City)

Se no capítulo anterior fiz uma espécie de mapeamento de políticas públicas que fomentam a criação de canções porto-alegrenses e motivam a inserção de novos (e antigos) artistas no mercado musical da cidade, a partir dos anos 1990, agora pretendo apresentar como o investimento de empresas privadas contribui para a produção de canções locais.

Nos anos 1990, a companhia de supermercados Zaffari investiu na produção de um álbum em formato de cd, contendo artistas de Porto Alegre que gravaram canções que têm a poesia da cidade como temática. Esse investimento do Zaffari foi fundamental para a criação de poéticas sobre a cidade, envolvendo emoções que provocam sentimentos de nostalgia, melancolia e romantismo sobre Porto Alegre. É como se a cidade fosse um personagem, uma musa inspiradora.

Entrevistei o jornalista Juarez Fonseca e o produtor Ayrton Patinete utilizando o aplicativo whatsapp e a troca de áudios, algo que em março de 2020 parecia incomum. Até então, eu sempre priorizava o encontro presencial para a realização de um bom trabalho de campo. Tive de superar meus próprios vieses e tabus em um momento de “pandemia de lives”, como assinalou o cantor, compositor e antropólogo Rafael Noleto (2020).



Figura 16: Juarez e Patinete, fotografia do arquivo pessoal de Juarez Fonseca. Ele escreveu em email que trocamos no dia 24.02.2024: “Achei esta foto, meados dos anos 1980, Eu e Patinete jurados do Festival MPB Shell, da Globo. Abç”

Para construir o objeto de pesquisa, que em 2020 (primeiro ano de doutorado), não estava claro, tive de começar por algum lugar. Eu sabia que queria trabalhar com canções que apresentavam em sua temática a cidade de Porto Alegre. Pareceu justo iniciar pelo lugar comum e talvez um dos mais conhecidos: a canção “Porto Alegre é demais” de José Fogaça. Através desse “pontapé inicial”, me questionei se eram canções românticas ou canções de amor. Não poderia responder apressadamente sobre essa questão e recorri às autoras e autores que remetem à antropologia sensorial.

Tim Ingold (2008, p. 1-4) foi fundamental para perceber que eu estava lidando com sentidos. Esses sentidos, por sua vez, poderiam motivar uma etnomusicologia das emoções. O antropólogo (INGOLD, 2008, p. 1) narra sua vivência em uma cidade com sua linha de trem. Toda vez que ele tinha de atravessar a linha, tinha um cartaz: “Pare, olhe, escute!”. Aquele conhecimento de mundo, ao fomentar a preservação da vida (cuidar um possível atropelamento por trem), necessitava de pelo menos dois sentidos e uma ação: visão e audição, parar e prestar atenção.

Perceber a cidade como um personagem – seja ele complexo, amoroso, romântico ou não, contraditório por sua vez – é uma ação tridimensional. Engloba no

mínimo parar, olhar e escutar. Com a quantidade de informações estabelecidas, principalmente no ciberespaço e no mundo durante a pandemia, foi necessário parar para perceber. O mesmo pode ter acontecido nos anos 1990, ano em que parte do mundo conheceu os primórdios da internet e a automação tecnológica teve avanços significativos na era digital. Foi necessário parar, olhar e escutar a cidade.

A campanha publicitária do Zaffari, através da venda direta de cd's nos caixas de seus supermercados, além das emotivas propagandas de rádio e televisão, motivou a população porto-alegrense a se interessar pelos artistas e canções da cidade. A musicóloga Marta Ulhoa, organizou uma coletânea de textos dedicados à canção romântica da América Latina (2016) e, ao pensar na relação da televisão (enquanto veículo de comunicação de massas) com a música romântica do cantor Roberto Carlos, afirma que ambos dialogam com (Ibidem, p. 128):

Cotidiano familiar, âmbito de conflitos e tensões, mas também um dos poucos lugares onde os indivíduos das sociedades urbanas latino-americanas modernas se confrontam como pessoas e onde encontram alguma possibilidade de manifestar suas ânsias e frustrações.

A partir dessas reflexões de Ulhoa, pensei na atmosfera urbana de Porto Alegre e nas canções que construíram a poética da cidade através das emoções. O disco “Porto Alegre é demais” faz a publicidade de uma Porto Alegre cosmopolita, que abarca estilos musicais diversos e que na coletânea faz referência a gêneros musicais como rock, tango/milonga, country, jazz e outros.

Foi no ambiente virtual do ciberespaço que criei meu trabalho de campo durante o período de isolamento devido à pandemia. A metáfora do campo foi possível através de aplicativos de celular como whastapp e messenger, redes sociais como Facebook e Instagram, plataformas de consultas de mídias audiovisuais como Youtube (BARZ; COOLEY, 2008, p. 90). Como alguns etnomusicólogos apontam que o trabalho de campo etnográfico é metafórico, procurei levar concretamente essa afirmação durante os meses em que não foi possível sair de casa para encontrar os interlocutores, principalmente entre março de 2020 e o segundo semestre de 2021.

Ao longo do capítulo, além de apresentar a contribuição de uma empresa privada (Zaffari) na produção/promoção de canções e artistas porto-alegrenses, reflito sobre os anos 2000 e o revivalismo da boemia. Há uma questão dialética com a boemia da cidade: no depoimento de Juarez Fonseca, como veremos, o jornalista afirma que a

categoria de boêmio arrefeceu. Porém, a antítese dessa informação é o revivalismo da boemia através do investimento na Oficina de Samba & Choro do Santander Cultural – atualmente Farol Santander, uma ramificação do grupo bancário Santander.

Consequentemente, ainda nos anos 2000, temos o revival do samba-rock e suingue na rua João Alfredo do bairro Cidade Baixa e, ainda, o investimento do empresário “Seu Cláudio” no bar Parangolé, que contratou grupos de choro e o músico veterano Darcy Alves (falecido em 2011), criando uma cultura e tradição que dialoga com a categoria de boêmio – com uma nova roupagem: a juventude de novos músicos.

Veremos como essas práticas dialogam com as canções de Porto Alegre e como esses investimentos motivaram o surgimento de novas produções nas décadas de 1990 e 2000.

5.1 Porto Alegre é demais: “mais ou menos o perfil de José Fogaça” (1992)

“Porto Alegre me faz tão sentimental”

(José Fogaça, Porto Alegre é demais)

Uma espécie de intimidade cultural com a cidade está inconsciente ou conscientemente expressa no slogan “Porto Alegre é demais”, e expressa na canção símbolo composta pelo compositor e político Fogaça. Com a finalidade de compreender a atmosfera e o contexto em que foi composta essa canção e a coletânea com o mesmo título “Porto Alegre é demais”, comercializada em Compact Disco pelo grupo empresarial Zaffari, conversei com o produtor Ayrton Patinete, que foi entusiasta da iniciativa.

Através de trocas de áudios via aplicativo de celular Whatsapp, em 18 de março de 2021, o produtor Ayrton Patinete afirmou que a coletânea “Porto Alegre é demais” data de 1992. Ele me contou a história da composição de “Porto Alegre é demais”, no caso a canção:

A música “Porto Alegre é demais” é mais ou menos o perfil de José Fogaça, compositor da música. Não sou eu. “Eu só botei no disco”. Tu quer saber como foi feito esse disco? O por quê e como? Eu estava veraneando com Luiz Coronel, padrinho e tio da Isabela [Fogaça], e nós veraneando [...] O [Luiz] Coronel voltava aos finais de semana. [...] Estávamos preparando um grande almoço, Luiz Coronel chega, grande poeta e diz: olha o que a Isabela te mandou! E me mostrou

uma fita k7, nós ali na cozinha, evidentemente tomando um belo vinho e fazendo um belo camarão. Botamos a fita k7, a primeira música que veio tocando era “Porto Alegre é demais”. Letra e música de José Fogaça, interpretada pela sua excelentíssima Isabela Fogaça. Começamos a ouvir, dançando... “Porto Alegre é que tem...” [Patinete cantarola a música], tomamos mais uma rodada de vinho e entra a segunda música. A segunda música era Deu pra ti, Kleiton e Kleidir. Começamos a parar pra ouvir mais. E ouvindo, começamos a querer ouvir de novo “Porto Alegre é demais”

Seu depoimento fornece pistas do ambiente em que se produz outras poéticas sobre a cidade e quais narrativas afetivas são possíveis em “Porto Alegre é demais”.

Estar veraneando, em um almoço de família, distante da cidade, provoca certo distanciamento para que se possa narrar o ambiente da cidade de forma menos passional e, em alguns momentos da canção, em terceira pessoa:

Porto Alegre é que tem

Um jeito legal

É lá que as gurias

Etc e tal

Nas manhãs de domingo

Esperando um Grenal

Passear pelo Brique

Num alto astral

Quando analisamos o verso “É lá que as gurias”, sabemos que o narrador não está imerso na cidade, está falando de fora dela. Alguns tópicos que são “lugares-comuns” aos moradores: o brique do Parque Farroupilha, apelidado de Redenção, onde se pode caminhar aos domingos observando os artigos usados de compra e venda, o jogo de futebol entre os principais times da cidade, Grêmio e Internacional (Grenal). São lugares comuns aos moradores da cidade, não especificamente ao narrador ou compositor da canção.

Ainda assim, é uma metanarrativa sobre a cidade, alguém que está com saudades, mas não está imerso nela, está longe. Enquanto nas letras de Lupicínio e Luiza Hellena, por exemplo, o sujeito que compõe é o protagonista da canção romântica, está imerso na cidade, na noite dos bares ou em suas lutas cotidianas.

É necessário esmiuçar aqui pelo menos dois conceitos: intimidade cultural e narrativa. No conceito de “intimidade cultural” (STOKES, 2010) encontramos um relacionamento entre sujeitos, emoções e canções na cidade. O ambiente urbano é o palco para manifestações de artistas, a população dialoga intimamente com a poética performada através das canções. A cidade é praticamente um personagem, incorpora características humanas e complexas.

Através do conceito de intimidade cultural, o etnomusicólogo Martin Stokes dialoga com o contexto local de sua pesquisa e as canções românticas, refletindo sobre os sentidos de “nostalgia” nos sujeitos que escutam as canções. Essas canções criam um elo de intimidade entre a música e as vidas das pessoas que as escutam. O conceito de “intimidade” também foi abordado nos textos de diversos autores, como por exemplo, os trabalhos organizados pela musicóloga Marta Ulhoa (2016), “Canção Romântica: Intimidade, Mediação e Identidade na América Latina”. Esse conceito ajuda à desvelar as trajetórias artísticas dos músicos de Porto Alegre, pensando como a canção e o conceito de intimidade musical permeia imaginários e representações afetivas da/ na cidade de Porto Alegre.

Outro conceito importante é o de “narrativa”, que encontra lugar no mundo pós-moderno do espaço urbano de uma capital. Em relação às narrativas, o pesquisador João Paulo Nascimento (2011, p. 34) realiza uma análise densa sobre o desdobramento da condição pós-moderna e suas implicações nas narrativas e saberes científicos construídos em nossa condição contemporânea.

Nascimento analisa a obra “A condição pós-moderna” de Jean François Lyotard (um marco para o conceito de pós-modernidade, publicado em 1979), afirmando que existem duas pragmáticas de saberes que são a síntese dos saberes pós-modernos: “pragmática do saber narrativo e a pragmática do saber científico” (idem). Em “A Condição Pós-moderna” (2003, p. 48), para Lyotard a palavra narrativa se refere à “forma [discursiva] por excelência do saber tradicional”. Logo, as narrativas são “histórias que comunidades contam a elas mesmas para explicar sua existência presente, sua história e ambições futuras” (MALPAS, 2003, p. 21). Nascimento reitera que “são as histórias populares que definem os critérios de sabedoria de uma determinada sociedade pelas narrações de mitos e histórias de heróis” (NASCIMENTO, 2011, p. 34).

Se por um lado, em nosso mundo pós-moderno o saber narrativo é diferente do saber científico, nem por isso ele deixa de ser eficaz para melhor compreender a canção porto-alegrense através das entrevistas com Ayrton Patinete e Juarez Fonseca.

O compositor da música, José Fogaça, autor de “Porto Alegre é demais”, é um importante político conhecido na cidade: além de um dos fundadores do PMDB local, foi prefeito de Porto Alegre entre 2005 e 2010, além de deputado estadual, deputado federal e senador. É inegável sua influência política, inclusive para o sucesso da difusão e meios de comunicação para o êxito da distribuição de sua composição nos grandes grupos empresariais e meios de comunicação de massa (televisão, rádio, etc).

A etnomusicologia pode nos fornecer referências para compreender como operam em nossa sociedade essas políticas de participação no imaginário afetivo sobre as canções da cidade.

5.2 Todos falam sobre a cidade e compartilham suas emoções

“Coração porto-alegrense, de bar em bar a navegar”
(Sérgio Napp e César Dorfman, Coração porto-alegrense)

Turino é um proeminente etnomusicólogo norte-americano, publicou em 2008 o livro “Music is Social Life: The Politics of Participation”. Ele é um autor que aborda temáticas sobre o nacionalismo em música e como a música cria conexões para definir a sociedade.

A criação da coletânea “Porto Alegre é demais” em 1992 nos fornece pistas para analisar como se constrói narrativas poéticas e intimidades culturais sobre a cidade. Percebo sua ampla aceitação pela sociedade local em suas diversas camadas sociais, difundida em rede televisiva e radiofônica em horário nobre, por múltiplas emissoras que são contratadas pelo grupo empresarial Zaffari, Relacionando as canções sobre a cidade e seus contextos complexos com as afirmações de Turino, utiliza o termo “cohortes” para refletir o papel da música na formação cultural local estadunidense.

Compreendo “cohortes como sendo um conjunto mais ou menos coesos de indivíduos relacionados a um evento ou contexto específico, Turino primeiro define o conceito de cultura (2008, p. 108): para ele, a ideia de autenticidade na cultura está relacionada a uma classe média tradicional que têm algumas noções de sociedade que são voltadas ao passado, uma noção nostálgica de tradição relacionada, em certa medida, ao nacionalismo.

Podemos fazer essa analogia de autenticidade, nacionalismo e tradição, transpondo o trabalho de campo de Turino sobre sujeitos e eventos que preconizavam a

música “dos velhos tempos” dos Estados Unidos (em cidades dos estados de Ohio, Indiana, Illinois e Missouri), com a cultura das canções de classe média “tradicional” de Porto Alegre, como é o caso de “Porto Alegre é demais”.

Não é por acaso que a música regional ou regionalista do Rio Grande do Sul pode ser chamada com certo sentimento de orgulho, autenticidade e intimidade cultural como “regionalismo gaúcho”. Desde o século passado, desenhos e personagens criados por Walt Disney relacionavam o cowboy dos Estados Unidos com o gaúcho da América do Sul⁹⁸. Essa cultura tradicional que nas últimas décadas está sendo promovida pela classe média “old-time” nos Estados Unidos e tradicionalista no sul do Brasil, desperta o que o etnomusicólogo Martin Stokes chama de “Intimidade Cultural” (2010).

Os pontos comuns relacionais entre a realidade de Porto Alegre que apresento aqui, com o contexto de Turino nos Estados Unidos e de Martin Stokes na Turquia, é a narrativa romântica (do ideário boêmio através de Lupicínio Rodrigues e suas canções) ou cosmopolita (dos artistas de “Porto Alegre é demais”) de autenticidade e intimidade com que os sujeitos se relacionam através das letras das canções.

Percebo que as canções sobre a cidade de Porto Alegre se dividem em “mundos musicais” (FINNEGAN, 2002). Claro que existem muitos outros “mundos musicais” nas práticas da cidade – estou interessado nas narrativas e emoções compartilhadas que tratam do jeito de viver e sentir os bairros, bares e cotidianos. Esse olhar que apresento não está livre de vieses e é limitado à minha percepção enquanto músico e pesquisador.

Não obstante, apresento um ponto comum entre esses grupos: todos falam sobre a cidade e compartilham suas emoções em Porto Alegre. É importante dar conta dos trânsitos e complexidades, antes de rotular os grupos – eles estão mais interseccionados do que em oposição.

Durque Costa Cigano, José Fogaça e a dupla Kleiton e Kledir apresentam visões cosmopolitas sobre a cidade na coletânea “Porto Alegre é demais” na década de 1990 – trazendo em suas instrumentações elementos híbridos como a guitarra com efeitos de distorção (em “Porto City” de Cigano), elementos do pop-rock estadunidense como bateria, teclados e outras infusões (na canção “Deu pra ti” interpretada por Kleiton e Kledir) e piano com acordes jazzísticos e uma voz suave na interpretação de Isabela Fogaça (em “Porto Alegre é demais”).

⁹⁸ O desenho que me refiro pode ser acessado através do link <https://www.youtube.com/watch?v=jNbFSy214EM> (acessado às 09h18m de 29.04.2021).

Ao escutar a interpretação de Isabela Fogaça, fiz uma associação imediata ao cantar na estética da bossa-nova e aos discursos, textos musicais que me remetem à interpretação de Frank Sinatra em “New York, New York”⁹⁹. São elementos que estão no imaginário dos ouvintes e que, embora variem de pessoa para pessoa, são associações que têm impacto nas percepções e emoções partilhadas sobre a cidade.

Enquanto um grupo de artistas canta sobre a cidade com uma estética e narrativa cosmopolita, apresentando referências híbridas, outros músicos se identificam com as narrativas e emoções partilhadas nas canções de Lupicínio Rodrigues, tratando Porto Alegre com uma atmosfera nostálgica que remete ao passado – como Luiza Hellena e Wilson Ney, que trazem elementos autobiográficos em suas letras.

5.3 Intimidade cultural e as canções da boemia porto-alegrense

“O Rio Grande do Sul é pra mim o jardim da saudade”
(Jardim da Saudade, Lupicínio Rodrigues)

No livro *The Republic of Love, Cultural Intimacy in Turkish Popular Music* de Martin Stokes (2010) o autor percebe no contexto da Turquia que a “nostalgia desses músicos permeia o engajamento público do longo momento liberal” (Ibidem, p. 3). O etnomusicólogo se refere à abertura política do país e às eleições após anos de governos autoritários. De certa forma, esse contexto entusiasmado de abertura democrática no início dos anos 2000, tem relação direta com a história do Brasil.

Para Stokes a nostalgia postula “questões complexas e vividas do ponto de vista da teoria social. Que papel teve os meios de comunicação de massa na fabricação da nação e modernidade, particularmente sobre os padrões europeus?” (Ibidem p. 4), e questiona ainda “como nós podemos teorizar a emoção e o afeto em tais contextos? Como as esferas públicas e privadas se relacionam ao capitalismo, em termos de globalização?” (idem). O povo turco (re)constrói a identidade nacional apoiado pelos meios de comunicação de massa, situação que não difere muito do que vivenciamos no Brasil em termos de autenticidade e a relação que temos com artistas que estão nos meios dominantes da imprensa.

⁹⁹ A playlist para a coletânea “Porto Alegre é demais” pode ser escutada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=4VKNAISvSpU&list=PLB0CA5110F3BFD969> (acessado em 04.11.2021 às 12h15).

Através da realidade do trabalho de campo apresentado pela etnomusicologia de Martin Stokes, reflito sobre o contexto de minha pesquisa. Em nosso universo da canção porto-alegrense, vimos uma mistura de artistas que dispuseram de políticas públicas para alavancar suas carreiras, mas também de empresas privadas para difundir suas canções (como no disco “Porto Alegre é demais” da empresa Zaffari).

Stokes nos convida a questionar e imaginar a fragmentação da esfera pública e a proliferação de meios alternativos. Ele tem em mente “uma espécie de história, na tentativa de contar sobre as transformações da intimidade. Isso é complicado, pois depende de certo número de representações, canções icônicas” (Ibidem, p. 6). Sobre essas canções, percebo que Stokes quer explorar o texto reconhecendo o processo de leitura não somente estabelecendo o texto-objeto, mas brincando com o papel da imaginação nesse processo de criação da representatividade.

Ao longo do livro o autor explora a caracterização e o envolvimento com o conceito de intimidade cultural de artistas turcos, suas formas de interpretações e seus rótulos midiáticos de “cidadão modelo”. Stokes contextualiza a história dos artistas turcos como Zeki Muren, mostrando uma breve biografia do personagem, uma análise social e contextual da canção “*Menekselendi Sular (The Water Went Violet)*”, trazendo exemplos de letra e partitura, analisando tonalidade e instrumentação, “As virtudes da voz” (em relação ao artista), dedicando um tópico para abordar sobre a sexualidade do artista.

Percebemos a relação de intimidade cultural dos artistas com a cidade quando relacionamos esses aspectos da realidade turca com a espécie de “revival” cultural que se vivencia com a canção de Lupicínio Rodrigues em Porto Alegre. Ele é tratado através dos meios de comunicação de massa como compositor celebrado como personagem icônico da cidade por jornais, emissoras de rádio e televisão. Não obstante Lupicínio abordar sua história pessoal e suas desventuras amorosas, ele não trata diretamente de Porto Alegre em suas canções. Porém, seus ouvintes conhecem seus detalhes biográficos tratados reiteradamente na imprensa, seus admiradores sabem que “Lupi” nasceu e viveu na cidade, que os bairros e ambientes noturnos boêmios são cenários para suas canções. Conforme diz sua letra narrada em primeira pessoa: “O Rio Grande do Sul é pra mim o jardim da saudade”¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Trecho da composição de Lupicínio Rodrigues, Jardim da Saudade.

5.4 Articulando os conceitos: sobre revivals e intimidade cultural

“É sempre bom lembrar coisas passadas
Rever os lampiões, os ancestrais”
(Jayme Lubianca, Porto dos casais)

Quero relacionar os conceitos de revivalismo (LIVINGSTON, 1999) e intimidade cultural (STOKES, 2010). Sobre revivals, a autora Tamara Livingston (1999, p. 66) propõe uma teoria geral:

Os revivals musicais podem ser definidos como movimentos sociais que se empenham em "restaurar" um sistema musical que se acredita estar desaparecendo ou completamente relegado ao passado em benefício da sociedade contemporânea. O traço comum entre esses fenômenos aparentemente diversos é a agenda política e cultural aberta expressa pelos próprios revivalistas.

A autora Tamara Livingston afirma que o revivalismo é um fenômeno de classe-média, que propõe uma alternativa de reescrever a história contestando a autenticidade (Idem):

Os revivalistas se posicionam em oposição a aspectos da corrente principal cultural contemporânea, alinham-se com uma linhagem histórica particular e oferecem uma alternativa cultural em que a legitimidade é fundamentada na referência à autenticidade e fidelidade histórica. Reavivamentos musicais são fenômenos da classe média que desempenham um papel importante na formulação e manutenção de uma identidade baseada em classe de subgrupos de indivíduos insatisfeitos com aspectos da vida contemporânea. Assim, as ideologias revivalistas tendem a ser construídas sobre certos modos de pensamento e estruturação da experiência que são compartilhados por pessoas de classe média em sociedades capitalistas de consumo e socialistas.

Compreendo que esse público, geralmente de classe-média (conforme afirma Livingston) está insatisfeito com os valores de outras culturas e territórios (bairros e espaços culturais). No contexto de Porto Alegre, pode-se pensar que essa contestação ocorre em oposição às culturas periféricas ou cosmopolitas (baixa e alta cultura).

Aos bairros “de pobreza” (como afirma a canção de Lupicínio)¹⁰¹, linguagens musicais como o funk são predominantes, enquanto em bairros mais elitizados uma

¹⁰¹ Como na canção *Centro de Lavadeiras*: “Foi num bairro de pobreza/Aonde se afasta a tristeza”.

cultura híbrida que mistura elementos do *folk* e pop estadunidense e música eletrônica. Uma alternativa para a classe-média é recorrer ao passado e recriar sua nostalgia, apostando na intimidade cultural com outros artistas que não estão localizados no tempo presente.

Livingston conclui que revivals são (1999, p. 81):

Caracterizados por suas referências históricas e rejeição da cultura de massa (considerada uma marca registrada da modernidade), os avivamentos são tanto uma reação contra quanto um produto da modernidade; isto é, eles participam do discurso da modernidade mesmo quando se colocam em oposição a certas manifestações da modernidade. A tendência oposicionista dos revivals musicais os tornou abertos à aliança com vários movimentos políticos e sociais ao longo da história, o nacionalismo sendo o caso principal, embora eles continuem a preservar uma dinâmica independente centrada na música.

O foco dos revivals está centrado na música e seus personagens, como Lupicínio Rodrigues em relação ao contexto de Porto Alegre. Muitos artistas adotam posturas revivalistas para dialogar com sua audiência e encontrar espaço no mercado musical, pois também não conseguem se encaixar nas culturas vigentes.

O nacionalismo está presente nas narrativas políticas sobre o passado, embora que esses movimentos sociais e ideologias são heterogêneas, mas encontram convergência na contestação da autenticidade em relação à música feita com o passado.

Essa autenticidade é reiterada na curiosidade com que artistas, músicos e públicos se interessam pelo cotidiano e aspectos biográficos dos artistas do passado. São esforços em busca de afinidade que reforçam os sentidos identitários da comunidade local: a criação de casas e centros culturais com o nome de artistas e músicos locais, como o Centro Cultural Lupicínio Rodrigues e, mais recentemente, a Casa de Cultura Plauto Cruz (inaugurada durante a pandemia).

Como pesquisador, posso dizer que participei da reconstrução desse revival musical fornecendo fotografias, partituras e outros documentos para funcionários da Coodenação de Música de Porto Alegre, no momento da construção da Casa Plauto Cruz.

Não podemos dizer que estamos imunes aos vieses e olhares adotados por parte da comunidade local, uma vez que as narrativas são plurais e as ideologias são, como disse antes, heterogêneas. Quero voltar ao conceito de intimidade cultural, pois é

importante perceber como se constroem essas narrativas sobre o passado e como as emoções são construídas socialmente.

Essa intimidade cultural (STOKES, 2010) faz os ouvintes se identificarem com as vidas dos artistas, que têm nas suas imagens e canções as histórias do país, permeadas por governos autoritários. Essa intimidade que se constrói em relação às canções e imagens dos artistas são marcadas pelo caráter autobiográfico das letras. A relação entre os artistas, as canções e seus públicos diversos, provocam emoções e sentimentos de pertencimento, pois a história narrada através das letras das músicas se confunde com a experiência de vida dos interlocutores.

Sobre nostalgia e o ambiente político da Turquia, Stokes escreve (2010, p. 73):

A repressão política que se seguiu ao golpe militar de 12 de setembro de 1980 deixou marcas na sociedade turca que ainda desafiam a compreensão, mas cada vez mais chamam a atenção pública. Este período também foi marcado por intensa discussão pública sobre emoção nacional, focada em um gênero de música popular chamado *arabesk*. Essa discussão também continua a reverberar, embora agora em uma atmosfera de nostalgia.

No Brasil, o golpe militar ocorreu em 1964. Após a ditadura, as eleições “diretas” para presidente aconteceram somente em 1989. Podemos fazer um paralelo entre os sentimentos de construção nacional, pertencimento e intimidade cultural entre os artistas da Turquia e do Brasil. É como se a audiência encontrasse refúgio emocional nos artistas que eram figuras que transcendiam os aspectos de governos vigentes: para os ouvintes turcos Orhan Gencebay é uma figura de decência irrepreensível (2010, p. 74).

Acredito que, se por um lado, o povo não encontra em seus políticos locais figuras representativas, recorre aos artistas como modelos de cidadãos. O descontentamento com o momento histórico recorrendo ao passado como ideário é presente também na narrativa de Elis Regina, na canção *Porto dos Casais* (composição de Jayme Lubianca): “É Porto Alegre, antigo dos casais, saudade dos tempos que não vem mais”. Se o tempo presente não é suportável, os artistas, compositores e suas audiências, recorrem ao passado para recriar uma cidade melhor, que já não existe – o que, de certo modo, acredito ser uma forma de protestar sobre o que está faltando.

No caso da Turquia, o público e os artistas têm o lugar comum da luta por liberdade permeada por governos autoritários. As canções e os artistas despertam emoções e sentimentos de caráter regionalista em suas audiências. Acredito que esse

fenômeno é semelhante ao que ocorre com a canção porto-alegrense: ela permite a experiência de representatividade através de suas múltiplas narrativas, revivalismos e intimidades culturais.

5.5 A onda revivalista dos anos 2000

“Eles se encontram no Cais do Porto, pelas calçadas”

(Mário Barbará e Sérgio Napp, Desgarrados)

A pedagoga e pesquisadora Eloenes Lima da Silva, escreveu sua tese de doutorado em educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com o título *Pedagogias da noite: Experiências de aprendizagens em lugares noturnos de Porto Alegre /RS* (2018). A autora pretende dar visibilidade ao que se aprende nos espaços noturnos, muitas vezes marginalizados e invisíveis, assim como seus sujeitos. Sobre sua pesquisa, é importante tecer relações entre os territórios noturnos, sujeitos e intimidades com os espaços urbanos – ruas, bairros, becos, viadutos, etc.

Sua reflexão sobre o conceito de intimidade se dirige aos ideais modernos e positivistas do início do século XX, fabricados pela elite burguesa. Esses ideais estabeleciam recomendações de comportamentos desejáveis como “intimidade, a boa aparência, o conforto material” (SILVA, 2018, p. 135). Como “as prostitutas e os vadios que se entregavam ao jogo e ao alcoolismo em tabernas e botequins, as crianças abandonadas e os mendigos” (idem) eram identificados como indivíduos que representavam perigo à ordem social.

São valores que ainda são reproduzidos através das canções, como a aderência de parte da população ao imaginário construído em “Porto Alegre é demais”, onde a cidade tem “um jeito legal”. De qual Porto Alegre estamos falando, de quais bairros, ruas, pessoas retratamos nessa canção? Sandra Pesavento (2001), ao pesquisar a história de sujeitos marginalizados na capital gaúcha, afirma que a cidade constrói “um processo concomitante de produção de personagens, com a estereotipia fixada por imagens e palavras que lhes dá sentido preciso” (PESAVENTO, 2001, p. 13). A autora acredita que essa é uma das formas pelas quais se engendra a invisibilidade dos sujeitos “indesejáveis” por esse ideário.

Para se construir um conceito de intimidade cultural com a cidade, deixamos de fora, inevitavelmente, características indesejáveis. A questão é por quais motivos

deixamos de lado e reproduzimos esses ideários imagéticos? Quem constrói essa imagem que retrata apenas os aspectos positivos e isso favorece quais sujeitos?

Para responder esse questionamento, é necessário pensar nos sujeitos “invisíveis” do imaginário afetivo porto-alegrense. A autora de “Pedagogias da noite” (2018, p. 148), discorre sobre os “invisibilizados” da cidade, que relaciono com o processo de construção da intimidade cultural dominante:

Ao se estabelecer embaixo do viaduto com seus objetos e pertences pessoais, Jayson cria uma realidade, um mundo particular no espaço-tempo transitório em que suas experiências de aprendizagem são vividas. Os objetos materializam essa realidade, pois ele sabe que precisam estar muito próximos de si, noite após noite no lugar escolhido para sua permanência. Para Jayson, a experiência da aprendizagem é vivida através da interação com seus objetos como pertences pessoais que ele aprendeu a valorizar pelo sentimento de “perda” e atribuindo, com isso, um imprescindível apego e proximidade com os objetos quase como uma extensão de si mesmo.

Na ausência de um lar, de uma cidade ou estado para chamar de seu, quando falta uma narrativa em que se ecoe a representatividade, outras realidades são criadas – pode ser no espaço-tempo do “embaixo do viaduto”. Um simples objeto pessoal encontra intimidade com o sujeito, outras formas de interações com o mundo, “uma interação materializada” (SILVA, 2018, p. 145):

[...] pela aproximação e a atuação conjunta de corpo/mente do morador com seus pertences, produz movimentos tanto de “exteriorização” proporcionados pelas já citadas condições físicas e arquitetônicas do lugar, quanto de “interiorização”, que são acionados por sensações de “intimidade” e sentimento de “valor” e de “perda”.

O viaduto se torna o pedaço de intimidade afetiva com a cidade, outros aprendizados e experiências se constroem ali. Processo semelhante acontece com as emoções envolvidas entre relações de intimidade cultural com um bairro ou um bar.

O jornalista Paulo César Teixeira construiu um mosaico dos bairros Cidade Baixa e Bom Fim, contando histórias e narrativas de sujeitos que se sentem íntimos de ruas e bairros de Porto Alegre. No seu livro *Rua da Margem* (2019), Teixeira descreve bares que já não existem mais – seus relatos são interessantes para completar a lacuna nas narrativas de alguns interlocutores da pesquisa, como Juarez Fonseca, que já não frequentava espaços noturnos nos anos 2000. Para Teixeira (2019, p. 43):

Na primeira década do século, uma casa noturna abrigada num brique com cadeirinhas penduradas no teto foi soberana nas baladas de Porto Alegre. Aberto em 2004, na João Alfredo, o Pé Palito dominou a cena boêmia durante sete anos, apostando numa trilha sonora com ritmos brasileiros, principalmente samba, samba-rock e MPB.

Existiu um grupo de DJ's que criaram “um movimento de revitalização da música brasileira nas pistas de dança de Porto Alegre” (idem). A música eletrônica foi gradativamente substituindo a música ao vivo em tempos em que a internet não estava disponível em celulares e que a conexão de alta velocidade e por streaming estava inacessível para muitos. O jornalista recorda os bares que estavam abertos no bairro Cidade Baixa, no início dos anos 2000 (Ibidem, p. 44):

Mesmo que nos tempos atuais seja difícil imaginar esse cenário, na virada do século a Rua João Alfredo era uma via pacata, que riscava as bordas do bairro boêmio em fazer alarde – havia apenas três bares ali, Oficina Etfica, Mercatto D'Arte e Ossip. Na década de 2010, ela se tornaria a mais badalada artéria da Cidade Baixa.

Se para jornalistas como Juarez Fonseca, “nos anos [19]90, essa categoria de boêmio, passou a ser um pouco prejudicada. Porque mesmo os jornalistas raramente tinham um grupo pra frequentar bares” (depoimento coletado via ciberespaço), sabemos que a intimidade cultural com os espaços noturnos de Porto Alegre apenas deslocou seus personagens. Acredito que as obrigações da vida cotidiana, trabalho e família, enfim, fizeram com que os antigos frequentadores da chamada boemia dos anos 1970 e 1980 se dissipassem, assim como as antigas tecnologias analógicas de comunicação foram substituídas por outros meios.

Juarez Fonseca afirmou, em depoimento pessoal, que “nos anos 90 essa coisa da boemia, mais ligada ao pessoal jovem do jornalismo, meio que se arrefeceu. Não sei como continuou e de que maneira continuou”. Os espaços noturnos e seus frequentadores mudaram conforme surgiram novas gerações, da mesma forma que surgiram novas tecnologias.

Os sujeitos que conviveram nesses espaços “alternativos” da noite de Porto Alegre, muitas vezes, não se identificavam com a intimidade cultural dominante, como o sucesso do sertanejo nos anos 1990. É possível refletir que os jovens frequentadores dos espaços noturnos do bairro Cidade Baixa do início da década de 2000 não encontravam identificação com as culturas dominantes, criando espaços de convivência que pudessem abarcar suas complexidades e intimidades.

Paulo César Teixeira afirma que o Pé Palito encerrou suas atividades em 2011, pois “o esgotamento do **revival** de música brasileira nas pistas e o advento da onda de sertanejo universitário ajudaram a finalizar o ciclo da danceteria da João Alfredo” (2019, p. 46). O que surgiu depois?

5.6 Para além dos anos 2000 a onda revivalista segue

“Segue o curso
A Vida a Morte
O Tempo e o Vento
Vai soprar”

(Daniel Wolff, Canção do Porto)

Existiu no início dos anos 2010 uma onda “revivalista” na cidade de Porto Alegre, colocando em evidência artistas que eram vinculados a algo ultrapassado e que, ao longo do século XXI, foram revitalizados e incorporados a um imaginário de nostalgia por um futuro ideal – como ocorreu com a figura de Lupicínio Rodrigues.

Mateus Kuschick escreveu uma dissertação etnomusicológica sobre os *Suingueiros no sul do Brasil* (2011), discorrendo sobre outros universos musicais que se entrecruzam com os sujeitos que retrato aqui, pois: “em Porto Alegre há uma forte tradição musical da comunidade negra que atravessa gerações familiares, envolvendo filhos, sobrinhos, irmãos, netos” (Ibidem, p. 21). Em relação à pesquisa de Mateus, os fluxos com as músicas de diáspora africana, como o “samba, o reggae, o rock, o pagode” são localizados “desde sempre em espaços de resistência e construção de uma identidade musical da comunidade negra de Porto Alegre” (idem). Não obstante o trabalho de Mateus ter centrado seu foco em outros interlocutores, entre eles o “guitarreiro” Luis Vagner, seu texto apresenta depoimentos que reiteram a onda revivalista dos bares do bairro Cidade Baixa, especificamente a rua João Alfredo, como espaços de resistência e experiências noturnas da comunidade negra da cidade.

O livro *The Oxford Handbook of Music Revival* (2014), editado por Caroline Bithell e Juniper Hill, fornece algumas pistas para o entendimento das características revivalistas. As autoras são etnomusicólogas interessadas em compreender o “revival da música como um processo cultural crucial para a construção de significado e efetivação de mudanças socioculturais” (Ibidem, p. 3). Elas afirmam que (idem):

Um revival musical compreende o esforço para apresentar e promover uma música que é avaliada como antiga ou histórica e geralmente é percebida como ameaçada ou moribunda. De um modo geral, esforços revivalistas envolvem uma série de processos e questões interligadas. Primeiro, os revivals são quase sempre motivados pela insatisfação com algum aspecto do presente e um desejo para efetuar algum tipo de mudança cultural. Agentes revivalistas geralmente têm agendas específicas para seus contextos socioculturais ou políticos e, nesse sentido, também podem ser considerados ativistas.

Através dos apontamentos das etnomusicólogas, reflito sobre os processos que levaram ao revival de música brasileira em Porto Alegre no início dos anos 2000 – provavelmente o descontentamento com o advento da música pop e do sertanejo nos meios de comunicação de massa – que motivaram um grupo de DJ's na organização de eventos com revivals de MPB no bar Pé Palito entre 2004 e 2011.

O surgimento do Bar Parangolé no final dos anos 2000 e o revival do choro, a imagem do professor Darcy Alves como figura *cult* do bairro Cidade Baixa que é endossada por jovens universitários. Darcy é referenciado em livro pelo jornalista Paulo César Teixeira e no bar Parangolé existem fotografias de seu perfil pelas paredes do local, uma espécie de altar. É uma forma de ativismo cultural, de reviver o passado ressignificando o presente que, muitas vezes, descontenta.

Bithell e Hill continuam a conceituar os elementos da música revivalista e dos agentes dessa música (2014, p. 4):

Identificar elementos e práticas musicais como antigas, históricas ou tradicionais, e determinar seu valor, muitas vezes envolve selecionar ou reinterpretar a história e estabelecer narrativas históricas novas ou revisadas (um processo que envolve também estudiosos como intérpretes e promotores). A transferência de elementos musicais do passado para o presente (ou de um grupo cultural percebido como preservando modos de vida que estão em continuidade com o passado para um grupo cultural que se percebe mais moderno) envolve uma descontextualização e uma recontextualização.

Essa descontextualização e recontextualização, por exemplo, é presente na canção Porto City de Cigano, que apresenta características da cidade em diálogo com a música *country*. É uma recontextualização de Porto Alegre através de uma canção que reitera a emoções positivas.

Em relação à intimidade cultural apresentada na coletânea do Zaffari, *Porto Alegre é demais*, um ambiente afetivo de revival é criado sobre a cidade. Existiu um

“reavivamento” de uma cosmovisão integradora nos anos 1990, onde Porto Alegre teria uma abertura às culturas globais, como ocorre na canção *Porto City* de Durque Costa Cigano¹⁰², que integra a coletânea. O arranjo da composição remete ao estilo country, expresso no ritmo da bateria em diálogo com a guitarra e piano.

Características regionais são integradas às culturas globais como ocorre no country de Cigano, que retrata poeticamente a Rua dos Andradas, uma das principais ruas do Centro Histórico de Porto Alegre. Essa rua é conhecida localmente como “Rua da Praia”. O compositor canta sobre a paisagem e os “lugares comuns” aos habitantes da cidade:

A minha terra

Tem um rio e um pôr-do-sol

Rua Da Praia tão sem praia

meu amor

As mini-saias se pechando (chocando segundo fala local)

Sob um sol de verão

Eu sou Porto City

Meu Irmão

Sendo “do sul, de Dom Pedrito ou do país”, o compositor afirma que “só em Porto Alegre eu sou feliz”. É em uma atmosfera otimista que se constroem as narrativas sobre a cidade nessa coletânea. Propagandas publicitárias da RBS (afiliada da Rede Globo), geralmente em períodos de final de ano – próximos às festas de natal e ano novo – têm apelo emotivo e recorrem comumente às canções da coletânea. Essa ação de reviver os sentimentos e emoções criadas na década de 1990, motivam um clima de nostalgia e revival nos finais de ano.

Sobre o prefixo “re” de revival, o etnomusicólogo Mark Slobin constrói suas “re-flexões” (2014, p. 66): “Aqui estão apenas algumas das palavras de combinação que seguem este prefixo fatídico: revitalização, reclamação, reimplementação, recriação, reprodução, restauração, redescoberta, revisão, ressurgimento”. Ao discorrer sobre a origem do termo “revival”, Slobin aponta para a necessidade de interdisciplinaridade ao lado dos colaboradores musicais, pois re-vival será objeto de muitas re-flexões.

¹⁰² A canção *Porto City* pode ser escutada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=cPwN88g1DF0>. Acessado às 08h58m de 07.11.21.

O que fica de síntese sobre seus apontamentos, é o que as autoras Juniper Hill e Caroline Bithell refletem no mesmo livro que Slobin (2014, p.15) “Algum grau de recontextualização, seja intencional ou circunstancial, é inerente ao próprio conceito de revival”. Compreendo que o conceito de revival é utilizado para recontextualizar, é uma forma de ressignificação que engendra em transformações sociais. Qual a finalidade dessas transformações através de revivals? As etnomusicólogas afirmam que (Ibidem, p. 17): “Tudo isso faz parte de um processo gradual de profissionalização, institucionalização, comercialização, e mercantilização”.

Uma das finalidades de criar intimidade cultural com determinadas canções que propõem uma ressignificação através dos termos de revival, é atender a demanda do mercado musical. É vender a música como um produto mais abrangente através de uma narrativa cosmopolita. Hill e Bithell continuam suas reflexões sobre as transformações inerentes ao revival (idem):

Artistas que continuam neste caminho e se tornam cada vez mais cosmopolitas em sua visão podem ser acusados de se afastar de suas raízes ou de se vender para a fama e fortuna. Os próprios artistas costumam estar bem cientes das tensões que acompanham tal trajetória e luta para encontrar seu próprio equilíbrio entre fidelidade, respeito ou continuidade com "a tradição" e seu direito para seguir seus próprios caminhos criativos como artistas autônomos. Alguns argumentaram que todas as tradições começam em algum lugar, e não há razão para o que hoje não se torne tradição de amanhã.

As transformações através do termo revival não são livres de tensões e múltiplas visões. Não obstante, elas buscam atender às demandas dos artistas e do público consumidor de suas músicas, por isso ocorre a ressignificação. Acredito que para compreender essas ressignificações através da intimidade cultural, devemos refletir sobre as relações sociológicas entre música e emoção.

Sobre essa temática, Tia DeNora (2010, p. 161) afirma que “a dimensão afetiva do ser humano social foi, ao longo da década de 1980, em grande parte relegada à periferia da sociologia”. A autora reforça que nos Estados Unidos as emoções foram tratadas de forma estruturalista e, portanto, racional. DeNora escreve que somente nos anos 1990 “surgiu uma nova preocupação com o componente de ‘sentimento’ da ação social” (2010, p. 161) e, só então o caráter afetivo dos movimentos sociais entraram em foco. Para ela, a sociologia reforça que as emoções são “socialmente constituídas”

(Ibidem, p. 168) – esse argumento nos interessa, pois a recepção e o consumo da música afeta essa construção de emoções.

DeNora tece relações entre estudos de gênero e gosto musical, reiterando que a música também molda a emoção dos corpos em suas temporalidades, afetando a vida diária. Para a autora, seus estudos na área demonstram que (2010, p. 174):

O consumo e uso de música por um pequeno número de pessoas de classe-média, adolescentes que falam inglês em Montreal, mostram como a música fornece uma espécie de modelo para a formação da sexualidade e do estado emocional. Mais recentemente, o foco mudou para a questão de como a música é realmente usada durante ocasiões íntimas, e como pode atrair corpos para trajetórias temporais (ritmos, pulsos, gramáticas corporais, estilos de movimento e gramáticas de sentimento).

Ela conclui suas argumentações ressaltando a importância da análise de narrativas, análise de vídeos e observação-participante, pois para compreender as relações entre música e emoção em uma abordagem sociológica, é necessário “usar relatórios etnográficos para gerar hipóteses fundamentadas de como a música funciona na vida social, o que faz e como está reflexivamente implicada na criação e recriação de reinos sociais, eventos e estados” (Ibidem, p. 178).

Tomando como ponto de partida as conclusões de Tia DeNora, acredito que as relações entre música e emoção, presentes nas narrativas e letras de canções dos interlocutores, apresentam diferentes narrativas musicais sobre as canções porto-alegrenses. Essa multiplicidade de pontos de vista está interligada com as vidas dos compositores e intérpretes, suas condições sociais e seus territórios na cidade, que permitem acesso aos cenários (íntimos e emocionais) da construção de suas canções.

5.7 Porto Alegre como “uma coisa menos romântica”

“O tempo passou e a Cidade Baixa mudou”

(Alberto do Canto, Cidade Baixa)

A entrevista que realizei com Juarez Fonseca, preenche algumas lacunas temporais que me faltavam compreender. Após a morte de Lupicínio em 1974 e o lançamento do álbum Paralelo 30 em 1978 (que teve a produção de Juarez), com a nova geração de artistas porto-alegrenses posterior, questiono onde está o imaginário boêmio

através das canções da cidade. O jornalista afirma que, após os anos 1980, frequentou pouco a noite “boêmia e romântica” de Porto Alegre:

Nos anos (19)70 e 80, eu trabalhei um pouco no Folha da Tarde, depois entrei na Zero Hora, a gente sempre tinha uma turma que se encontrava num bar de noite. A gente ia sempre num bar chamado Galarim, que ficava ali na [rua] Marechal Floriano, uma turma de uns 5, 6, 8, 7... colegas de redação. Depois nós fomos pro Adelaides Bar, que ficava na mesma Marechal Floriano, mais acima, ali na Duque de Caxias, que ficou famoso esse Adelaides Bar porque era um lugar frequentado por uma turma de músicos, entre eles o Lupicínio, Clio Paulo, Johnson e outros. Nós tínhamos uma mesa e nós estávamos quase todas as noites lá, bebendo cerveja e conversando. A gente só conversava sobre jornalismo, evidentemente. A gente não entrava nessas mesas, eles faziam músicas, a gente ficava ouvindo, mas não era da nossa turma, vamos dizer assim... (depoimento coletado por whatsapp dia 9 de março de 2021, às 11h).

Percebo afeto e entusiasmo em suas palavras ao falar “daquela época”, não obstante a objetividade, inevitavelmente, seu imaginário recorreu à sua juventude e à atmosfera boêmia de Lupicínio Rodrigues e do Adelaides Bar. Continuou Juarez:

Depois de um tempo nós passamos a nos reunir na churrascaria Itabira, que ficava na Getúlio Vargas, Menino Deus, saía do jornal, 8h, 8h30 [da noite, 20h30], ia lá comer um churrasco. Também na Itabira ia uma turma de músicos e Lupicínio também era frequentador, com a turma dele, Hamilton Chaves, enfim. Ia muita gente do teatro lá também, das casas noturnas. Era uma churrascaria que não fechava, funcionava a noite toda. Era uma turma que aumentava ou diminuía, dependendo do dia. Ou da noite. Fui muitas vezes no Vinha D’alho, que era um bar que tinha antes, cuja sede primeira era na [avenida] Azenha, ao lado da Panambra, que também não existe mais e depois passou para a [Avenida] Bento Gonçalves. O Vinha D’Alho tinha uma tradição de música ao vivo, foi lá que conheci o Ivaldo Roque, por exemplo, jornalista, Jerônimo Jardim, a Loma que cantava lá, Lúcia Helena, cantavam lá. O nome do dono era Zé Mauro, tinha problema numa perna. Eu ia lá pra assistir eles assim. (depoimento coletado por whatsapp dia 9 de março de 2021, às 11h).

O jornalista recorda que no novo endereço do Vinha D’Alho, na Avenida Bento Gonçalves em Porto Alegre, artistas como Vitor Ramil, Raul Ellwanger, Bebeto Alves e Durque Costa Cigano, Wilson Ney, Lourdes Rodrigues, se apresentavam em noites especiais, Juarez comenta “pessoal da noite e da MPB gaúcha, eu ia lá para assistir os shows. Terminava os shows, eu ficava um pouquinho e saía”.

Ele afirma que não era algo diário, principalmente depois, nos anos 1980, que “não era um boêmio profissional. Meu tempo de noite era gasto com shows,

principalmente”. Esse conceito apontado por Juarez, a “MPB gaúcha”, revela que existem outras possibilidades de narrativas em canções de Porto Alegre, poéticas que podem ser românticas ou não românticas, mas que expressam outras formas de pensar a cidade e se situar nela.

Juarez Fonseca nasceu em 8 de setembro de 1946 em Canguçu (município do RS) e teve sua formação escolar na região metropolitana de Porto Alegre, passando pelo bairro Niterói em Canoas, até chegar ao tradicional colégio Julinho da capital entre 1964-1966. Dá para refletir sobre sua escolha em ser jornalista musical desde a década de 1970, pensando na sua condição de nascido em outra cidade, migrando para a capital, assim como aconteceu com os músicos Bebeto Alves, Durque Costa Cigano, Luiza Hellena e família Ramil (Vitor, Kleiton e Kledir). Talvez essa condição de migrante, aficionado no cenário artístico da capital e, conseqüentemente, jornalista especializado em música, tenha relação com as vivências dos artistas dos quais gostamos e escrevemos sobre.

Perguntei para Juarez o motivo pelo qual sua rotina de frequentar os espaços noturnos mudou e, porque, para ele, a música e o legado de Lupicínio também se transformaram, ele respondeu:

Depois, nos anos [19]90, essa categoria de boêmio, passou a ser um pouco prejudicada. Porque mesmo os jornalistas raramente tinham um grupo pra frequentar bares. De vez em quando iam. Mas não era uma coisa como, nós tínhamos, meio que fixos. Como uma coisa assim: habitual. Então nos anos 90 essa coisa da boemia, mais ligada ao pessoal jovem do jornalismo, meio que se arrefeceu. Não sei como continuou e de que maneira continuou. Eu eventualmente fui ao Parangolé, que hoje tá fazendo 15 anos [no dia da entrevista, 9 de março de 2021, o bar Parangolé completava 15 anos!].

Juarez Fonseca citou mais alguns estabelecimentos que, segundo sua narrativa “ficavam... eu disse ficavam porque é quase tudo no passado, porque tudo isso já fechou”. São os bares em que ia “para assistir shows”: Le Club, Restaurante Porto Velho e outros, que, ao relembrar, esquecia o nome, lembrava a rua e as características do prédio e proximidades. Juarez Fonseca afirmou que: “raríssimas vezes fui ao Chão de Estrelas, que era um bar da Adelaide, a mesma dona do Adelaide’s bar. Foi muito sucesso na José do Patrocínio. Paulo Santana ia muito... devo ter ido uma ou duas vezes”.

Pelo que compreendi através de seus relatos, sua vivência em teatros e casas de shows demonstra que Juarez esteve interessado em múltiplas canções na cidade, mas, preferencialmente, uma espécie de MPB gaúcha. Ele afirmou que seu colega jornalista, Danilo Ucha, tinha uma coluna chamada “Noite”, ele era “especialista nessa história. Escreveu o livro sobre Túlio Piva e Jessé Silva”. Por isso, compreendemos que a especialidade de seu colega Danilo Ucha (falecido em 2016, com 72 anos) era a noite e a boemia romântica de Porto Alegre, legado das gerações que seguiram os passos da canção romântica de Lupicínio Rodrigues.

Já nos anos 2000, Juarez Fonseca afirma que frequentou menos ainda esse ambiente noturno, “mais tradicional da boemia. Isso mudou um pouco. A gente nem fala mais nisso. Mudou um pouco não só em Porto Alegre, mudou um pouco no Brasil inteiro, no próprio Rio de Janeiro”.

Agora, segundo ele, é “uma coisa **menos romântica**, do que foi nos anos áureos desse espaço cultural das cidades”. O Yamandú Costa, segundo ele, foi fazer sucesso na Lapa no Rio de Janeiro, “onde fez um point no bar Semente, onde começou a Teresa Cristina. Outros músicos gaúchos foram lá se apresentar”.

Algumas vezes, Juarez afirma que foi assistir ao Clube do Choro de Porto Alegre, no Ypiranguinha, um clube na Avenida Princesa Isabel, “onde tinha meia dúzia de pessoas assistindo, iam lá para curtir o choro. Depois foram para um bar em Belém Novo. Acho que continuam lá”.

Ao final de seu depoimento, Juarez Fonseca indicou Elias Barboza e Mathias (7 cordas) Pinto, ambos, músicos que, de certa forma, continuam a “tradição da música romântica”, desta vez não principalmente através de canções, mas com músicas instrumentais que carregam uma espécie de “bandeira do choro”, uma linguagem que divulgam e defendem, quase sempre afirmando que o choro “é o gênero tipicamente brasileiro”, adjetivando seu trabalho de forma tradicional (ou tradicionalista, diria, muitas vezes ligando-o com uma espécie de nacionalismo genuíno).

É importante perceber como empresas privadas incentivaram a onda revivalista que se seguiu nos anos 2000. Casas de shows e bares no bairro Cidade Baixa – como o Pé Palito na João Alfredo (fechado em 2011) e o Bar Parangolé do “Seu Cláudio” (que continua aberto e completou 15 anos em 2021) – são exemplos de locais onde pequenos empresários fomentaram a produção e difusão de canções em Porto Alegre.

Nesses exemplos, foram investimentos de pessoas jurídicas que possibilitaram a criação de canções. Recordo que participei da “Roda de Samba autoral” no Bar

Parangolé nos anos 2000, encontro aberto ao público que durou pouco mais de um ano. Nas performances, somente canções autorais eram permitidas: sambas em suas diversas vertentes (partido alto, “de raiz”, samba-canção), mas também serestas e outras expressões na linguagem do choro e música popular brasileira.

Parcerias entre artistas foram fomentadas, pois toda semana o repertório poderia se reciclar através de novas composições. Páginas eram impressas com as letras das músicas, algumas distribuídas para o público. Por vezes os frequentadores do Parangolé cantavam juntos e sabiam a melodia. O dono do bar, o empresário “Seu Cláudio”, incentivou nossa reunião até que, por questões espontâneas, nossa motivação arrefeceu – tal qual “a categoria de Boêmio”, parafraseando Juarez Fonseca.

Na época, o Santander Cultural patrocinava a Oficina de Samba e Choro, coordenada na ocasião pelo professor Luiz Machado – hoje no Instituto Ling, é ministrada por Mathias 7 Cordas, nos anos 2000 meu colega e aluno da oficina – reunia cantores e músicos todos os sábados. Recordo que, incorporando o papel de compositor, eu cantava minhas canções sábados à tarde no Santander. Luiz Machado escrevia os arranjos por instrumentos – bandolim, cavaco, violão 6 e 7 cordas, percussões como pandeiro e tamborim. Isso ocorreu comigo entre 2007 e 2010.

Novamente, analiso que o investimento de uma empresa privada – nos anos 2000 o banco Santander, atualmente Instituto Ling – fomentou a criação e produção de canções. Periodicamente, eu compunha para meus colegas tocarem e, assim, o repertório se renovava. Para se produzir canções é necessário investimento, seja ele dinheiro público ou privado.

Quando abordo a temática sobre as canções de Porto Alegre e encerro o capítulo 5 prestando atenção nas ondas revivalistas que pequenos e grandes empresários fomentaram, percebo que o fluxo de pessoas e conteúdos trabalhados ao longo do estudo etnomusicológico que desenvolvo ao longo de anos, conflui para uma ancestralidade.

É importante salientar que tiveram minúcias que foram definitivas para que essa confluência ocorresse no universo de pessoas que mantiveram interesse pela canção em Porto Alegre. No caso do pequeno empresário “Seu Cláudio”, do Bar Parangolé, definitivamente não foi o “Samba Autoral” o único projeto responsável pela popularização de algumas canções porto-alegrenses, principalmente no gênero samba e choro. Ocorreu que, nos anos 2000, Darcy Alves era uma figura venerada no bairro

Cidade Baixa, tocando em reuniões e rodas musicais no tradicional Bar do Marinho, na época localizado na movimentada Lima e Silva.

Seu Cláudio percebeu a confluência de interesses que tornava Darcy Alves uma figura respeitada. Darcy tinha envolvimento na luta sindical da classe artística, tomando frente ao Sindicato dos Músicos (1972-1982), incorrendo em bares e casas noturnas para fiscalizar se os estabelecimentos cumpriam as normas vigentes: “o objetivo era aparecer de surpresa para verificar a legalidade da relação trabalhista dos músicos que tocavam nos bares noturnos de Novo Hamburgo, na região metropolitana de Porto Alegre” (TEIXEIRA, 2010, p. 106).

Essa respeitabilidade por lutar pela classe musical e ser uma das “últimas figuras boêmias” do bairro Cidade Baixa que acompanhava Lupicínio, fazia de Darcy Alves uma presença ilustre. Percebendo isso, Seu Cláudio contratou Darcy para tocar no Parangolé todas as quintas-feiras, garantindo que o “professor Darcy” – como era carinhosamente chamado – tivesse acesso aos benefícios trabalhistas. Isso nos anos 2000, onde poucos ou quase nenhum dos bares do bairro e da cidade assinavam contrato ou carteira de trabalho.

A juventude que frequentava a Oficina de Samba e Choro do Santander Cultural – me incluo entre os músicos Elias Barboza, Guilherme Sanches “Fejão”, Thayan Martins, Mathias Pinto, Vinícius “Ferrão” – percebeu essa valorização por parte do Parangolé e de Seu Cláudio. O lugar se tornou, até os dias de hoje, “point” pra ouvir música ao vivo na cidade. Além disso, todas as terças-feiras, Seu Cláudio garante uma roda de choro no espaço (desde 2006 até os dias em que escrevo essa tese!) – investindo em um valor simbólico para os músicos que lá se apresentam, tendo público ou não, além do couvert artístico.

Concomitantemente, a “Branco Produções” coordenava a Oficina de Samba e Choro do Santander Cultural, contratando o professor Luiz Machado para ministrar as aulas e escrever os arranjos para diversos instrumentos. Luiz Machado, nos anos 1990, anterior à Oficina, trabalhava na banca examinadora da Ordem dos Músicos do Brasil (OMB). Com o tempo, Luiz Machado passou a coordenação da Oficina aos seus alunos e, depois que a “Branco Produções” passou a trabalhar para o Instituto Ling, foi natural que a Oficina fosse para esse outro espaço.

Foram congruências que possibilitaram a composição e difusão de canções que dialogavam com a linguagem revivalista do choro, samba, seresta e música popular brasileira. Logo que ingressei na UFRGS em 2010, percebi que a ancestralidade de

conhecimentos empíricos de músicos da noite de Porto Alegre, como Plauto Cruz, Cigano e Luiza Hellena, merecia destaque também no meio acadêmico. Eram histórias, saberes e trajetórias que mereciam visibilidade.

Existem outras pessoas, personagens da cidade, assim como uma infinidade de canções. Esse foi o meu presente que toca minha vivência e meu percurso como músico: um futuro que preserva a ancestralidade. Tal como um rio, as canções têm vida, como me disse Cigano, recentemente.

Por isso, utilizando essa metáfora do rio, segui o fluxo das pessoas e canções que estiveram ao meu lado desde meu ingresso no doutorado. Meu trabalho de campo etnográfico navega por essa confluência ancestral, que constrói a etnomusicologia das emoções que proponho.

CAPÍTULO 6 - POR UMA ETNOMUSICOLOGIA DAS EMOÇÕES

“Tão humanamente quanto for possível
 Músicas e sonho mais
 Vertente, a mais bela das canções da terra
 Tão somente para nos fazer cantar
 Para nos fazer sonhar”
 (Bebeto Alves e Paulo Machado, Sonhos)

No capítulo final dessa tese, procuro trazer as experiências etnográficas que tive ao lado de interlocutores como Luiza Hellena e Durque Costa Cigano. As nossas interações foram densas, motivadas por uma etnomusicologia aplicada. Através dessa lente, reflito sobre o meu trabalho de agência desses sujeitos em um mercado musical competitivo.

Por vezes, tive de responder como produtor de Cigano e Luiza Hellena, papel esse que foi difícil assumir. Porém, como pessoa jurídica (Microempreendedor Individual – MEI), foi necessário incorporar a postura de produtor para participar de editais e poder remunerar esses artistas através do recebimento de recursos. Isso ocorreu nos shows de Luiza Hellena e, posteriormente, de Cigano no Ecarta Musical em 2023, além de outras situações que relatarei.

Procuro criar reflexões teóricas da etnomusicologia em diálogo com as emoções, debatendo sobre temas relacionais através de textos de autores da antropologia e outras áreas de estudos musicais. As disciplinas que cursei ao longo do doutorado em música foram necessárias para esse levantamento bibliográfico e discussão teórica, como “Epistemologias da Música” e o “Estágio docente orientado”, requisitos do currículo.

Além disso, a Oficina de (auto)etnografia no Programa de Pós-Graduação de Antropologia Social foi fundamental para enriquecer os debates teóricos e empíricos, uma vez que a etnomusicologia é uma área interdisciplinar.

O relato etnográfico da produção do documentário “Luiza Hellena, Uma voz”¹⁰³ está presente nesse capítulo final. Nos nossos encontros, as consequências imponderáveis da pandemia de Covid-19 se fizeram presentes, impactando nosso vínculo de forma radical entre 2020 e 2023.

¹⁰³ O documentário “Luiza Hellena, Uma voz” pode ser acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=J7iuiCB-jYg>. Visto em 05.02.2024 às 9h15m.



Figura 17: Luiza e eu na Fundação Ecarta, na ocasião de seu show que produzi em 27 de maio de 2023. Apreendi com ela o cuidado e carinho com a performance, desde a escolha das roupas, maquiagem e acessórios para sua imagem de cantora (brincos, colares, anéis, cabelo e maquiagem).

Considero a oportunidade de conviver com a presença física e obras, de Luiza e Cigano, um presente dado pela vida, pela etnomusicologia. Foi emocionante o reencontro com Cigano, desde nossas negociações para reconstruir sua obra e inseri-la no streaming, até nossas práticas musicais e ensaios para performances, onde tratamos do repertório escolhido e a abordagem que faríamos com a imprensa e com o público.

Os prós e os contras da etnomusicologia aplicada são repensados através da metáfora “pois só cai quem voa”, presente na canção de Nico Nicolaiewsky. Através dessa analogia simbólica, coloco na balança as experiências vividas e sofridas por Luiza Hellena e eu, na luta que tivemos para contemplar nosso projeto no edital Natura Musical. Essa empreitada teria alcance em âmbito nacional. Porém, perdemos o patrocínio por conta de problemas políticos com a avaliação de projetos pelo Conselho Estadual de Cultura (CEC), requisito para validar a Lei de Incentivo à Cultura (LIC), necessário para recebermos os recursos. A pergunta é: valeu a pena tanta emoção, tanta luta e sofrimento?

Antes de responder essa pergunta, faço uma digressão sobre outras poéticas porto-alegrenses: as canções de Richard Serraria e do grupo Terminal 470, que dialogam com a diáspora africana, “cada sujeito do seu jeito”, cada canção ocupando seu lugar no tempo-espaço. Enquanto Serraria pensa na ancestralidade do sopapo e da Pachamama, dando espaço para sentir a canção em contato com a espiritualidade, Terminal 470 apresenta personagens cotidianos como “A Tiazinha do Beco”, elementos concretos da periferia de Porto Alegre em diálogo com a música de diáspora, já globalizada através da cultura hip hop – podendo ser a localidade do bairro Bom Jesus ou Bonja, como é conhecido, ou qualquer lugar do mundo.

Para encerrar, volto ao cânone, como uma voz ecoando: valeu a pena tanta luta e sofrimento? A resposta está no canto ancestral de Zé Grande da Praiana: “As alegrias da vida”. Durante nossa trajetória, mesmo sem ter recebido “um tostão” da Natura pelo trabalho feito para reconstruir a Velha Guarda da Praiana – e podemos pensar em muitas Velhas Guardas da Praiana, tamanha é sua história com “personagens triunfais” – fomos felizes em cada encontro que tivemos, pois sonhamos em cantar as canções que nos propusemos a sonhar, juntos.

Enquanto escrevo, é impossível não ficar com os olhos mareados. Uma lágrima escorre. É a emoção. A etnomusicologia das emoções. Fomos felizes e tristes. Quero contar essa história, que é popular e ancestral. Como diz a saudação de Zé Gomes, compositor da Praiana: “Alupa iê alupa iê Alupa iá”.



Figura 18: Ala da Velha Guarda da Praiana no desfile do Carnaval 2024 em Porto Alegre, 23 de fevereiro. Felizmente estou entre os convidados, figurando mais à direita da foto ao lado de Luiz Felipe Martins da Praiana¹⁰⁴. Luiz comentou minha postagem da foto na rede social Facebook: “Está linda nossa Ala da Velha Guarda Paulinho Parada, Suelci Silva, Vitorino, Sérgio Almeida, Nilza Sonis, Vera Fernandes, Juares, Regis Batista Oliveira, Arthur, Luiz Carlo, Marcelo e a todos que lá estiveram com a gente”.

¹⁰⁴ A Velha Guarda da Praiana tem suas complexidades. Existe uma velha guarda musical, outra velha guarda da escola. Geralmente, os componentes dessa ala são figuras importantes para a academia de samba Praiana. Em 2024 fiz o meu terceiro desfile pela Praiana, sendo 2020 o primeiro em que fui convidado por Luiza Hellena. Muitas vezes, encontramos a maior parte dos integrantes da ala da Velha Guarda da Praiana somente no dia do desfile e não temos tanta convivência ao longo do ano. Dos integrantes, por exemplo, em 2024, conhecia Suelci, Luiz Felipe (que estou ao lado) e Sérgio (que cuidou das fantasias e se encarregou de verificar minhas medidas para confeccionar as roupas). Outros, conhecia só de vista e, como na concentração estávamos ansiosos, empolgados – enfim, emocionados – com o momento do desfile, trocávamos olhares silenciosos e alegres, cheios de expectativas e poucas palavras.



Figura 19: Partilhando *As alegrias da vida* com Luiza Hellena. Bonito sentir e ver através das fotos que, conforme meu envolvimento com a Praiana acontecia, conhecia novas canções da academia. Olhando essa fotografia dos minutos antes do desfile de 2020, posso ouvir com clareza as palavras de Cigano: as canções têm vida, são forças da natureza.



Figura 20: Luiza e eu no carnaval de 2020, meu primeiro desfile no complexo Porto Seco pela Praiana. Ali, naquela performance, foi a vez que “fui afetado” com mais intensidade. Luiza procurava em sua sacola a sapatilha que eu iria desfilas e que ela ficou de levar. Esqueceu. Um aprendizado “de primeira viagem”: ficar com toda a roupa do desfile organizada no mínimo um dia antes da apresentação. Não sentia meus pés de tanta dor, quase desisti na concentração que durou dezenas de minutos que pareciam não terminar. Desfilei com sapatilhas número 36, sendo que eu calço 40. Foi uma prova de amor, de dor e sacrifício. Valeu a pena.

6.1 Reflexões da etnomusicologia em diálogo com a(s) antropologia(s)

“Alupa iê alupa iê Alupa iá

Vem chegando Janaína

Na corte dos reis Orixás”

(Zé Gomes, “Janaína e a Festa de Reis”)

Quando pedi para Luiza Hellena mostrar os principais cantos da Praiana, sua academia de samba “do coração”, ela cantou inicialmente duas canções: “Janaína” de Zé Gomes e “Alegrias da vida” de Zé Grande. Ambos “Zés” são pessoas diferentes, personagens relevantes na história da Praiana.

“Alupa iê alupa iê Alupa iá” é uma saudação, me explicou Luiza quando perguntei a ela uma primeira vez. Pedi para Luiza me ensinar de novo: “Alupa iê é saudação ao orixá Bará. Claro que na música não precisa ser tão correto. Janaína não tem nada a ver com Bará. Bará vem primeiro que a Janaína. Primeiro que a Iemanjá. Mas pegou, então lá vai: Alupa iê quer dizer alupa pai Bará” (depoimento de Luiza Hellena via whatsapp em 28.01.2024). Esse ensinamento, sempre paciente, faz parte da palavra de Luiza Hellena.

O universo místico e o sincretismo das religiões de matriz africana são comuns na cultura da música popular brasileira. Inevitavelmente, o samba dialoga com elementos da cultura negra: os tambores, “o povo da umbanda, da quimbanda e o candomblé”, como dizem os versos de Zé Gomes em “Janaína”. Mas, para a antropologia, o que é cultura? Lila Abu-Lughod é uma antropóloga palestina-americana nascida em 1952 (2022, p. 194). Ela escreve que:

“cultura” opera no discurso antropológico para reforçar separações que inevitavelmente carregam sentidos hierárquicos. Desse modo, antropólogos/as devem buscar, sem esperanças exageradas de que seus textos venham a mudar o mundo, uma variedade de estratégias para escrever *contra* a cultura. Para os interessados em estratégias textuais, analiso as vantagens daquilo que chamo de “etnografias do particular” como instrumento de um humanismo tático.

Acredito que seja importante pensar no termo cultura, sem esperanças de tentar “implodir” o termo. Ele é impreterível para refletir sobre a construção da música popular no Brasil. Mesmo no contexto da canção porto-alegrense, a relação com a mídia e o mercado da música contém as hierarquias presentes nos “meios culturais”.

Ao se jogar o jogo da venda de shows, de entrevistas para imprensa, como mediei e produzi essas relações com Luiza Hellena e Durque Costa Cigano, jogar contra a cultura é jogar contra si mesmo. Até porque vivemos em um mundo capitalista e precisamos de financiamentos para comer, vestir e viver da música profissionalmente.

Porém, percebo que a autora Lila Abu-Lughod não propõe o abandono do termo cultura. Tampouco jogar contra ele: ignorá-lo, execrá-lo, nada disso. Ela propõe escrever contra cultura, defendendo etnografias do particular. A autora argumenta que no cotidiano se encontram elementos para essa escrita (Ibidem, p. 214-215):

O cotidiano, ao quebrar a coerência e introduzir o tempo, mantém-nos atrelados ao fluxo e à contradição. E os particulares indicam que os outros vivem do mesmo modo como nos vemos vivendo, não como robôs programados por regras “culturais”, mas como pessoas seguindo a vida e amargando decisões, cometendo erros, tentando se manter apresentáveis, suportando tragédias e perdas pessoais, desfrutando da convivência umas das outras e encontrando momentos de felicidade. A linguagem da generalização não é capaz de transmitir experiências e atividades desse tipo.

Felicidade é um sentimento que encontramos juntos, Luiza Hellena e eu, em vários momentos de nossa convivência. Recordo que quando conheci Luiza, no Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, estava definindo a temática de minha pesquisa de mestrado em 2016. Demorei alguns anos para conquistar sua confiança e, somente depois que defendi minha dissertação, em 2018 quando concluí o mestrado, é que iniciamos um trabalho juntos de recuperação de sua obra.

Nas palavras de Abu-Lughod, não fomos “robôs programados” – Luiza e eu – durante os dois anos de pesquisa do mestrado. Nossa convivência precisou de mais fôlego e, no cotidiano, “suportando tragédias e perdas pessoais”, como salientou a antropóloga Abu-Lughod, encontramos espaço para descobrir nossa amizade e a emoção do afeto. Precisamos de tempo, em nosso caso alguns anos, para saborear esse encontro.

Em março de 2020 iniciei meu primeiro semestre do doutorado, mês que a pandemia de Covid-19 impactou o Brasil. Durante essa tragédia mundial, perdi minha avó paterna (Neli), qual eu não tinha muito contato. Ela era “mãe de santo”, tinha sua casa de religião. Morava junto a minha tia, Adriane, hoje uma mulher que fez sua transição de gênero, irmã de meu pai. A casa de religião ficou para minha tia, que agora é mãe de santo.

Engraçado – ou complexo – é como as tragédias e perdas pessoais podem aproximar a gente. Senti a curiosidade de saborear esse universo místico do qual me afastei por tanto tempo e que estava me saltando aos sentidos – aos olhos, ouvidos, paladar, olfato, tato – nas canções de Luiza Hellen e Durque Costa Cigano. Quis conhecer o mundo dos orixás para compreender melhor a “cultura” da música popular – ou seu universo, independente de como iremos chamar.

Foi inevitável dar mais atenção: a pandemia, pelo bem ou pelo mal, aproximou meu pai e sua família de meu cotidiano: ele veio morar em meu apartamento, convivemos juntos. Frequentei sua angústia, sua dor de perder a mãe. Eu perdia uma avó que conhecia pouco, por questões familiares mesmo – sou filho de um segundo casamento de meu pai, talvez por isso – mas uma parte de minha família, de minha história, estava se apagando. Encontrei no universo musical, na ancestralidade dos cantos da Praiana mostrados por Luiza, um conforto para reconhecer uma parte de minha família que até então ignorava.

No velório de minha avó, todos os elementos das religiões de matriz africana estavam presentes. Ignorante, fui ao funeral todo vestido de preto, costume hegemônico. Eu era o único de preto. Os demais presentes estavam vestidos de branco, da cabeça aos pés, com lenços brancos balançando nas mãos. Cantando palavras e saudações que eu não entendia, agradecimentos para a mãe de santo Neli, minha avó, que fazia “sua passagem”. “Alupa!”, diziam os presentes, “filhos de religião”. Balançavam os lenços, alguns carregando grandes tambores.

Os cantos entoados no funeral pareciam ter vida própria, assim como os tambores pareciam ter voz. Tive a sensação, quase mística, de que os tambores cantavam. Antes dessa experiência, tinha refletido sobre a relação entre música e emoção, pensando nas canções. Eram pensamentos iniciais, elucubrações que fazia ao tentar dar consistência ao objeto de estudo. Nesse início de pesquisa, recorri ao filósofo Stephen Davies, que escreveu o capítulo do livro *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research and Application* (2010, p. 15).

Ele escreveu sobre os motivos pelos quais a música comunica tristeza e alegria e, por exemplo, concluiu que, uma vez que “as obras musicais não são sensíveis, portanto as emoções não podem ser expressas nelas” (DAVIES, 2010, p. 25). Stephen Davies compreende que as pessoas é quem são sensíveis, a música por si só não sente. Entendemos, através dessa afirmação, que a música, por sua vez, é um símbolo que

significa (ou comunica) uma emoção. Mas e as canções? Elas sentem, têm emoções? As canções têm vida?

Durante a banca de qualificação dessa tese de doutorado, o antropólogo da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), Rafael Noleto, participou e fez uma contribuição interessante: ele questionou esse argumento de Davies, de que as obras musicais não são sensíveis. Fiquei com essa questão ressoando em minha cabeça: as canções comunicam emoções? Para Noleto, sim. Aprofundei ainda mais a pergunta: as canções têm emoções?

A contribuição do filósofo Stephen Davies é fundamental para fazermos uma contraposição, um contraponto à lógica em que se opera o pensamento cartesiano ocidental. Sua teoria afirma que (DAVIES, 2010, p. 25).

[...] a música opera como um símbolo ou signo, cuja importância é puramente associativa e convencional. Embora não tenha nenhuma relação natural com uma emoção, vem para denotar ou referir-se a uma emoção, e então caracterizá-la, em virtude de seu lugar dentro de um sistema. Nesta visão, a música escolhe e transmite algo sobre emoções segundo a maneira de enunciados linguísticos.

Para aprofundar a compreensão sobre os enunciados linguísticos, ao refletir sobre o campo da filosofia, recordo que Foucault em sua célebre obra *Arqueologia do Saber* (1972, p. 99), discorre sobre os enunciados e os poderes oriundos dos saberes das proposições destes enunciados. Assim, sabemos que onde há enunciado existe uma proposta. Esta, por sua vez, só pode surgir de um sujeito (ou instituições formadas por sujeitos) que propõe e, portanto, enuncia. Porém, as canções têm força. Os cantos têm poder.

Recentemente, Durque Costa Cigano falou sobre isso. Fiquei pensando na força dos cantos do velório de minha avó, dos tambores que “cantavam”. Da força que significa a saudação “Alupa!”. Com Cigano, quando gravávamos uma canção que compusemos juntos há pelo menos 20 anos, ele falava sobre a “vida própria” que têm as canções:

As canções têm vida. Assim como a natureza. Elas nascem, crescem e se vão pro mundo. Algumas ficam nas mãos dos compositores, dos poetas. Engavetadas. Ficam pelas gavetas. Outras saem do papel e chegam até multidões. E fazem sucesso. Elas têm destino. As canções têm destino pra cumprir a sua missão no planeta (Depoimento de Durque Costa Cigano em 20.02.2024).

Gravamos uma canção que criamos em 2002. O nome dela é “Serenata”. A canção ficou engavetada por mais de 20 anos, para ser exato, foram pelo menos 22 anos. A cidade estava um caos por conta do temporal, minha casa estava um caos. Fiquei sem luz por pelo menos 6 dias e meio, sem água por 4 dias. Tenho de estimação 3 cadelas, 5 gatos, um sofrimento ficar nessas condições com o calor que faz em Porto Alegre no verão. Sem contar que tenho criança pequena aqui, minha filha de 2 anos e 4 meses, um enteado de 13 anos. Esse foi o cenário em que recebi Durque Costa Cigano, para gravar em minha casa uma canção em tempo para concorrer ao Festival de Música de Porto Alegre. Uma crise sanitária particular.



Figura 21: Eu no violão e Cigano com microfone ao fundo no Kizomba¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Criei o “Samba da Velha Guarda” para participar do Festival Kizomba em Porto Alegre, que ocorreu em 26 de novembro no Parque Marinha do Brasil. Essa criação artística foi um pretexto para juntar Luiza Hellena, Cigano e eu, além de músicos da nova geração da capital, para que possamos cantar juntos nossas composições (Luiza, Cigano e eu). Outras canções de nomes tradicionais da Praiana como Zé Gomes e Zé Grande foram interpretadas, além das composições de Domingos Costa, irmão de Cigano.

No meio de tudo isso Cigano fala, poeticamente, sobre “o poder da criação” – parafraseando a canção de mesmo título de João Nogueira e Paulo César Pinheiro – envolvendo a história de “Serenata”. Nessa lógica, as canções têm vida. São capazes de emocionar.

É, ao pé da letra, um novo significado para o “ser afetado” de Favret Saada (2005, p. 155). Uma resignificação. O afeto, não é afetamento. É um novo entendimento, uma nova compreensão etnomusicológica para as possibilidades que o campo nos mostra. É “ser afetado” pela afetividade. É a construção da etnomusicologia das emoções.

A antropóloga Favret Saada foi até o Bocage francês para aprender feitiçaria e ser afetada pelo campo, descrevendo etnograficamente sua experiência. Que possibilidade grandiosa que tive, ao revisitar minha infância e reencontrar o artista Durque Costa Cigano, para de outra forma “ser afetado” por canções do passado. A etnografia permite essas viagens no tempo.

O “ser afetado” é uma emoção básica, entre as cinco primárias: o amor, o afeto. Nesse caso, Cigano e eu, temos uma amizade de mais de vinte anos. E é uma honra! Ele é meu interlocutor, fazemos etnomusicologia juntos. Ele dizia com orgulho, ao longo de todos esses anos: sou teu padrinho musical. Agora, ele me chama de produtor. “Torço um pouco o nariz” e, nesse dia, ele me chamou de padrinho. Ele diz: “agora tu que é meu padrinho”. Impossível mensurar o afeto que isso me trás.

Na literatura, sabemos que o conceito de “emoção básica”: “se refere à ideia de que existe um número limitado de emoções inatas e universais, denominadas primárias ou fundamentais, que são biologicamente essenciais” (EKMAN, 1992; JUSLIN, 2013; MONTEIRO, FIALKOW, SANTOS, 2015). Alguns autores discordam da denominação sobre as emoções básicas, porém as emoções que estão mais presentes na literatura de estudos musicais são alegria, tristeza, raiva, medo e amor/ternura (MONTEIRO, FIALKOW, SANTOS, 2015, p. 9).

Nos estudos de Paul Ekman, o nojo está incluído na lista de emoções básicas e, a partir dessas emoções, o ser humano aprende as chamadas emoções secundárias ou terciárias, “já que todos os estados emocionais podem ser derivados das emoções básicas” (EKMAN, 1992). Podemos compreender a emoção básica do amor/ternura, como sendo afeto.

Outras emoções, as secundárias ou terciárias, como ciúmes, inveja, orgulho, etc, estão mais ou menos presentes em determinadas comunidades (países, cidades, bairros).

É comum, por exemplo, escutarmos que o povo brasileiro é afetuoso, principalmente em relação a alguns povos europeus.

Autores como Pierre Weil e Roland Tompakow desenvolveram um importante estudo sobre linguagem corporal (2019), exemplificando situações em que isso ocorre. Esse estudo é chamado de proxêmica (ou proxemics em inglês) (WEIL, TOMPAKOW, 2019, p. 222). Uma situação comum é a distância na fila do ônibus. Nós, brasileiros, admitimos uma proximidade maior entre um passageiro e outro, se compararmos com uma população de um país europeu, como França ou Inglaterra, por exemplo.

Voltando às emoções básicas, existe uma linguagem do amor (WEIL, TOMPAKOW, 2019, p. 191-201). Criamos proximidade, mesmo que de forma inconsciente, com aquilo que amamos – pessoas ou objetos. Imaginemos as canções porto-alegrenses, como argumentou Cigano, “com vida”, fazendo parte da natureza. Da mesma forma, somos atraídos à escuta daquelas canções que mais gostamos. Ou das que mais amamos.

O amor, afeto ou ternura – nomenclaturas diferentes para o mesmo conceito – é uma emoção que está interligada às outras, sejam elas as básicas, secundárias ou terciárias. Considerando o amor como um aspecto positivo e a tristeza (emoção que também é considerada básica) como negativo, apesar das polaridades, ambas são complementares e essenciais.

Assim como nossa noção objetiva de Davies (2010, p. 25), de que a música por si só “não tenha nenhuma relação natural com uma emoção”, comparada com a noção de Cigano de que “canções têm vida, assim como a natureza”, são noções que podem parecer antagônicas. Não são. São argumentos que se complementam. Não excluem um ao outro. Assim como o consciente e o inconsciente, são matizes que não são polaridades opostas. Antes, são complementares.

Davies faz um questionamento: por que os ouvintes escutam canções que falam sobre tristeza? Ele quer saber os motivos pelos quais o público dos artistas (compositores, personas, ouvintes, etc) buscam sentimentos considerados aparentemente negativos. Por exemplo, a canção de Luiza Hellena chamada “Justiça”, que narra desventuras amorosas permeadas pelo oposto do título, as injustiças feitas pela pessoa amada.

Para pensar nas músicas que abordam sentimentos negativos, Davies argumenta: “Simplesmente não é verdade que as pessoas sempre evitam os aspectos negativos evitáveis da vida. Estes são reconhecidos como essenciais componentes de muitas

coisas que gostamos e valorizamos” (DAVIES, 2010, p. 39). O autor utiliza uma palavra que acredito ser de suma importância para compreender as narrativas das canções sobre Porto Alegre ou feitas por compositores que vivem na cidade: “território”. O espaço urbano, a paisagem, as ruas e bairros, casas e pátios, parques e praças, constituem parte do que consideramos psicologicamente como território conhecido.

Para Davies, os aspectos negativos da vida estão interligados ao território que fazem parte de nosso cotidiano, de nossos hábitos (idem):

[os aspectos negativos evitáveis da vida] vêm junto com o território, não apenas como algo a ser suportado, mas também como uma contribuição para que seja o território que é. Isso é verdade para os componentes mais importantes de nossas vidas: relacionamentos pessoais íntimos, educação dos filhos, autorrealização, carreira. Para alcançar uma vida plena, o indivíduo deve enfrentá-los com honestidade e seriedade em todas as suas dimensões, tanto positivas quanto negativas.

Se pensarmos que todo o território conhecido ou desconhecido, todas as cidades e também seres humanos possuem aspectos mais ou menos positivos e negativos, vamos compreender que gostamos não somente da parte boa do que estamos habituados, mas também seus desafios e consequências (DAVIES, 2010, p. 39-40):

Milhares de amadores treinam para corridas de resistência, como maratonas e triatlos. Outros hobbies e atividades (em que o desafio do negativo não é menos central) são perseguidos com o mesmo compromisso apaixonado por outras pessoas, embora essas pessoas não sejam obrigadas a fazê-lo.

Podemos supor que Porto Alegre e suas canções não são piores ou melhores territórios que outros espaços brasileiros. Porém, para muitos, existiu uma escolha de morar nessa cidade e não em outra. Para muitos artistas e públicos, existiu a escolha de cantar essa e não outra canção.

Morar em Porto Alegre, gostar ou não das canções sobre a cidade e dos compositores locais são escolhas racionais ou emocionais? Acredito que ambas as alternativas são complementares.

Como aponta Davies, existem os aspectos negativos, como tristezas e frustrações envolvendo os “relacionamentos pessoais íntimos, educação dos filhos, autorrealização,

carreira” (2010, p. 39). Complemento que, nem por causa dos sentimentos negativos, deixa de ser amor. Onde tem amor, pode ter tristeza também.

Recordo de uma tarde, quando eu estava em congresso da área de psicologia em 2017, envolvendo uma temática da pós-graduação de psicodrama que eu fazia na época. Ao mesmo tempo, concluía as transcrições para o livro “Tocando Plauto Cruz” (PARADA; BRAGA, 2017), difusão dos resultados da pesquisa “O Universo sonoro de Plauto Cruz”, publicado em artigo pela revista *Vórtex* alguns anos antes (PARADA; BRAGA, 2016). O sol estava lindo, o dia quente. O mar da cidade Balneário Camboriú, estado de Santa Catarina, estava espetacular. Ainda assim, eu estava com minha juventude à flor da pele – vinte e oito anos – num quarto de hotel, transcrevendo partituras do Plauto Cruz para publicar um livro.

Era uma mistura de sentimentos antagônicos: tristeza por ter de cumprir um prazo e me impor disciplina em um momento que poderia ser de aprendizado e relaxamento, alegria por honrar a obra de Plauto Cruz que foi um grande flautista e amigo, frustração por perder um banho de mar fantástico em um sol esplêndido, que só aconteceria comigo naquela cidade, naquele dia – o momento não iria voltar.

Nessa situação, o amor pela relação que tenho com a pesquisa e com a obra de Plauto Cruz, falou mais alto. Abracei a mistura de sentimentos que se complementavam, as emoções básicas de tristeza e amor interagindo entre si e, ao concluir minhas tarefas, já sem o sol, fui desfrutar do anoitecer na beira da praia me exercitando. Perdi o auge da tarde e do sol, mas ganhei a conclusão de um livro e a possibilidade de divulgar a pesquisa que já fazia há alguns anos.

Assim é a vida, são escolhas. Acredito que essas escolhas cotidianas permeiam as trajetórias dos pesquisadores. Através dessas escolhas, inicio meu relato etnográfico envolvendo, ao fim e ao cabo, a etnomusicologia aplicada e essa relação fabulosa que construí com Luiza Hellena, que me permitiu um reencontro emocionante com Durque Costa Cigano.

6.2 Dou um grito de independência, “Uma voz” de Luiza Hellena

“Onde tem amor, tem urgência”

(Eduardo Pitta e Paulinho Parada, Respira)

Conheci Luiza Hellena no Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, logo no início de meu trabalho de campo no mestrado em etnomusicologia no ano de 2016. Nascida na cidade de São Lourenço do Sul em 1945, Luiza migrou para Pelotas ainda criança e foi cantar na rádio local. “Tomava surras homéricas”, segundo seu relato, por ser mulher e cantar. Aí foi para Porto Alegre, foi mãe e casou. Parou com a música e só voltou depois que se separou, se envolvendo na luta sindical. Esse é um breve resumo do que aprendi sobre sua vida.

Percebi, logo no início do nosso contato, uma estranheza de sua parte com o que eu estava fazendo no Sindicato. Não sei dizer se era desconfiança, mas sempre com respeito, era recebido por ela sem muitas atenções e, pelos outros músicos que frequentavam o espaço, geralmente eu era acolhido com cerimônias e abraços. Fazia uma força tremenda para saber da vida e carreira de Luiza. As coisas vieram aos poucos.

Posso dizer que sua atenção para a pesquisa e interesse em ser, não só minha interlocutora, mas colega em fazer música, aconteceu quase quando eu estava concluindo minha dissertação em 2018. Fizemos um clipe audiovisual de uma canção que compus homenageando a “Velha Guarda” dos músicos da noite, onde ela gravou o coro de vozes no refrão e trechos de destaque.

Depois, fiz um convite para Luiza Hellena, convidando-a para gravar suas composições autorais. Em minha concepção, que compartilhei com ela, isso seria uma ação de etnomusicologia aplicada, um retorno para ela por colaborar com minha pesquisa. Em 2019 agendei uma primeira sessão de gravação no estúdio de Bernardo Moletta, que estava estudando etnomusicologia e tinha recursos suficientes para gravarmos em sua casa no bairro Medianeira em Porto Alegre. Fizemos a sessão de gravação no dia 28 de dezembro de 2019, pela manhã. Elias Barboza fez alguns arranjos e gravou bandolim, cavaquinho, violão 6 cordas e contrabaixo elétrico. Manuel Macedo fez pandeiro, tamborim e algumas outras percussões, como o surdo. Em uma manhã, gravamos as composições de Luiza: Avante povão e Aviso prévio.

Um alerta para os cuidados que teria com a saúde de Luiza Hellena nos próximos encontros foi que, naquela sessão de gravação, extrapolamos o horário da manhã e não almoçamos. Ela ficou tonta, não sabemos se foi sua pressão ou problemas de diabetes, ou simplesmente o fato de não ter se alimentado direito. Esse era um cuidado mínimo que eu tive nos nossos próximos encontros: ficar atento aos horários em que Luiza fazia suas refeições e bebia água.

Entramos no ano de 2020 logo depois da sessão de gravação que fizemos no estúdio de Bernardo. Tive acesso às amostras de áudio mixadas somente no verão de 2020, pois Bernardo fez a mixagem em seu tempo livre e minha possibilidade de investimento era precária, uma vez que estava no “limbo”, sem bolsa acadêmica e optando por trabalhar pouco para ter condições de estudar para ingressar no doutorado, pois já tinha encerrado meus estudos no mestrado em música em 2018.

Aconteceu meu ingresso no doutorado em música na UFRGS em 2020 e, com ele, o convite para participar da Velha Guarda da Praiana. Eu sabia da afetividade envolvendo Luiza Hellena e a Academia de Samba Praiana, segundo seus depoimentos, desde a década de 1970. Porém, nunca tinha sentido pertencimento ao carnaval e às escolas de samba, apesar de gostar de samba, música popular e ter afinidades com orixás das religiões de matriz africana – minha avó Neli foi mãe de santo até sua morte durante a pandemia.

Ser convidado por Luiza Hellena para participar da Velha Guarda da Praiana foi como uma autorização para sentir e vivenciar o pertencimento ao universo do carnaval. Desfilei pela Velha Guarda da Praiana em 2020 e 2023, repetindo em 2024.

Analisando a situação criticamente, percebo que a “Velha Guarda” é um termo genérico e que está em construção na Praiana. A academia de samba Praiana foi fundada em 1960. A “escola de samba” é um nome chamado de forma generalista, as “escolas de samba” que pertencem ao “carnaval show” de Porto Alegre. Atualmente, essa performance acontece no complexo Porto Seco, localizado na zona norte da cidade.

Por motivos de segregação racial, percebo que a performance das “escolas de samba” no carnaval – ou academia, como é a Praiana¹⁰⁶ – foi transferida da zona central da cidade para um local afastado. Essa política higienista de afastar as populações

¹⁰⁶ Ao conversar com integrantes da Praiana, como Luiza Hellena, Mestre Paraquedas e outros, fui corrigido: não é uma escola de samba. Mostrando o dedo indicador, para sinalizar algo muito importante, dizem: “não é uma escola. É academia de samba Praiana. E foi fundada em Pelotas, só depois foi para Porto Alegre.”. A Praiana ser chamada de academia e não de escola, tem um peso que ainda não consegui mensurar, mas certamente, futuras etnografias e estudos conseguirão recriar a dimensão das narrativas que corrigem o que sabemos sobre a Praiana.

negras e classes sociais desfavorecidas das regiões centrais no carnaval de Porto Alegre são denunciadas pela etnomusicologia (ROSA, 2020, p. 163) e outras áreas de estudos.

Uma dissertação de mestrado da faculdade de direito da UFRGS escrita por Kauê Suptitz, aborda a questão de segregação racial do carnaval de Porto Alegre da seguinte maneira (2022, p.57-58):

Analisando os diferentes projetos elaborados pela Administração Pública Municipal ao longo dos anos, e os agentes envolvidos nas discussões e seus argumentos, verificou-se a existência de um discurso sobre o carnaval ligado à confusão e violência, que se firma em premissa racista de que o carnaval das escolas de samba não faz parte da identidade da capital, sendo visto como um outro espaço da cidade – isolado, não pertencente à cidade e a sua cultura, assim, o discurso expressado por diferentes segmentos da sociedade e órgãos públicos impediu a construção do “sambódromo” de Porto Alegre na sua área central.

Outros estudos, como o trabalho de conclusão de curso de Ulisses Duarte (2009) na área da antropologia da UFRGS, afirmam que: “Vozes discordantes à localização afastada do complexo entendem a decisão do deslocamento da festa como uma demonstração de desrespeito e resistência da sociedade às manifestações identificadas como afro-brasileiras” (Ibidem, p. 40). O trabalho de Ulisses Duarte confirma que o carnaval de Porto Alegre foi transferido para o complexo conhecido como Porto Seco no ano de 2004. Acredito que essa premissa de descentralização da cultura envolvendo o contexto do carnaval porto-alegrense é racismo, uma atitude classista através da atitude de higienização urbana e segregação social.

Desfilando pela Velha Guarda da Praiana, percebi que centenas de pessoas estão envolvidas diretamente com a história da academia de samba. Fui advertido por muitos integrantes: uma coisa é a Velha Guarda Musical, outra coisa é a Velha Guarda da Praiana. De qualquer forma, fui convidado para esse grupo carnavalesco por Luiza Hellena e me senti honrado por isso, percebendo que, cada ano do desfile, a situação é diferente.

Assim como a fantasia, em cada ano o desfile e a temática são diferentes, assim como a canção presente no “samba-enredo”. Nós mesmos mudamos com o tempo, precisamos “tirar novas medidas” da fantasia. Isso aprendi com Serginho da Praiana, encarregado das fantasias, sempre me ligando e insistindo para eu ir até sua casa, no morro Santa Tereza, bairro de Porto Alegre, para ajustar a roupa e também partilhar as vivências da vida e do carnaval. Entre uma experimentação de fantasia e outra,

partilhamos, Sérgio da Praiana e eu, as experiências com filhos, ele já com netos, eu com minha filha Ana Júlia que em 2024 completará 3 anos de idade.

Pareceu evidente que a academia de samba Praiana necessita de pessoas para se envolver com o desfile, com a sua história ou mesmo com a construção da Velha Guarda. É uma questão de sustentabilidade, de permanência da performance no complexo Porto Seco. Para poder desfilarmos, os custos com a fantasia são pagos pelo folião (nessa situação, eu, desfilando pela Velha Guarda da Praiana). Justo, pois assim a escola, ou academia, consegue sustentar sua presença no carnaval.

Após essa experiência do meu primeiro desfile pela Velha Guarda da Praiana, chegou a pandemia em março de 2020. Luiza Hellena ficou por muito tempo incomunicável por, naquela época, não ter costume de acessar cotidianamente as redes sociais e aplicativos de troca de mensagem pelo celular. Hoje, nos comunicamos por whatsapp, quase que diariamente. Isso toca em um assunto relevante que percebi durante a pandemia: a exclusão digital. Luiza ficou de fora das incessantes lives, elaboradas pelos próprios artistas que vislumbravam seu sustento durante a pandemia.

Tivemos que esperar um pouco para continuar as gravações das obras de Luiza Hellena e todo o trabalho de etnomusicologia aplicada que organizei para o doutorado. Com minha vida pessoal em andamento, em março de 2020, decidi me casar e me mudar de bairro. Essa escolha teve uma implicação definitiva em minha vida: a espera de minha filha Ana Júlia.

Eu que trabalhava muito em diversas atividades musicais, desde pesquisador da música, músico, professor de música e musicoterapeuta, fiz a solicitação de bolsa para o meu Programa de Pós-Graduação, para poder continuar com meu projeto de pesquisa e desenvolver a tese. Entrei no doutorado sem bolsa e solicitei a bolsa nos primeiros meses de 2021. Logo que recebi a primeira bolsa, pude investir na continuidade das minhas ações em etnomusicologia aplicada. Estava focado em produzir um documentário audiovisual com a obra de Luiza Hellena. Para isso, quis gravá-la adequadamente com os poucos recursos que tinha. Produzi ao longo do primeiro semestre de 2021, o documentário “Luiza Hellena, Uma voz”.

Minha principal dificuldade era lidar com as questões envolvendo a pandemia. Não sabia o que era melhor: fazer a etnomusicologia aplicada em caráter de urgência, com o intuito de divulgar as composições de Luiza que estavam inéditas, ou esperar passar toda a situação de pandemia – que, no ano de 2020-2021, não sabíamos ao certo

quando seria e quando teríamos acesso às doses necessárias de vacina para nos imunizarmos do vírus Covid-19.

Embora tivesse tomado todas as precauções – uso de máscara e álcool gel para higiene das mãos e objetos do estúdio – estava receoso. Agendei uma sessão de 4 horas em maio de 2021 no estúdio Brothers, localizado na zona sul de Porto Alegre, rua Dona Zulmira, bairro Cavallhada. Convidei para participar da gravação o percussionista Maicon Paquetá e o cavaquinista Fábio “Cabelinho” Azevedo. Da equipe de produção, tivemos o proprietário do estúdio Wayner Nunes envolvido na mixagem e masterização, além de seu assistente Marcos Kichalowski Noms.

Como optei por gravar imagens, contatei meu amigo de infância Renato Paredes, que tem a “Gato Preto Produções” em sociedade com Daniel De Ben, que nessa ocasião captou as filmagens. Daniel e Renato têm sua produtora e residência no município de Canoas, Região Metropolitana de Porto Alegre. Por isso, a produção foi divulgada como sendo uma parceria entre as cidades de Canoas e Porto Alegre.

Minha solicitação para as filmagens foi um olhar atento para os detalhes e câmera próxima do rosto, possibilitando uma espécie de intimidade com a história que está sendo contada. Como referência, pedi para assistirem previamente o “Programa Ensaio”¹⁰⁷, uma série de programas que durou de 1969 até 2016, inicialmente passava na TV Tupi e depois na TV Cultura.

Nessa sessão de gravação no Studio Brothers, captamos todas as imagens para o documentário “Luiza Hellena, Uma voz”. Finalizamos as vozes de Luiza para as canções “Aviso prévio” e “Avante povão”, com as bases já gravadas no estúdio de Bernardo Moletta. Além disso, das canções autorais de Luiza, gravamos no Studio Brothers as composições “Lupi, sua arte, sua glória” e “Justiça”. Também gravamos releituras e fragmentos das canções de Túlio Piva, “Gente da noite” e “Pandeiro de prata”, “Poder da criação” de João Nogueira e Paulo César Pinheiro.

Fora dos estúdios, o professor Luiz Machado, conhecido por ministrar as Oficinas de Samba & Choro no Santander Cultural nos anos 2000, escreveu os arranjos e harmonias das canções de Luiza. Posteriormente, Alexandre dos Santos gravou o violão 7 cordas das canções “Pandeiro de Prata” e “Justiça”. Foi um investimento de tempo, energia e recursos financeiros. Pelo menos minha primeira bolsa de doutorado, que recebi em maio de 2021, foi investida em sua totalidade nessa produção.

¹⁰⁷ Sobre a referência ao Programa Ensaio e mais informações sobre ele: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ensaio_\(programa_de_televis%C3%A3o\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ensaio_(programa_de_televis%C3%A3o)) (visto em 04.02.2024 às 12h25m).

Durante a sessão de 4 horas, apesar de ter combinado com os músicos, Luiza Hellena e o professor Luiz Machado, quais seriam as canções, todos tinham ideias divergentes. Foi uma negociação e, acredito que o ambiente da pandemia foi uma barreira que dificultou nossa comunicação. Por conta do isolamento social durante quase todo o ano de 2020, parecia que não estávamos habituados ao contato em grupo.

Decisões que seriam tomadas rapidamente, como qual andamento utilizar em determinada canção, ou qual tonalidade estava o trecho de uma música que improvisávamos no estúdio, levavam mais que o dobro de tempo para serem negociadas. Parecia que estávamos inebriados pelo uso de máscaras e álcool gel, talvez pela idade avançada e problemas de saúde de Luiza, ela queixava-se que sua memória não era a mesma depois da pandemia.

Felizmente, essa foi uma característica que foi superada nos encontros posteriores. Porém, no dia da gravação, a adaptação da equipe de produção e músicos às dificuldades impostas pela pandemia foi um desafio.

O papel de produtor foi conflituoso com o papel de etnomusicólogo. Isso ocorreu em outras ações de etnomusicologia aplicada que fiz com Luiza e Cigano, que descreverei no decorrer do capítulo. Acredito que o produtor deve acomodar as vontades da equipe e artistas dentro dos limites de orçamento e recursos disponíveis, muitas vezes tendo a palavra final. O produtor é uma autoridade que precisa atuar no limite do que poderia ser o autoritarismo, em alguns momentos podendo ideias criativas de músicos e artistas por conta da factibilidade do projeto. Enquanto isso cuidados éticos devem ser tomados pelo etnomusicólogo, como defender os interesses de seus interlocutores.

Um problema em relação à metodologia da pesquisa, foi a falta de cuidado que tive com as notas de campo dessa gravação. Acreditando que a troca de e-mails e mensagens por aplicativo de celular seriam suficientes para guardar as datas e minúcias acordadas em relação ao documentário produzido, não tomei os cuidados metodológicos em relação à etnografia. Porém, sofri com o acúmulo de papeis: cuidar das medidas sanitárias impostas pela pandemia, o deslocamento de Luiza da sua casa até o estúdio (ida e volta), produzir e elaborar arranjos, contratação de estúdio, equipe de filmagem e músicos, foi desgastante. Assim, não realizei o diário de campo no local.

Isso poderia ter sido facilmente resolvido se tivesse escrito um relato em notas de campo alguns dias após a gravação, ou mesmo semanas. Porém, eu estava exausto. A data da sessão que tivemos no estúdio Brothers é divergente: acredito ter sido no mês de

maio de 2021, pois coincidiu com o recebimento de minha primeira bolsa de doutorado. A equipe de filmagem, Daniel De Bem afirma que nos arquivos consta a data de 11 de junho de 2021, mas a mesma pode estar errada. Essa é a importância do método etnográfico, que deve estar alinhado com a etnomusicologia aplicada: acredito que as notas de campo são indispensáveis e fizeram falta nessa situação. Quanto aos e-mails e mensagens trocados com a equipe, não apontam com clareza a data exata da gravação.

Ao longo dos meses que se seguiram à gravação, a “Gato Preto Produções” e eu, fizemos diversas reuniões para acomodar as decisões do formato final do documentário. De um arquivo bruto de 45 minutos, chegamos aos 13 minutos e 5 segundos finais do documentário. Fiz pelo menos quatro roteiros diferentes até chegarmos ao formato último.



Figura 22: Momento captado pela câmera de Daniel De Bem, Luiza Hellena no Studio Brothers durante a gravação do documentário “Luiza Hellena, Uma voz”

Optei por realizar o lançamento dia 20 de novembro de 2021, dia da Consciência Negra, com a intenção de mobilizar mais a atenção da imprensa nas narrativas de Luiza Hellena através do protagonismo da mulher negra. Antes, durante e depois do lançamento do documentário, matérias foram realizadas na imprensa local, principalmente na rádio FM Cultura, Jornal da Universidade (UFRGS) e jornal Zero hora.

No jornal da UFRGS, que durante a pandemia estava sendo veiculado digitalmente e não estava sendo impresso, o título de destaque da matéria foi

“Lançamento de EP e documentário ‘Luiza Hellena: uma voz’ provoca questionamentos sobre invisibilidade feminina no meio musical”¹⁰⁸.



Figura 23: Card promocional utilizado nas plataformas de streaming para o Ep “Luiza Hellena, Uma voz”.

Fiquei satisfeito com o protagonismo de Luiza Hellena em suas entrevistas, percebo que a ideia de botar em prática a etnomusicologia aplicada proporcionou essa visibilidade. Juntamente com o documentário, produzi um “EP” com difusão em todo o streaming e garanti que Luiza fosse filiada à Abramus, associação de arrecadação de direitos autorais.

Durante a pandemia, talvez por conta do isolamento imposto pelo momento, diversas ideias criativas surgiram. Tornar os resultados de minhas pesquisas etnomusicológicas mais palatáveis ao público, foi um dos objetivos naquele momento.

Além de fazer a produção do documentário e Ep de Luiza Hellena¹⁰⁹, produzi o álbum “Viva Plauto Cruz!”¹¹⁰. Finalmente, gravei as composições do flautista e

¹⁰⁸ A matéria pode ser acessada através do link: <https://www.ufrgs.br/jornal/lancamento-de-ep-e-documentario-luiza-hellena-uma-voz-provoca-questionamentos-sobre-invisibilidade-feminina-no-meio-musical/> (visto em 04.02.2024 às 13h12m).

¹⁰⁹ O Ep (Extended Play) tem o mesmo título do documentário: “Luiza Hellena, Uma voz”. A diferença é que no EP as canções estão completas, no documentário elas estão reduzidas para valorizar a imagem e a narrativa de Luiza. São 5 faixas, 4 canções autorais e, ao final do Ep, tem a faixa “Uma voz”, com entrevista de Luiza, contendo trechos de outras canções citadas por ela. Outro detalhe relevante do Ep é que ele foi distribuído pela Tratore, fazendo uma espécie de “guarda-chuva” em todas as plataformas de streaming, não somente Youtube, marcando presença no Spotify, Deezer, Amazon Music, etc. O link para escutar o Ep “Luiza Hellena, Uma voz” no Spotify é: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/0cOdxFjTYtoILsLVd9eTo2> (visto em 05.02.2024).

lançando-as em todos streaming em 2 de julho de 2022. Decidi fazer essa gravação por conta de uma provocação do jornalista Marcelo Bergter: em uma entrevista no ano de 2020, ele perguntou como as pessoas poderiam ouvir as músicas que reconstruí da obra de Plauto Cruz. Na entrevista, eu falava que pesquisava a obra de Plauto desde 2014, publicando um artigo em 2016 e livro com partituras em 2017 (em coautoria com Reginaldo Braga).

Marcelo perguntou como se poderia escutar isso. Fiquei no momento irritado, pois não tinha resposta. Ele estava certo: a urgência da pandemia nos mostrou, mais do que nunca, que a ciência precisava andar em passos mais rápidos, não somente na produção da vacina. Fui provocado a produzir de forma mais contundente e me dei conta: a reconstrução da obra de Plauto estava somente no papel desde 2014, demorou até 2022 para ser lançada em áudio. Ao mesmo tempo, eu fazia minhas composições autorais e lancei o álbum “Paulinho Parada, Sambas para respirar melhor¹¹¹” em outubro de 2022.

¹¹⁰ Para escutar as 15 faixas do álbum “Viva Plauto Cruz” é só acessar o link: <https://www.youtube.com/watch?v=1ZXYVtxMhRI&list=PLqITHD12ZydopKtZbokvFJu--NwkLQ3eS> (visto em 05.02.2024). Os músicos que gravaram são: Stefania Colombo (flauta), Júlia Valentini (bandolim e violão 7 cordas), Eduardo Rukat (cavaco), Maicon Ouriques (pandeiro) e Paulinho Parada (eu, violão 6 cordas, piano e produção).

¹¹¹ O álbum “Paulinho Parada, Sambas para escutar melhor” pode ser ouvido através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=b8S-3NOMYQc&list=PLqITHD12ZydpAyIQjeIIB0iD2qNfYko2i> (visto em 05.02.2024 às 09h25m).

SEGUNDO CADERNO

ZERO HORA, SEXTA-FEIRA, 23 DE JULHO DE 2021 2

Parada não para

PARALELO 30

Juarez Fonseca
juafonse@gmail.com

ANTENA

SUCCESSO BENDITO
De Arthur Nogueira

NOCTURNAL GEOMETRIES
De Andrey Gonçalves

Grávido da primeira filha, que deve nascer em setembro, Paulinho Parada não para. O compositor porto-alegrense tem nada menos do que três projetos com financiamento coletivo aberto na plataforma *catarse.me*. Devem ser lançados este ano nas plataformas digitais. Um deles é *Respira*, quarto álbum solo – o primeiro, com a participação do Plauto Cruz, saiu em 2007, quando ele era um garfê de 17 anos. Paulinho resume: – Comecei a compor para um disco novo, e é curioso que, em pleno isolamento da pandemia, o samba tenha tomado força em meu inconsciente. Não foi uma decisão racional, foi necessidade emocional.

Outro é o álbum *Vivo Plauto Cruz*, resultado da pesquisa desenvolvida durante o mestrado em Música Popular na UFRGS. Um dos maiores flautistas e chibões da história da música brasileira, figura lendária da noite de Porto Alegre, Plauto (1929-2017) tornou-se ídolo de Paulinho. Com ele no piano e violão, o disco, instrumental, terá inclusive composições inéditas, e reúne jovens músicos da cidade, como Stefania Colombo (flauta), Júlia Schirmer (violão 7, bandolim), Eduardo Rukat (cavaquinho) e Maicon Ouriques (pandeiro). Arranjos para violões do grande professor Luiz Machado. E para fechar a “trínca”, em sua dissertação de mestrado, apresentada em 2018 (*Nis da Noite: Memória, Esquecimento e Atividade Musical Profissional em Porto Alegre*), Paulinho traz à tona a cantora e compositora Luiza Hellena. No documentário, realizado a partir da pesquisa, ela surge como uma artista que não poderia ter sido esquecida. Começou a cantar em Pelotas, onde nasceu. Os preconceitos a fizeram mudar-se para a Capital, onde atuou em casas noturnas como Carinhoso, Pandeiro de Prata e Se Acaso Você Chegasse. Luiza Hellena está com 76 anos. “A história dela é impressionante”, garante Paulinho Parada.

Cada vez mais em evidência, o cantor e compositor paranaense radicado em São Paulo decidiu encerrar uma parada difícil: um álbum só com músicas de Caetano Veloso – quarto da carreira iniciada em 2009. Mas se dá bem. Arthur evita qualquer comparação, com sua voz grave e seu violão mínimo absorvendo 10 canções, todas lentas, em maioria pouco conhecidas. A mais notória é *Força Estrombo* (1970), a mais antiga, *Drama* (1972), a mais recente, *Estou Triste* (2012). Algumas Caetano nunca gravou, como *Successo Bendito*, lançada por Bethânia em 1984. Entre as outras, *Fu Te Amo* (1976), *Gialetta Alzina* (1987), *Memio Deus* (1982), *Tempestades Solares* (2000).

Selo Jota Rara, disponível nas plataformas digitais

Quando se mudou para os Estados Unidos, em 2013, o contrabaixista Andrey Gonçalves era conhecido só em sua cidade, Niterói. Hoje, depois de anos de estudos (atualmente faz doutorado em jazz e Educação Musical) e vivências com músicos como Frank Gambale, ele começa a alçar voo com as próprias asas. *Nocturnal Geometries*, seu álbum de estreia, reúne sete composições dele gravadas no formato ao vivo com piano, bateria, sax, trompete e trombone (ôtimos músicos, arranjos inventivos e arrijação). É jazz contemporâneo com pitadas de latin-jazz e free-jazz. A última faixa, *Mancado*, única com título em português, tem o samba como referência. **Kopishawa Music, disponível nas plataformas digitais**

Figura 24: O jornalista Juarez Fonseca fez um trocadilho com meu nome. Foi a primeira vez que gostei dessa brincadeira: ela permitia a difusão dos conteúdos artísticos e das pesquisas que eu estava produzindo. Deu visibilidade à Luiza Hellena e Plauto Cruz.

Voltando à etnomusicologia das emoções, essa ebulição criativa aconteceu comigo, mas foi um fenômeno coletivo da classe artística. Precisava sublimar tanta tristeza por causa das perdas e mortes devido à Covid-19. Minha filha nasceu em 2 de setembro de 2021, Ana Júlia. Falando de emoções básicas: eu estava com muito medo. Transformei essa emoção em coragem, sublimando em forma de arte e ações de etnomusicologia aplicada.

No dia do nascimento de minha filha, Edna, minha esposa, estava no estúdio Geraldo Flach, pela manhã. Edna, aos 9 meses de gestação, acompanhava os últimos dias de gravação do álbum “Viva Plauto Cruz!”. Depois, almoçamos no restaurante ao lado do estúdio na rua da República do bairro Cidade Baixa.

Voltamos para casa, descansamos à tarde. Ao anoitecer, Edna quis ir ao supermercado fazer compras. Logo depois, Edna me avisa ao final desse dia agitado: vamos para o hospital, acho que ela vai nascer. Ana Júlia chegou alguns dias antes do previsto.

Onde tem amor, tem urgência. Esse é o primeiro verso de minha canção chamada *Respira*, que compus com Eduardo Pitta. A ciência, quando tem amor envolvido, não pode esperar. A etnomusicologia aplicada é assim: arte e ciência.

Arte e ciência são complementares, não são opostos. Dessa forma nasceu Ana Júlia e o documentário “Luiza Hellena, Uma voz”.

6.3 Porto Alegre, eu te amo: o trabalho de campo e a difusão da obra de Durque Costa Cigano

“Conheço bem tuas ruas, teus becos, teus morros.

É lindo teu pôr-do-sol.

Porto Alegre eu te amo, te amo. És o meu carnaval”

(Durque Costa Cigano, Porto Alegre)

Relatei no capítulo 1 que a “Oficina de (auto)etnografia” foi uma das principais ações responsáveis por me motivar à procurar Durque Costa Cigano novamente. Durante os exercícios autoetnográficos solicitados pela professora Fabiene Gama, eu estava motivado em alimentar o referencial teórico que dialoga com meu tema central: as canções e Porto Alegre. Em 2022, ainda estava construindo meu objeto de estudo, não sabia exatamente quais canções e qual Porto Alegre eu iria estudar.

Talvez por ter produzido o documentário “Luiza Hellena, Uma voz”, prestei atenção em dois filmes que retratam Porto Alegre e seus personagens. O primeiro foi “Porto Alegre – Meu canto no mundo¹¹²”, um documentário audiovisual de 2007 contendo imagens antigas de Porto Alegre e depoimentos saudosos de escritores como Luiz Antônio de Assis Brasil, Luis Fernando Veríssimo, Moacyr Scliar e músicos como Giba Giba e Arthur de Faria.

O segundo filme que assisti foi uma série dramática que tem seu cenário em Porto Alegre. O título é “Sempre Poa¹¹³”, série produzida em 2019, transmitida no canal Prime Box Brasil. No enredo, personagens característicos da cidade – com sotaques e aspectos linguísticos locais – alguns torcedores dos times de futebol Grêmio e Inter, passam a noite em um bar. Nesse bar, pessoas que frequentam o meio artístico da cidade aparecem representando eles mesmos: como o músico Tonho Crocco e o jornalista Roger Lerina.

¹¹² “Porto Alegre – Meu canto no mundo” é um filme de 2007, dirigido por Cícero Aragon e Jaime Abram Lerner. Está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7bdajxvsPnk>, acessado na data 05.02.2024 às 09h09m.

¹¹³ O trailer da série “Sempre Poa” de 2019, pode ser visto através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=b8S-3NQMYYQc&list=PLqITHD12ZydpAyIQjeIIB0iD2qNfYko2i> (acessado em 05.02.2024 às 09h31m).

Fiquei interessado por saber onde é esse bar e propus um exercício (auto)etnográfico sobre ele para a Oficina de Etnografia ministrada pela professora Fabiene Gama. Nesse exercício escrevi:

O que me chamou a atenção nessa série intitulada “Sempre Poa” é o desejo de dialogar com a cultura popular da cidade de Porto Alegre (pontos turísticos, espaços públicos, “cultura” local, etc). Fazendo uma análise crítica, percebo que os personagens partem de uma posição privilegiada – a maioria dos atores são brancos (não me recordo de personagens negros ou de alguma menção às culturas periféricas da cidade). Imagino que a trama se desenvolve entre pessoas de classe média (Documento etnográfico realizado em 07.12.2022).

A transposição para a escrita etnográfica revelou aspectos sociais que um simples olhar para a série não desvelou. Como as características locais apresentadas pela série dialogam com meu cotidiano na cidade onde nasci, a lente “romântica” sobre a cidade é inconsciente. Foi possível observar o recorte social dos personagens somente depois de pensar no conteúdo e enredo da obra através da escrita etnográfica. Continuei meu relato:

Nesse bar o enredo se desenvolve: um músico toca (Tonho Crocco), encontros e troca de olhares entre pessoas acontecem – boatarias, risadas, tensões... o músico é mal pago e reclama, mas aceita. A comédia se instaura, os problemas sociais são encarados com bom humor. A espera de um amigo que não vem e, depois se descobre, morreu. A trama parte da comédia para o drama. Descobri, por acaso, que o bar de fato existia. Minha esposa fez um comentário quando visitamos um espaço ao acaso: é esse o bar da série que assistimos. Perguntei ao garçom, que descobri depois ser o dono: foi o bar do “filme”. (Documento etnográfico realizado em 07.12.2022).



Figura 25: Esse estilo de equipamento me provoca uma sensação visceral, parece os bares antigos que eu visitava com meu avô Dinarte quando eu era criança e que agora visito com minha filha.

O nome do bar (na vida real) é Lancheria do Alemão, ou Bar do Julio (ou Julinho). Visitar o bar me permitiu uma volta ao meu universo de criança, quando meu avô Dinarte me buscava na escola e visitávamos alguns bares no caminho pra casa na avenida Padre Cacique do bairro Praia de Belas, passando pela estádio de futebol do Inter (O Gigante da Beira-rio) e sua casa de shows em anexo (O Gigantinho).

Fazíamos, nos anos 1990, meu avô Dinarte e eu, um verdadeiro “tour” pelas imediações, onde eu lanchava nos bares do entorno e, por vezes, assistia música ao vivo no bar Tom & Tom na esquina da rua José de Alencar com a Avenida Praia de Belas. Nas lembranças, o inconsciente se mistura com o consciente e já não sei o que é real e o que é imaginação. Não posso afirmar com certeza se assisti o violonista Fabrício Rodrigues (provavelmente sim) no Tom & Tom, ou mesmo o flautista Plauto Cruz nesse local (lembro que íamos, meu avô e eu, na esperança de encontra-lo).

Revisitar um bar em estilo antigo, me fez lembrar do passado. Porém, para a professora Fabiene, algo estava faltando e, para seu olhar apurado, eu estava evitando algo. Percebi sua estranheza ao ver que fiz um exercício sobre a série dramática “Sempre Poa”. Voltei para analisar meu exercício etnográfico e, vi que no início dele, fiz a pergunta: “o que essa ficção diz sobre mim? Pretendo responder ao longo do exercício”. Para a professora Fabiene, parece que não respondi.

Então, comecei a fazer outras perguntas: por que escolhi essa série, esse bar? O que estou querendo dizer com isso? O que quero evitar? Parece que a série me desperta

memórias afetivas sobre a cidade. Mas, ao fazer outras perguntas, descobri que estava querendo evitar algo doloroso, que despertava emoções mais fortes. Fiz a pergunta chave: onde de fato, sem rodeios, eu quero ir? A resposta foi imediata.

Pareceu que quem respondeu foi a criança que viveu em mim e, como relatei no capítulo 1 dessa tese, essa “criança do passado” conviveu com o músico Durque Costa Cigano em 2002. Respondi de prontidão: quero ir ao bar de Cigano! Quero assistir Cigano tocar! Claro que eu não podia voltar no tempo, mas evitar esse encontro não era a melhor saída para fazer um exercício que se propõe a desvelar questões densas que um olhar sem o aprofundamento etnográfico não consegue ver.

As lembranças eram dolorosas, pois revelam perdas. Perdi meu avô Dinarte em 2019, que faleceu por complicações da diabetes. Plauto Cruz, minha grande referência na música, morreu em 2017. Outros interlocutores, como Valtinho do Pandeiro e “O Pássaro Preto” Juvêncio Rodrigues, também faleceram. Minha família se separou, “cada um foi para um canto” e fui morar sozinho com 16 anos, tendo de prover meu sustento com a música desde essa idade. Revisitar aquela criança que fui, envolvida com pessoas que já não existem de forma física, é sofrido.

Perdemos o imóvel onde ficava o bar “Paradas Grill” em Capão Zona Norte, onde recriei imagetivamente esse espaço através da (auto)etnografia no capítulo 1.. Perdemos nossa união familiar. Perdemos quase tudo. Por isso é doloroso.

A emoção de enfrentar o medo, o sentimento de luto por tantas perdas, me impediu de reencontrar Cigano para um momento franco, olhando no olho um do outro e falando sobre as canções que poderíamos construir juntos. Cigano tocou no bar de meu pai em 2002 (Paradas Grill) e, me toca o fato de Fabrício Rodrigues ter tocado lá em 2001 e, depois, demitido, Fabrício faleceu na Casa do Artista Riograndense em 2006. Sinto muita proximidade e responsabilidade com essas realidades. É o paradoxo da etnografia: o outro que não é tão distante, afinal, sou músico também.

Fui até o encontro de Durque Costa Cigano no Claudia Gastrobar na avenida Pernambuco, localizado no 4º Distrito de Porto Alegre. Para recordar esse momento, recorri aos exercícios etnográficos, que revelam os passos que percorri no caminho para ter esse insight sobre “reencontrar a criança”.

Motivado pela escrita de Audre Lorde, que postulou: “Se vocês querem que mudemos o mundo um dia, precisamos pelo menos viver o suficiente para crescer”! Grita a criança” (LORDE, 2020, p. 41), dei voz à escrita poética. Dei voz à criança. Permiti, através de uma escrita mais livre, considerar meus sonhos, literalmente, no

fazer etnográfico. Foi aí que “encontrei a criança”, estimulado pelas leituras que fizemos – colegas da disciplina de Oficina de etnografia e eu.

Sonho por muitas noites sobre a casa onde eu dormia naqueles verões de meu relato autoetnográfico. Quem eu queria reencontrar? Essa pergunta retumba. Nos sonhos, devaneios ora dormindo, ora acordado, enxergo a criança que eu era com um papel na mão. A caneta, o papel e uma cadeira alta. Durque Costa Cigano com um violão. Eu não sabia cantar, não sabia tocar. Não sabia nada. Mas sabia que queria dizer alguma coisa. Eu não tinha poder algum. As palavras tinham poder. A música tinha poder. A música tinha poder e falava por mim. Acordo do devaneio. Tenho de encontrar essa criança. Tenho de encontrar essa criança. Entro em um bar, agora o bar certo. Escrever permite essas coisas. Descobri onde eu deveria estar (Exercício Autoetnográfico 4 realizado em 29.05.2023).

Assim como Audre Lorde, misturo na escrita o que é sonho ou vigília, embora seja possível compreender o que é um momento ou outro. O fato é que as perguntas ressoam tanto no âmbito da fantasia ou da realidade, dormindo (sonhando) ou acordado (no cotidiano). É importante salientar o lugar que a escritora está falando, sendo mulher, negra, feminista e ativista (LORDE, 2019, p. 42-43):

Se aquilo de que precisamos para sonhar, para conduzir nosso espírito de maneira mais direta e profunda rumo à esperança, for desprezado como sendo um luxo, vamos abrir mão do cerne – da fonte – do nosso poder, da nossa condição de mulher; vamos abrir mão do futuro dos nossos mundos.

Compreendo que Lorde está falando da criança de duas formas: literalmente as crianças, mas também metaforicamente (a criança que existe dentro de nós, nosso espírito criativo). Por esse espírito criativo, a autora defende a escrita levando em conta os poemas, a poesia. Nesse contexto, ela está falando às mulheres sendo mulher, ao direito de ser livre e de se experimentar como tal.

Porém, levei isso em conta para minha vida no meio acadêmico, em minhas interações com Luiza Hellena e Durque Costa Cigano, buscando, através da poesia e “de ser criança”, podendo experimentar-me artisticamente, junto com eles. Não podemos esquecer que ambos, Luiza e Cigano, têm mais de 70 anos e são artistas negros, ausentes no meio musical acadêmico. Acredito que esse aspecto dialoga com a “mudança de mundo” proposta por Audre Lorde. Por isso, senti-me autorizado para utilizar essa potência vista nos escritos de Lorde, em favor de uma etnografia que

permite que possamos sonhar juntos. Compreendo sonhar como “fazer arte”, nesse contexto. E assim fizemos.



Figura 26: Quando sonhamos juntos no Festival Kizomba, Parque Marinha do Brasil em 26 de novembro de 2023. Luiza, eu e Cigano.

Voltando ao encontro etnográfico com Cigano, combinamos que eu iria inserir sua obra no streaming. Expliquei para ele o que era streaming e as implicações que isso teria em sua carreira, que sua obra seria distribuída pela Tratore, no momento a maior distribuidora do Brasil. Seria uma espécie de guarda-chuvas para escutar suas canções no ambiente virtual, em diversas plataformas. Falei sobre a diferença de ter sua música somente no Youtube, como fiz com dois álbuns dele durante o meu mestrado.

Estar sendo distribuído pela Tratore, em todo o streaming, poderia alavancar a “presença” de Cigano no ciberespaço e dar oportunidade para que ele pudesse ter acesso à imprensa local. Combinamos pensar em ações conjuntas: shows, entrevistas e essa distribuição virtual. Adverti para algo importante: garantir o recebimento e o cadastro de todas as canções em uma sociedade arrecadadora de direitos.

Cigano era filiado à Sbacem, que teve sua sede substituída pela Socinpro em Porto Alegre¹¹⁴. Relatei minha experiência a ele com a obra de Plauto Cruz, além das dificuldades com a família Cruz para liberar os direitos retidos pela sociedade arrecadadora de direitos, tanto na Sbacem quanto na Socinpro. Optamos, então, por realizar sua transferência para a Abramus, que em nossa opinião tinha uma atuação mais contundente no Rio Grande do Sul, pois está sob os cuidados do produtor Ayrton Patinete – que por sua vez conhecia Cigano e foi produtor do álbum “Porto Alegre é demais” da companhia Zaffari nos anos 1990.

Tive acesso à obra de Cigano através de uma caixa de sapatos rosa. Em uma segunda visita que fiz ao Claudinha Gastrobar, Cigano levou 8 cd’s e me entregou junto àquela caixa. Demorei alguns meses para digitalizar as canções em formato adequado para o streaming, além de fotografar todo o encarte. Faltava, contudo, 3 discos em formato Lp, gravados por Cigano nos anos 1980. Foram eles “Porto City”, “Noites” e “Perdão”.

Apesar de eu ter persistido nessa entrega dos Lp’s, ela não aconteceu. Acredito que existiu alguma resistência, consciente ou não, de entregar esses materiais. Porém, após o prazo estabelecido com a distribuidora Tratore ter se firmado, não pude alterar a data.

Tive a sorte de encontrar no Youtube o disco “Cigano, Porto City”, com selo da ISAEC de 1983. Fiz uma remasterização do álbum com os recursos que tinha disponível em casa, cuidando para manter as características originais o máximo que pude. Dessa forma, ficaram disponíveis no streaming 9 álbuns de Cigano, seus 8 cd’s e um Lp¹¹⁵.

Eu registrava essas percepções dos encontros que tivemos em notas de campo que compunham os exercícios para a disciplina Oficina de etnografia:

¹¹⁴ A Sbacem foi fundada por Lupicínio Rodrigues e não existe mais sede física em Porto Alegre, significa Sociedade Brasileira de Autores, Compositores e Escritores de Música. Socinpro significa Sociedade Brasileira de Administração e Proteção de Direitos Intelectuais. Em Porto Alegre, a Sbacem deu lugar à Socinpro, o que no caso de Plauto Cruz ocasionou em inúmeros problemas de ordem documental e de recebimento de direitos. Recordo que essa transição da obra de Plauto da Sbacem para Socinpro, ocorreu durante meu mestrado em música (2016-2018), se arrastando ao longo de anos para pagarem os direitos à família.

¹¹⁵ Mesmo se esses álbuns estivessem em sua totalidade no streaming (8 cd’s e 3 lp’s), seria complexo afirmar que “toda obra” de Cigano estava disponível no ciberespaço, assim como nunca afirmei, quando inseri os discos de Plauto Cruz no Youtube, que “toda sua obra” estava disponível na internet. Um exemplo disso foi o disco em cd de Durque Costa Cigano e Lupicínio Rodrigues Filho, apresentando “Lupinho” como cantor e compositor. Após algum tempo, Cigano e Lupinho deixaram de lado esse material e, por motivos pessoais, concordaram em não divulgá-lo mais. Sobre esse álbum em específico, é um assunto que preferimos silenciar entre nós, Cigano e eu.

Reencontro com meu padrinho, Durque Costa Cigano. Ele me espera tomando uma cerveja e comendo a comida do bar. Sentei ao seu lado. Ali quem senta não sou mais eu. É a criança. Como estão teus pais? Ele pergunta. Quem responde é a criança. A criança mais escuta do que fala. Aquela criança quer aprender. A caixa de sapatos rosa salta de suas mãos para as mãos daquela criança (Exercício Autoetnográfico 4 realizado em 29.05.2023).

É interessante como os recursos encontrados no referencial teórico nos ampara de ferramentas psicológicas para que possamos acessar a emoção adequada pra fazer um trabalho etnográfico aplicado que seja consistente.

É preciso ter coragem e eu não tinha. Mas a criança, evocada pelos textos de Lorde, tinha coragem de sobra. Essa criança sabia tudo sobre digitalizar conteúdos, eu não sabia mais de nada, estava desatualizado. Adorei rever essa nota de campo que escrevi sobre isso:

Abro a caixa de sapatos rosa. São 8 cd's de Cigano. Aquela criança tem coragem, sabe tudo de computador. Eu não sei nada. “Parceiro, tu vais colocar tudo na internet nas plataformas para teu padrinho?” [Cigano pergunta]. A criança estufa o peito e responde: “vou!” (Exercício Autoetnográfico 4 realizado em 29.05.2023).

Revisando as notas que escrevi, recordo o carinho em que acontecem nossos diálogos, sabemos da importância que um tem na vida do outro. Em um próximo encontro etnográfico, Cigano me revela que sonha em apresentar-se no Theatro São Pedro, com um show de título “A lenda viva da noite de Porto Alegre”. Nesse dia, minhas notas de campo são outras:

Outro dia. Volto ao encontro de Cigano. Já não reencontro aquela criança. Estou de mãos dadas com outra criança. Ana Júlia, minha filha, não vai sentar nos instrumentos! Deixa ela, diz Cigano. Minha filha sabe o que quer, eu já não sei muito bem. Ela aponta para as estrelas no céu do bar. Estrelas em forma de luzes piscantes. Ela quer falar ao microfone. Cigano deixa e me chama para cantar. Canto duas canções, uma delas fala sobre um bêbado e uma equilibrista. Aquela criança que deixei esperando na mesa do bar já não está mais lá. (Exercício Autoetnográfico 4 realizado em 29.05.2023).

Adequamos nossos sonhos às possibilidades e realidades impostas pela dureza da vida, parafraseando meu colega de Oficina de etnografia, Cássio Henrique Silva da Silva, no seu livro “A Capoeira Joga com a dureza da vida” (2022). Fizemos um ajuste em nossas estratégias, Cigano e eu, assim como Cássio o fez no meio acadêmico com a autoetnografia.

Dessa forma, reunimo-nos mais algumas vezes, fizemos o orçamento necessário para saber quanto deveríamos ter de recursos disponíveis para fazer um show no Theatro São Pedro. Pensei inclusive – e partilhei essa ideia com Cigano – em investir parte dos recursos que eu receberia através da Lei de Incentivo à Cultura pelo patrocínio da Natura Musical com Luiza Hellen. Seria minha parte como produtor. Veremos no texto que isso não aconteceu. Não recebemos patrocínio nenhum, apesar de alimentarmos as redes sociais da Natura com fotos atualizadas de nossos projetos. Mesmo antes de sabermos se teríamos esse recurso de patrocínio ou não, Cigano ponderou as dificuldades e falamos em “diminuir a marcha”, deixar as coisas fluírem.

Em 2023, no primeiro semestre, inscrevi Luiza Hellen no edital da Fundação Ecarta¹¹⁶, ela passou e fez um excelente show, recebendo recursos para trabalharmos juntos nisso, além de divulgação na imprensa. No segundo semestre de 2023, inscrevi Cigano. Ele passou.



Figura 27: o grupo de Cigano é muito animado. Se pudesse exemplificar na etnomusicologia das emoções a energia eufórica de uma canção, seria através desse trio. Paulo Prates Godoy, o “Chuletinha” está na “percuteria”. O “maestrinho” ou “maestro” Luis Rossi está na flauta. Eles são muito divertidos.

¹¹⁶ Sobre o show de Luiza Hellen na Fundação Ecarta em 27 de maio de 2023, tem-se as informações completas através do link: <https://www.ecarta.org.br/projetos/ecarta-musical/luiza-hellen-uma-voz/> (acessado em 06.02.2024 às 16h38m). A gravação do show teve transmissão ao vivo pelas redes sociais da Fundação Ecarta, pode ser conferida acessando o Facebook.

Foi uma oportunidade necessária para acomodarmos nosso projeto de lançarmos as canções de Cigano no streaming e ainda elaborar, juntos, o show “A lenda da noite de Porto Alegre”¹¹⁷. No dia 11 de novembro de 2023, Cigano fez sua apresentação no Ecarta e, ainda, teve sua obra (os 9 discos que tive acesso) distribuídos pelas plataformas de streaming através da Tratore. Aproveitamos que fomos contemplados no edital do Ecarta Musical para fazermos as duas ações ao mesmo tempo: o show e o lançamento da obra no streaming.

A reverberação dessas ações, que planejei para ser a prática da etnomusicologia aplicada, culminou em uma matéria no jornal de maior difusão do Rio Grande do Sul, Zero Hora. Cigano teve destaque em duas páginas coloridas e ilustradas com fotos.

O jornalista William Mansque, que já tinha feito a cobertura de uma reportagem sobre Luiza Hellena, sugeriu a pauta de Cigano para a redação da Zero Hora através de um contato que iniciei. Ele, William, foi até a Claudinha Gastrobar entrevistar Cigano, fato que certamente favoreceu sua abordagem com Cláudia, empresária e dona do estabelecimento. Outros aspectos de nossos encontros, as negociações de repertório, as ideias apresentadas em cima da hora, os assuntos que tivemos no camarim, os ensaios e conversas com os músicos participantes, etc, farão parte de futuros artigos e comunicações.

Sinto que, apesar de não conseguirmos recursos para apresentar o show sonhado e planejado por nós “Cigano, A lenda viva da noite de Porto Alegre” no Theatro São Pedro, vivemos partes alegres e possíveis de nossos sonhos. Nossa esperança inquieta se transformou em ações possíveis. Mudou nosso mundo.

Uma questão que me chamou a atenção em sua entrevista para o jornal Zero Hora, foi descobrir a doença que acometeu seu pai quando Cigano migrou com sua família para Porto Alegre. Assim como Luiza Hellena em entrevista de rádio para o programa “Músicas do Mundo: Etnomusicologia na rádio da Universidade” que “tomava surras homéricas por cantar” na rádio de Pelotas, Cigano falou para o jornalista William Mansque que seu pai sofria de esquizofrenia e veio para capital obter tratamento.

Algumas questões pessoais da vida privada foram reveladas em depoimentos públicos, narrativas que não foram obtidas durante o trabalho de campo etnográfico. É

¹¹⁷ A notícia do show de Cigano pode ser vista através do link: <https://www.ecarta.org.br/projetos/ecarta-musical/durque-costa-cigano-a-lenda-da-noite-de-porto-alegre/> (acessado em 06.02.2024 às 16h36m).

como se as informações que não puderam ser reveladas nas interações interpessoais tivessem mais validação ou importância quando divulgadas publicamente.



Figura 28: Cigano e a história da noite, a narrativa poética, qual me senti inspirado através do texto de Audre Lorde (2020), já é uma característica presente nas falas de Cigano, que afirmou para o jornal: “continua amando a Lua e as estrelas”. Reportagem da Zero Hora dos dias 13 e 14 de janeiro de 2024, página 1 de 2.

Foi um aprendizado realizar essas ações. Na balança das emoções positivas ou negativas, todas são válidas e importantes, alegrias e tristezas, afetos e desventuras.

6.4 Só cai quem voa: um relato de experiência em etnomusicologia aplicada

“Pois só cai quem voa, só quem tira os pés do chão”

(Nico Nicolaiewsky, “Só cai quem voa”)

Em 2022, muitos projetos que estava “plantando” desde o início da pandemia – usando a metáfora da cultura – iriam brotar. Minha filha, Ana Júlia, já tinha nascido e completava um ano. Também ganhei o Prêmio Açorianos de Música pela produção audiovisual de “Luiza Hellena, Uma voz”. Tinha lançado o álbum “Sambas para respirar melhor” e “Viva Plauto Cruz!”, além de ajudar na elaboração da Casa de Cultura Plauto Cruz, antiga sede do Fumproarte.

Basicamente, concluí quase todas as disciplinas do doutorado e faltava pouco para finalizar a Oficina de etnografia do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFRGS. Passei na prova de proficiência em francês, requisito para obtenção do futuro título de doutor em música, ritual necessário. Qual seria o próximo passo ao lado de meus interlocutores?

Um dia acordei pela manhã um tanto ocioso, era final de 2022. Era primavera e, pensando na metáfora prática de plantar e colher, muitas flores literalmente brotavam de meu jardim. Já tinha feito minhas leituras diárias e a manhã ainda estava acontecendo, minha filha dormia sossegada. Olhei uma notícia de edital da Natura Musical. No primeiro momento, pensei que seria trabalhoso demais. Logo depois, lendo um pouco o edital, percebi que o preenchimento do formulário não levaria mais que algumas horas e, com a prática que tenho de escrita e leitura, não seria tão difícil.

Pensei de súbito na Velha Guarda da Praiana e na Luiza Hellena. Estava com muita vontade de ouvir novamente os cantos que escutei da academia de samba, quando visitei “o barracão” da Praiana e escutei Luiza cantar. Na gravação do documentário e Ep que produzi com Luiza no início de 2021, ela estava com a memória afetada, acredito que pelo isolamento em tempos prolongados. Luiza não se lembrava daquelas canções que escutei da Praiana, as memórias estavam embaralhadas.

Inscrevi no edital da Natura o projeto “Luiza Hellena: A Velha Guarda da Praiana”, ressaltando a ancestralidade da escola e o legado do sopapo, instrumento afro-

gaúcho, tambor difundido por Giba Giba, praianense assim como Luiza. Como produto artístico, projetei a gravação de um álbum físico em mil cópias de cd's, além de clipe audiovisual e show de lançamento do disco em Porto Alegre.

Se por acaso passássemos no edital, teria recursos para fazer a pesquisa prática sobre as canções da Velha Guarda da Praiana – que até então eram um mistério para mim, despertando minha curiosidade e imaginário – e poderia continuar com a escrita da tese de doutorado. Uma prática alimentaria a outra. Passou pouco mais de meio dia, minha filha já estava de pé e pude concluir a inscrição para o edital da Natura – minha meta era terminar a inscrição até o final da manhã, prazo que estipulei para mim mesmo – para fazer o almoço para minha filha que, logo depois, iria para sua escola.

Em 12 de dezembro de 2022, recebo o seguinte email da Natura:

Parabéns! Seu projeto **Luiza Hellen e a Velha Guarda da Praiana** foi pré-selecionado no Edital Natura Musical 2022 entre 2494 propostas inscritas! Após um intenso processo de avaliação realizado em parceria com uma curadoria de 21 profissionais do mercado musical de todo o país, seu projeto foi priorizado para receber patrocínio. Ainda estamos numa fase final e confidencial do processo, portanto, pedimos que não divulgue essas informações. Para confirmar o patrocínio de Natura Musical, você terá que realizar duas atividades.

Entre 2494 propostas no Brasil inteiro, fomos selecionados. Descobri depois que, em todo o Rio Grande do Sul, apenas 6 projetos foram contemplados, sendo o nosso, um deles.

Mas, repetindo o conteúdo do email: “Para confirmar o patrocínio de Natura Musical, você terá que realizar duas atividades”. Com prontidão, fui saber quais eram essas duas atividades. Foram elas:

1) Realizar o seu cadastro ou da sua empresa no sistema de fornecedores da Natura. O patrocínio depende dessa homologação que só pode ser feita após o envio da documentação. É importante que essas informações sejam as mesmas que serão usadas para a inscrição do seu projeto na lei de incentivo. Enviem os dados abaixo na resposta desse e-mail. **Razão social/Nome: CNPJ/CPF: Nome e sobrenome do responsável pelo cadastro da empresa: E-mail e telefone.** 2) Confirmar o escopo e detalhamento do orçamento para análise da viabilidade do projeto. Essa etapa é fundamental para o desenvolvimento do contrato e detalhamento das contrapartidas. O investimento disponível para o seu projeto é de **R\$ 300.000,00**. Com base nesse valor, pedimos que você envie o escopo e, como anexo deste e-mail, a planilha orçamentária correspondente às entregas do projeto.

Com o valor de R\$300.000,00, poderíamos construir, Luiza e eu, uma bela produção das canções da Velha Guarda da Praiana, exaltando os compositores e personagens da escola desde sua fundação em 1960, considerando o envolvimento de Luiza com a academia desde 1970. Outro aspecto foi ressaltado ao final do email, dessa vez em negrito para enfatizar: **“O prazo para envio das duas informações é até quinta-feira, dia 15/12, pois a Natura estará de férias coletivas a partir de 19/12, retornando em 2/1”**.

Essa informação mudava tudo, uma vez que o email foi enviado dia 12, eu teria que parar tudo que estava fazendo e agilizar essa produção em 3 dias. O que eles pediram exige um trabalho de atenção minuciosa: “Confirmar o escopo e detalhamento do orçamento para análise da viabilidade do projeto”. Dessa forma, entrei em contato com João Santos da Obatalá Produções, pedi ajuda e seu engajamento na produção executiva. Considerando todo o contexto e urgência, ele topou.

Decidi somente depois de cumpridas essas etapas, avisar Luiza Hellena e confirmar sua anuência ao projeto. Já iniciamos o projeto trabalhando arduamente e com prazos apertados, pressionados pelo aviso em cima do curto espaço de tempo. Mas, fomos lá e trabalhamos, inicialmente, somente João e eu.

É imprescindível, no âmbito etnográfico e para a ciência no Brasil, salientar que foi um mês muito difícil para todos os pesquisadores, dezembro de 2022. O governo federal decidiu reter os pagamentos da bolsa CAPES no Brasil inteiro, logo no último mês antes de sua transição para o atual presidente Lula.

Pessoalmente, isso me causou muita angústia e prejuízos financeiros que me desgastam até hoje. Por conta disso, tive de me mudar de residência. O aluguel de dezembro foi atrasado e, mesmo com os protestos feito por pesquisadores e a bolsa sendo paga com atraso, a imobiliária que eu alugava o apartamento não quis receber o aluguel sem multas, juros expansivos e, inclusive, honorários advocatícios. Tivemos, minha esposa Edna e eu, de realizar os pagamentos judicialmente, o que nos causou – e causa, pois o processo ainda está correndo – muito desgaste.

Essa lástima não foi algo pessoal, que enfrentei sozinho. Na matéria feita pelo portal “G1- Globo”, o título é a fala de uma pesquisadora: “Não sei como vou comer’ O

atraso das bolsas que deixa pesquisadores sem dinheiro”¹¹⁸. Protestamos e recebemos as bolsas com atraso. Os boletos e contas não aguardam, tampouco os juros de cartões de crédito e cheques especiais.

Dessa forma, o aviso de patrocínio, foi um alento. Não veio de graça: já começamos trabalhando arduamente, enviando os dados, planilhas e revisão do escopo de projeto com um prazo apertado. Após as férias coletivas da empresa patrocinadora, recebi um email de Fernanda Alves da Natura dia 06.01.2023:

Retomando o processo de certificação do projeto queria te pedir fotos atualizadas (de 3 a 5 opções) e um release sobre o projeto, por favor. Estamos preparando o material para o anúncio dos selecionados (email recebido do endereço fernanda@naturamusical.art.br do dia 06.01.2023 às 18h56m).

Respirei fundo, pois sabia que deveriam ser fotos profissionais, não poderia tirar fotografia de meu celular. Isso teria custos e, após o atraso das bolsas e dificuldades em pagar o aluguel, já estava com problemas pessoais para investir em quaisquer materiais de divulgação que fossem necessários. Compartilhei essa dificuldade angustiante com João Santos, produtor executivo que abraçou o projeto. Ele me tranquilizou e disse que, caso precisasse, tinha um orçamento guardado de outros projetos e que não seria problema.

Avaliando as possibilidades, partilhei a informação de patrocínio minimamente com as pessoas que tinham maiores interesses e envolvimento no projeto. Falei com Luiza Hellena, que topou tudo e já combinamos a sessão de fotos. Quem poderia ser o fotógrafo que aceitaria trabalhar e receber depois no projeto? Minha esposa, Edna, já estava na expectativa junto comigo. Ela queria ajudar e o patrocínio facilitaria nossa vida, pois estávamos com o aluguel em atraso. Sugeri que fosse sua irmã, Júlia, a fotógrafa, que trabalhava profissionalmente com isso. Que era uma oportunidade boa para todos os lados, assim, nos ajudaríamos.

Na sessão de fotos, realizada nos dias seguintes ao email de Fernanda da Natura, dia 06 de janeiro de 2023, agendamos a sessão com Luiza Hellena. Não teríamos condições de chamar a Velha Guarda da Praiana, pois precisaríamos, além de decidir quem faria parte desse time que trabalharia no projeto – que resultaria na gravação de um álbum e show de lançamento em Porto Alegre – necessitávamos de roupas

¹¹⁸ A matéria sobre o atraso das bolsas pode ser conferida no endereço: <https://g1.globo.com/educacao/noticia/2022/12/09/nao-sei-como-vou-comer-o-atraso-das-bolsas-que-deixa-pesquisadores-sem-dinheiro.ghtml> (visto em 07.02.2024 às 16h27m).

uniformizadas para todos os integrantes, com acessórios como chapéus, lenços e demais utensílios nas cores da Praiana, verde e rosa. A indumentária padronizada é costume entre as referências de Velhas Guardas, principalmente as escolas de samba do Rio de Janeiro, Portela e Mangueira. Não seria viável iniciarmos assim dispondo do tempo e trabalho de todos integrantes, não tínhamos esses recursos.

Da maneira possível, fomos fazer as fotos em 10 de fevereiro de 2023. Júlia, minha cunhada, levou sua câmera e alguns equipamentos. Luiza Hellena encontrou-se comigo em frente ao Mercado Público de Porto Alegre, no conhecido Chalé da Praça XV, um restaurante tradicional da cidade. Ali, conversamos sobre algumas atitudes que poderíamos empreender em relação à Velha Guarda da Praiana, como conversar com os integrantes e cuidados que teríamos em relação aos caminhos e decisões que tomaríamos. Trabalhamos algumas imagens de Luiza no Chalé da Praça XV e, depois, fomos ao Mercado Público.



Figura 29: Uma das 20 fotos que elaboramos e selecionamos para entre as quatro enviadas, atender a solicitação da Natura. Janela do prédio do Chalé da Praça XV, cenário em que tomávamos algumas decisões sobre os caminhos do projeto.

Por acreditar nos orixás das religiões de matriz africana, Luiza Hellena achou uma boa ideia tirar fotos na encruzilhada do Mercado, conhecida por ter um mosaico de pedras e bronze, representando a divindade Bará¹¹⁹. Nesse espaço, pedi para a fotógrafa

¹¹⁹ O site GZH, que é o endereço eletrônico do jornal Zero Hora, afirma: “O Bará do Mercado [foi tombado patrimônio histórico-cultural de Porto Alegre](#) pela Câmara de Vereadores no dia 18. Ali no

Júlia capturar um momento especial: quis dar um abraço apertado em Luiza. Um carinho, uma forma de agradecimento aos presentes que ganhei na vida através de suas canções.



Figura 30: Sob nossos pés, no chão do Mercado Público, a representação do Bará

Após cumprir essa etapa de enviar para a Natura fotos atualizadas, o Instagram da @naturamusical divulgou que o projeto Luiza Hellena e a Velha Guarda da Praiana faria parte da seleção de artistas contemplados em 2023. Outras tarefas foram exigidas, como um exaustivo cadastro de meu CNPJ, registro de pessoa jurídica, na plataforma utilizada pela Natura. Contratamos, João Santos (produtor executivo) e eu, uma contadora para auxiliar nessa parte de documentação.

João revezou comigo o cumprimento de novas exigências da Natura, como participar de reuniões necessárias para cadastrar minha empresa, basicamente o envio de diversas certidões negativas (municipal, estadual, federal, de débitos trabalhistas, etc) e

mosaico de pedras e bronze, na encruzilhada dos quatro corredores centrais, acredita-se que há uma energia protegendo o Mercado Público há gerações. O Bará é, para as religiões de matriz africana, o orixá que tem o poder de abrir caminhos”. A matéria pode ser vista através do link: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2020/12/uma-divindade-na-encruzilhada-do-mercado-publico-conheca-a-historia-do-bara-ckjahtpb9008m017wfv3qxe9e.html> (acessado em 09.02.2024 às 10h12m).

envio número de registro exigido para poder receber o patrocínio (cartão CNPJ) – conhecido no Brasil como MEI (Microempreendedor individual). Algumas certidões requeridas só puderam ser atualizadas por profissional contratado da área contábil, que providenciou a ampla documentação junto à Receita Federal, órgão responsável por fiscalizar e arrecadar tributos.

Reuniões eram agendadas pela Natura de forma vertical, sem nos consultar se podíamos participar, bem como novos prazos para cumprir etapas que nem sabíamos que existiam, conforme o email que recebi de uma pessoa, responsável pela plataforma das empresas vinculadas à Natura para uma teleconferência: “O agendamento é para o dia: **quinta-feira, 09/02/23, às 14:00h. NOTA: Esse registo pendente é de extrema importância, caso não seja a pessoa indicada para tratar desse assunto, por favor indique-nos quem devemos contatar**” [grifo deles]. Esse foi um exemplo de situação que ocorreu outras vezes, desgastando nossa “equipe” – João e eu.

Eu estava preocupado com a elaboração da Lei de Incentivo à Cultura (LIC), processo imprescindível para recebermos nosso patrocínio. Já tinha, em 2013 (uma década antes!), aprovado a Lei Rouanet para receber patrocínio para meu álbum “Paulinho Parada, Expressão de Compositor”. Como a LIC é uma lei federal, que dá aos estados autonomia para gerir esses recursos da forma que achar conveniente, pensei que não seria um obstáculo. Principalmente porque estávamos em fevereiro de 2023 e em nosso cronograma de planejamento, a LIC deveria ser avaliada e aprovada, mais ou menos e com certa flexibilidade, até maio.

Todos os meses novos lotes de LICs eram avaliados pelo Conselho Estadual de Cultura (CEC) e, dentro dessa lógica, submetendo nosso projeto para avaliação em fevereiro, até o final de março teríamos um retorno. Se o parecer fosse negativo, teríamos abril e maio para ajustar, ainda assim não atrasaríamos nosso cronograma. Não foi o que aconteceu.

Ao mesmo tempo, eu estava preocupado com a música e como escolheríamos as canções do projeto e integrantes para participar da Velha Guarda da Praiana, tarefas que definiriam a qualidade do que apresentaríamos. Essa era a parte mais empolgante, enquanto as burocracias me deixavam irritado e inquieto.

Por isso, falei com Silfarnei Alves, violonista que faz parte da Praiana e poderia compor a Velha Guarda da academia. Luiza Hellena concordou e, fomos, Silfarnei e eu, até a casa de Luiza no bairro Vila Farrapos em Porto Alegre. Eu sabia que estava, de certa forma, avançando em etapas do projeto e que, principalmente, Silfarnei não

trabalharia de graça. Porém, eu estava fazendo todas as tarefas que eram exigidas pela Natura e teríamos o primeiro semestre inteiro para aprovar a LIC e receber o patrocínio. Estávamos ainda em fevereiro e, com o atraso das bolsas em dezembro, eu ainda sofria com a “bola de neve” ocasionada pelas contas que foram negligenciadas. Queria trabalhar e estava trabalhando.

Fomos até a casa de Luiza e lá, conversamos sobre o repertório. Gravei algumas das canções importantes para a Praiana, como *Alegrias da vida* de Zé Grande e *Janaína e a festa de Reis*, hinos tradicionais para a história da academia. Já pensava na elaboração de arranjos e como escolheríamos a instrumentação. Outra canção, emblemática na década de 1990 por ganhar prêmio no carnaval, foi sugerida: *O bom filho à casa torna*, Silfarnei foi um dos autores. As composições de Luiza, já reconstruídas em documentário, ganhariam nova roupagem com a participação da Velha Guarda, como *Justiça* e *Aviso prévio*.

Foi bonito perceber que a interação entre Luiza e Silfarnei, que tocam juntos há mais de 30 anos, despertou a memória de Luiza, que não conseguia recordar na época da gravação de seu documentário em 2021, nenhum dos cantos da Praiana. A relação musical entre os dois despertou em Luiza a memória das canções. Silfarnei cantarolava esses temas citados entre outros e Luiza lembrava, cantarolando junto, trocando uma que outra palavra e corrigindo na sequência. Esse encontro foi um presente, como diz a canção de Zé Grande, foi uma das “alegrias da vida”.

Minha preocupação, além das questões burocráticas, era com a saúde de Luiza ao longo do ano. Ela estava fazendo diálise pelo menos duas vezes por semana. Caso demorasse para aprovar a LIC e, receber o patrocínio, ela teria saúde para concluir o álbum até o final do ano? Conversei com o produtor João, perguntei o que ele achava da ideia de iniciar algumas guias em estúdio, que seriam úteis pelo menos de duas formas: auxiliariam na elaboração dos arranjos, melhor que uma gravação amadora orientando nossa percepção e, principalmente, caso algum problema impedisse Luiza de concluir o projeto por causa de sua saúde, teríamos sua voz gravada. Compartilhei essa angústia com Luiza, que estava, assim como eu, ansiosa e empolgada para trabalhar.

João concordou com a ideia e falou que poderia pagar o estúdio antes de recebermos o patrocínio. Falei com meu amigo Renato Paredes, responsável pela empresa audiovisual “Gato Preto Produções”. Em março de 2023 fomos ao estúdio adiantar as guias das canções, registrando algumas imagens de Luiza.

A preparação e a empolgação de Luiza eram de uma grandeza brilhante, tanto que ela contratou uma maquiadora, sua amiga, para ir até o estúdio e fazer sua produção de “make up”, a maquiagem. Até o momento, o registro das imagens e áudio não foi concluído, porque o patrocínio não se efetivou. Estas imagens e áudios estão guardados.

Ao longo de toda essa ação me perguntei onde entraria o fazer artístico na pesquisa etnomusicológica. Em 2019, Miguel A. Garcia, relatou sua experiência no International Council for Traditional Music (ICTM), fazendo uma crítica contundente aos trabalhos que apresentavam “etnomusicologia em modo selfie”. O acadêmico Garcia (2019), professor da Universidade de Buenos Aires em estudos etnográficos, publicou seu texto na revista “El oído pensante”.

Ao pensar em selfie, ele falava de celulares, sobre tirar uma foto de si mesmo com o celular,mas, também, fez uma crítica dura à autoetnografia. No meio dessa crítica, apontava um caminho nebuloso em trabalhos que observou nesse congresso, em uma área ainda para desvendar: “*artistic research*, no qual o objeto de reflexão é o processo criativo do próprio investigador” (GARCIA, 2019, p. 1).

Não estive no congresso que Garcia esteve, o 45º ICTM. Não posso afirmar das qualidades dos trabalhos que tiveram essa coragem de percorrer caminhos, um tanto, diria, experimentais pela “*artistic research*” e autoetnografia. Sei que o que estou propondo aqui, é, produzir uma etnografia, enquanto método e literatura etnomusicológica, através da agência aos interlocutores em uma pesquisa que seja eficaz no que se propõe, sem negligenciar o processo artístico, que acaba sendo feito ao lado e a favor dos interlocutores, amparado por referencial teórico.

Em relação à autoetnografia, tive a alegria de ter aulas com a professora Fabiene Gama, que dedica sua vida como pesquisadora nessa abordagem – que ela mesma problematizou se é um método, uma linha de pesquisa, uma área, ou mesmo como descrevi aqui, uma abordagem criativa.

Nesta tese, tive a preocupação de não fazer uma selfie – utilizando a metáfora de Miguel Garcia. Mas o que a etnomusicologia tem a dizer sobre as pesquisas artísticas? Recentemente adquiri um livro de José Alberto Salgado, professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), etnomusicólogo, no congresso do Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia em 2023 (ENABET). José Salgado aborda essas questões artísticas pensando em sua realidade brasileira e trabalho de campo, com o título “Arte – um assunto evitado por etnomusicólogos?” (SALGADO, 2023, p. 26): “Podemos especular se essas noções – ainda correntes no

senso comum – moldaram em parte nossa relativa evitação do tema da ‘arte’ como objeto de estudo da etnomusicologia”. Salgado pensa no senso comum para o entendimento da arte e, de certa forma, a influência que esse senso comum manifesta sobre nossa noção enquanto etnomusicólogos. Eu iria que é uma preocupação com nossos vieses, ou bias (em inglês). No entanto, o pesquisador não exitou em apresentar suas reflexões sobre o trabalho de campo no Rio de Janeiro. Sobre seu trabalho de campo, ele escreve que para músicos e estudantes de música no Rio (SALGADO, 2023, p. 24):

Suponho que, para esses/as praticantes, arte seja uma noção ambivalente – com conotações de algo grandioso ou mais prestigioso do que o trabalho diário; mas também um pouco pedante, em face das dificuldades e abordagens mais realistas da profissão. “Deixe que os outros julguem se o que faço é arte ou não” – poderia ser uma espécie de justificativa implícita para evitar o termo no cotidiano.

Os interlocutores de José Salgado utilizavam a expressão “meu trabalho” com “conotações emocionais” (2023, p. 25). Para eles, “meu trabalho” era algo que se tinha mais envolvimento e autonomia/autoria em relação ao repertório. Outros trabalhos eram referidos como “gigs, com conotações de menor valor artístico e menor vínculo pessoal” (Idem). Essa situação é peça chave para pensarmos no contexto da canção porto-alegrense. Aqui não descrevo nenhuma “gig”. Tive autonomia e autoria em todas as etapas do processo de elaboração do projeto “Luiza Hellena e a Velha Guarda da Praiana), inclusive sou corresponsável pelo não recebimento do patrocínio da Natura Musical, ao lado da própria Natura e Secretaria Estadual de Cultura (SEDAC).

No primeiro momento, erramos por não ter lido “as letras” miúdas, sem saber que o MEI no sistema do governo gaúcho poderia receber um máximo de 250 mil. Dessa forma, nosso projeto encaminhado em fevereiro, avaliado em março, teve uma primeira negativa em abril de 2023.

Ajustamos a planilha do projeto “Luiza Hellena e a Velha Guarda da Praiana” e readequamos os valores para 250 mil, abrindo mão de 50 mil do patrocínio oferecido pela Natura, visando a aprovação da LIC para recebermos o patrocínio.

Somente em junho, descobrimos que tivemos a priorização mensal para recebimento. Porém, por questões de metodologia adotadas pelo CEC, não fomos aprovados. A metodologia que o CEC adotou foi pensar na descentralização da cultura. Em um olhar superficial, faz todo o sentido, acredito. A prioridade seriam os projetos do

interior, cidades que não tiveram recebimento algum. O problema prático é que essas cidades não tinham projetos suficientes e a verba ficaria parada.

A metodologia que o CEC adotou foi pensar na descentralização da cultura. Em um olhar superficial, faz todo o sentido, acredito. A prioridade seriam os projetos do interior, cidades que não tiveram recebimento algum. O problema prático é que essas cidades não tinham projetos suficientes e a verba ficava parada¹²⁰.

O fato é que os municípios do Rio Grande do Sul, no total de 497, se fossem priorizados pelo CEC para receber aprovação, ao concorrer ao lado de Porto Alegre e tirarem a mesma nota máxima (5.0, como muitos projetos foram), a capital sempre sairia perdendo. Esse critério foi revisto pelo conselho e modificado no último lote, porém a nova metodologia adotada para os critérios não foi revelada.

Eu acreditava, como produtor e idealizador do projeto, que teríamos até o final do ano para aprovar nossa LIC. Já que não passamos também em maio na aprovação da LIC, por conta da metodologia de avaliação do CEC (priorizar projetos do interior), poderíamos concorrer nos próximos meses. Mas o resultado só veio em junho. Então, submetemos novamente nosso projeto em julho. O problema é que, deliberadamente, o conselho decidiu, pela alta demanda de projetos, que julho seria o último mês do ano para submissão e, após isso, o CEC teria alguns meses para avaliar. Quem não conseguiria aprovar seu projeto, perderia o ano fiscal, pois a LIC, assim como a Lei Rouanet, funcionam para as empresas por dedução fiscal de impostos de renda¹²¹.

Acontece que o CEC atrasou algumas avaliações e, com isso, perdemos o ano fiscal. Também, emitiu um parecer negativo em nossa última proposta, por causa da autoridade exercida por um único avaliador que, por sua vez, já tinha trabalhado ao lado de Luiza Hellená no âmbito de projetos e relações políticas travadas entre os poderes municipais e sindicais.

¹²⁰ Pelos critérios de avaliação adotados pelo CEC, as LICs de Porto Alegre – por ser a capital e concentrar a maior parte dos projetos submetidos e priorizados – seriam as últimas a receber aprovação, ou talvez não recebessem nunca, pois o critério de desempate (das notas dadas pelos conselheiros de cultura) era aprovar os projetos de cidades que tiveram menos LICs aprovadas. De um jeito estranho, muitos projetos ganhavam a nota máxima (5.0) e o critério de desempate era esse. Nosso projeto de Porto Alegre, se tirasse nota 5 e concorresse com São Lourenço do Sul, cidade-natal de Luiza Hellená que não teve nenhum projeto aprovado (e por sua vez o projeto de São Lourenço também fosse avaliado com a nota 5), ganharia o de São Lourenço.

¹²¹ Atraso no ano fiscal significa que a empresa perde seu objetivo e propósito, no caso a Natura, em receber de volta o dinheiro que seria pago ao governo, mas em forma de lei, faz essa contribuição para a cultura (e seus projetos, como o nosso) e ainda recebe de volta parte do valor que seria destinado ao imposto de renda, pagamento de tributos. A Natura não toleraria perder o valor designado à nossa proposta.

O próprio CEC reconheceu publicamente em reuniões, das quais participei, que a metodologia para avaliação dos projetos foi errônea. Decisões da aprovação de LICs entre maio e junho de 2023, incluíram a reforma de uma igreja católica no município de Lavras do Sul, totalizando mais de um milhão de reais, entre maio e junho. Os documentos em que isso consta, foram fornecidos por portais da transparência e redes sociais do CEC. Centros de tradições germânicas do interior e, inclusive, a tradicional festa de cultura que celebra colonização alemã no estado, a Oktoberfest, figuraram entre as LICs aprovadas. Questionei, publicamente, em reuniões, o motivo pelo qual nenhuma manifestação de origem periférica ou africana foi priorizada.

Na reunião, em que participou um proponente de um centro de tradições germânicas do estado foi contemplado, ele defendia a metodologia do CEC, manifestando agradecimento por receber a aprovação da LIC, pois seu interesse foi atendido pelo conselho. Questionei sobre a ausência de manifestações da cultura negra, como os projetos de Porto Alegre, especificamente o de Luiza Hellena (o nosso) e o das “pretas” do “Cinquenta tons de pretas”. O proponente argumentou que também tinha danças da Umbanda em seu centro de cultura. Porém, ao pesquisar, percebi que esse centro de cultura e boa parte das LICs do interior do estado apresentavam projetos frequentados e protagonizados somente por pessoas brancas. Performavam sua branquitude, raça e cultura (ALEXANDER, 2021, p. 2).

Esse é um assunto complexo, mas assim como existem vários matizes de negritude, existem tantos outros de branquitude – considerando esses conceitos e que eles existem. O professor de performance e estudos culturais Bryant Keith Alexander, realiza estudos sobre a performatividade da branquitude, considerando que o autor “estende a noção de Branquitude, bem como de Negritude, como uma realização performativa” (ALEXANDER, 2021, p. 2). Para ele raça, etnia e cultura são fronteiras que têm suas linhas tênues. São espaços performáveis.

Bryant inicia seu artigo dizendo que “como professor Negro, alguns Negros me acusaram de ‘agir como Branco’” (Ibidem, p.3). Ele faz uma crítica reflexiva aos estereótipos de ser homem, professor universitário e afirma que a “natureza performativa da branquitude [...] cruza as fronteiras de raça e etnia (Ibidem, p. 2). Posicionando a síntese de seu argumento, pondera: “eu sou resistente à Branquitude, e não às pessoas Brancas. Na verdade, estou disposto a ser uma pessoa que acolhe as promessas e possibilidades dos ‘Estudos Brancos’ criticamente reflexivos” (Ibidem, p. 26).

Da mesma forma que o professor Bryant Alexander, apresento aqui a possibilidade de que a branquitude é performada e, no contexto de boa parte dos projetos aprovados pelo CEC em 2023 – em detrimento de outros de matrizes africanas – a etnicidade de matriz colonial germânica era apresentada sem receios. No contexto do Rio Grande do Sul, não seria um problema se acaso o RS não tivesse a fama de ser o estado mais racista do Brasil, apresentando o maior número de denúncias no anuário de segurança em 2023¹²².

O hino do Rio Grande do Sul afirma: “povo que não tem virtude acaba por ser escravo” levanta polêmicas e a necessidade de alteração defendida pela “bancada negra”, composta por vereadores negros de Porto Alegre, além de posicionamentos e debates etnomusicológicos (FERREIRA, 2023, p. 63).

A etnomusicóloga Clarissa Ferreira provoca com a pergunta: “o hino rio-grandense é racista?” (idem), afirmando que “a verdade é que toda essa discussão [sobre o hino, grifo meu] toca diretamente na grande ferida social que é o racismo estrutural, fruto de séculos nos quais o modelo econômico se sustentava através da violência e da exploração de pessoas negras” (FERREIRA, 2023, p. 67). A exploração de pessoas, o trabalho escravo, ainda é presente na economia do RS. Em 2023 as vinícolas Aurora, Salton e Garibaldi foram condenadas a pagar indenização para cada trabalhador resgatado de escravidão no RS¹²³.

Voltando a questão da aprovação das LICs pelo CEC, as pretas da dupla “Cinquenta tons de pretas”, Dejeane Arrueé e Grazi Pires, também com patrocínio da Natura Musical e de Porto Alegre, através do projeto “Tire o teu racismo do caminho”, protestaram pelo mesmo motivo que eu. Conselheiros do CEC se sentiram ofendidos pelo título do projeto delas. Não víamos pessoas pretas ocupando o espaço dos contemplados e, percebemos que, a minoria (quantitativamente) dos conselheiros do

¹²² Essa informação é reiterada em pelo menos dois jornais de vertentes ideológicas antagônicas e grupos empresariais diferentes, mostrando que o racismo é uma realidade no RS e se demonstra com mais força do que outros estados. Matéria do jornal Correio do Povo:

<https://www.correiodopovo.com.br/blogs/hiltormombach/racismo-o-rs-aparece-como-o-estado-com-maior-n%C3%BAmero-de-den%C3%BAncias-1.1090668> (vista em 10.02.2024 às 11h39m). Matéria do site G1 Globo: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2022/06/04/denuncias-de-racismo-mais-do-que-dobram-no-rs-em-2022.ghtml> (vista em 10.02.2024 às 11h40m). Outra matéria do portal G1, afirma que: “Se a comparação for com outros estados, Rondônia é o segundo com a maior taxa de casos de racismo, atrás somente do Rio Grande do Sul” (2023), aponta o anuário da segurança: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2023/11/13/rondonia-e-o-2o-estado-do-pais-com-mais-casos-de-racismo-aponta-anuario-da-seguranca.ghtml>. (vista em 10.02.2024 às 11h42m).

¹²³ Infelizmente, essa é uma realidade presente no Rio Grande do Sul. Matéria pode ser acessada através do link: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2023/03/10/vinícolas-pagarao-r-9661-a-cada-trabalhador-em-indenizacao-por-trabalho-escravo.ghtml> (visto em 10.02.2024 às 11h51m).

CEC que faziam parte da comunidade afrogaúcha, permanecia calada quando tocávamos no assunto.

Claro que estávamos defendendo nossos interesses, as pretas e, eu por Luiza Hellena e a Velha Guarda da Praiana (e por mim mesmo enquanto proponente!). Considero a complexidade de que muitas cidades do interior do estado foram colonizadas por migrantes europeus. Inevitavelmente, as características aparentes dessa etnicidade europeia estavam sobressalientes – como a aprovação da LIC referente à Oktoberfest, por exemplo – e com a metodologia adotada pelo CEC, essas características foram naturalizadas, uma vez que o critério para a aprovação e exclusão de projetos pelo CEC era a descentralização de projetos da capital.

Assim como Clarissa Ferreira tocou no assunto que é uma ferida viva da nossa sociedade, questionando “o hino rio-grandense é racista?” (2023, p. 67), levantei o assunto em reunião do CEC, quando tive a oportunidade de falar por menos de três minutos: “o racismo estrutural influenciava as avaliações das LICs pelo CEC?”. Obviamente, essa pergunta causou desconforto.

No último parecer que tivemos pelo CEC, no projeto submetido em julho de 2023 e com a avaliação disponibilizada somente em outubro, fomos arquivados. A chance do projeto “Luiza Hellena e a Velha Guarda da Praiana” vigorar, acabou ali. Perdemos a oportunidade de receber patrocínio da Natura em 2023.

No parecer do conselheiro que avaliou nosso projeto, tivemos uma nota mais baixa do que em todas outras submissões¹²⁴. Nosso projeto foi amplamente criticado, de forma dura sob o pretexto de avaliação técnica. A sugestão de mudar a cidade, da capital para o interior, foi acatada. Mudamos a sede do projeto para São Lourenço do Sul, cidade natal de Luiza, município que não tinha recebido recurso nenhum. Defendendo críticas à metodologia adotada, o CEC mudou seu critério de avaliação na última rodada das LICs. Essa estratégia gerou polêmica.

Dos seis projetos Natura Musical do Rio Grande do Sul que receberiam o patrocínio, somente um conseguiu aprovação. Foi o das “Cinquenta tons de pretas”, acredito que pela mobilização política que fizeram, qual apoiei. Dejeane e Grazi, dupla de artistas protagonistas do projeto, mobilizaram a imprensa e conseguiram fazer uma reunião com representantes da Secretaria de Cultura do Estado. Por causa de tanta

¹²⁴ O parecer pode ser visto, publicamente, pelo site pro-cultura: https://www.procultura.rs.gov.br/projeto_parecer_cec.php?cod_projeto=26519 (acessado em 10.02.2024 às 12h04m).

polêmica, foi feito um projeto de lei (PL) para o CEC não avaliar mais as LICs em 2024. Essa PL foi aclamada por Grazi, que criticava amplamente a atuação do CEC e a competência de suas avaliações. O PL foi aprovado e, em 2024, o CEC não avaliará mais as LICs.

Saliento que, dos estados brasileiros, o único em que aconteceu essa situação de projetos da Natura Musical não terem aprovação da LIC, foi o RS. Logo o estado considerado com maior número de denúncias por racismo no anuário de segurança em 2023. O Natura Musical ressaltou, do início ao fim de seu edital, que os projetos contemplados deveriam apresentar diversidade e representatividade de pessoas oriundas de comunidades periféricas, indígenas e quilombolas, nas palavras da divulgação da própria Natura sobre os contemplados em 2023:

Temos artistas muito emblemáticos em seus discursos conectados à diversidade e à inclusão mas o conjunto também revela a força da interseccionalidade, com metade da cesta com projetos de mulheres, 60% de artistas negros, além de artistas LGBTQIA+, indígenas de diversas cenas – tanto nos projetos individuais quanto nos coletivos (Matéria da revista NOIZE¹²⁵)

Nessa matéria da revista digital NOIZE, com link disponibilizado em nota de rodapé, Luiza Hellena e a Velha Guarda da Praiana consta na lista. Outras matérias ocorreram assessoradas pela própria Natura. Como a reportagem de William Mansque, nos principais jornais de circulação em todo o estado do RS, o Diário Gaúcho e a Zero Hora.

¹²⁵ Divulgação dos selecionados pelo Natura Musical em 2023, pela revista digital NOIZ. Matéria pode ser acessada pelo link: <https://noize.com.br/natura-musical-mira-na-descentralizacao-e-na-diversidade/#1> (visto em 10.02.2024 às 12h18m).



Digitalizado com CamScanner

Figura 31: Jornal Zero Hora, matéria de 20 e 21 de maio de 2023, anunciando publicamente o patrocínio da Natura.

Nesse dia que Luiza gravou uma entrevista para a Zero Hora, contando sua trajetória na música e o patrocínio da Natura, cantamos no Jardim Lutzenberger da Casa de Cultura Mário Quintana. Luiza performou sua negritude e sua voz madura cantando “Alegrias da Vida” de Zé Grande da Praiana. Luiza performou sua história através de ser mulher negra e cantora da Velha Guarda. Eu toquei violão. Foi uma cena quase cinematográfica, reiterada pela presença da imprensa, dois jornalistas com seus aparatos de equipamentos técnicos. Um silêncio de fez para ouvir uma voz. Após tocarmos, recebemos palmas. Fiquei emocionado, foi nosso merecimento por tanto esforço e desgaste através da luta por um projeto.

Infelizmente, quando nosso projeto foi arquivado pelo CEC, a Natura entrou em contato através de email. Todos estávamos preocupados e, Fernanda Alves, funcionária da Natura responsável pelo nosso projeto, já tinha comunicado por mensagens de whatsapp que não seria possível um patrocínio direto, sem isenção fiscal através da LIC. Com isso, aconteceu a notícia comunicada por email (30.10.2023):

Recebemos a notícia de que, após a última avaliação da Comissão Especial de Cultura, o seu projeto - Luiza Hellena e Velha Guarda da Praiana - não foi aprovado na LIC[...].Pelo nosso histórico, nossa previsão era de aprovação dos projetos em até 6 meses após a inscrição na lei. Diante do cenário de não priorizações, conseguimos abrir uma exceção para estender o prazo que os projetos tinham para serem aprovados, e também enviamos uma carta ao Conselho de Cultura do Rio Grande do Sul endossando a intenção de patrocínio aos projetos e reforçando a relevância e impacto que esses projetos possuem para a cena cultural. Infelizmente, como decisão final do Conselho, 5 dos 6 projetos pré selecionados no Edital Natura Musical não foram priorizados. Sendo a inscrição e aprovação na lei de incentivo um critério explícito em regulamento, uma vez que os recursos utilizados nos editais estaduais são incentivados, não poderemos seguir com o patrocínio. Lamentamos que não poderemos seguir com a parceria, mas, infelizmente, não temos atuação a partir da decisão final.

Realizei a estratégia de solicitar à Natura para manter o patrocínio para 2024, pois o cenário seria outro com a PL que tirou a avaliação das LICs do CEC. A resposta foi negativa, teríamos de concorrer novamente o edital da Natura Musical, caso quiséssemos ter uma nova chance. Essa nova chance seria ínfima e injusta, pois concorreríamos com milhares de inscrições, sendo que ganhamos o edital entre mais de duas mil inscrições em 2023¹²⁶.

Colegas músicos, produtores e afins, aconselharam judicializar o caso. Quem eu processaria? Uma vez que a prioridade é Luiza Hellena, de forma alguma estaria lutando por seus interesses, acredito. Um processo pode se arrastar por anos e, ainda, poderia receber em precatórias. Luiza está com quase 80 anos, saúde frágil, diabetes e problema renal. Seria um desgaste imenso. Em minha opinião, a Natura fez tudo que pôde para aprovar nosso projeto LIC em 2023, sendo o CEC irredutível.

¹²⁶Arguntei que a imagem de Luiza Hellena foi amplamente divulgada pelos canais da Natura e que gostaríamos de continuar a parceria. Recebi outro email em resposta, esse último dizendo que, conforme meus pedidos, tirariam as imagens de Luiza dos canais oficiais da empresa. Respondi dizendo que não foi isso que pedi, em nenhum momento pedi para retirarem as imagens de Luiza dos canais de mídia da Natura (como Instagram e site), mas não obtive mais resposta.

Acredito que a Natura poderia e deveria manter o patrocínio para 2024. Visando a manutenção de sua aparência e interesses empresariais, retiraram o patrocínio, uma vez que toda essa situação gerou desgaste e trauma. Ocorreu, com a Natura, uma desresponsabilização do sujeito do poder (RIBEIRO, 2027, p. 47). Não acredito na impessoalidade de sistemas e empresas. Certamente a decisão final de retirar o patrocínio foi endossada por uma pessoa ou um pequeno grupo de pessoas, quais não eu tive sequer acesso, contato ou conhecimento.

E o CEC? Acredito que foi um imbróglio de coisas: metodologia de avaliação falha, despreparação de conselheiros, falta de sensibilidade do parecerista final, implicância com os projetos da Natura por questões políticas e disputas internas, indiferença à Velha Guarda da Praiana e associação imagética com o carnaval, símbolo do show da cultura popular que no viés de avaliadores pode parecer que já recebe recursos públicos – sendo que a velha guarda musical da Praiana nunca, por sua vez, teve chance de realizar um projeto contundente de forma alguma.

O fato de Luiza Hellen pertencer ao Sindicato dos Músicos do RS, que tem sua imagem desgastada com a comunidade artística, não ajudou. O parecerista final conhecia Luiza Hellen e já tinha participado de comissões de avaliação com ela, sabia de sua atuação no Sindicato e poderia ter questões internas envolvendo disputas de poder. Visto que, além disso, o parecerista responsável por arquivar o projeto era meu amigo na rede social Facebook, apesar de nunca conversarmos pessoalmente e, após sua avaliação, “desamigou”.

Não acredito que tenhamos escrito mal o projeto, apesar de que foi a terceira vez que “subíamos” seu conteúdo na plataforma virtual do governo, visando uma avaliação e estávamos, João Santos (produtor executivo) e eu, extremamente desgastados com a situação.

De qualquer forma, se negritude e branquitude podem ser performadas (ALEXANDER, 2021, p. 2), a diversidade e negritude presentes nos projetos da Natura não foi contemplada nas LICs de 2023. Por outro lado, o que pude perceber foi a performance colonial da branquitude de tradições germânicas representadas nos projetos do interior do RS nas aprovações das LICs.

Reitero, como o professor Bryant: “eu sou resistente à Branquitude, e não às pessoas Brancas” (Ibidem, p. 27). As manifestações de cultura e etnicidade são legítimas, o racismo não é legítimo e deve ser combatido. O racismo deve ser

combatido mesmo quando ele é manifestado “de forma não intencional” através do racismo estrutural.

Voltando à canção porto-alegrense: “só cai quem voa”. Tiramos os pés do chão, Luiza e eu. Pude ver os relaxamentos e tensões na performance da Velha Guarda da Praiana, desde a escolha de seus integrantes. Tenho as notas de campo de uma reunião que fizemos, Luiza e eu, junto aos possíveis integrantes da Velha Guarda da Praiana. O cenário era o Sindicato dos Músicos, estavam presentes Suelci da Praiana, Zé Kara quando combinávamos sobre o “time de músicos e artistas”:

Felipe, Dodô, Sérgio Almeida, Zé Carlos Silveira (mais conhecido como Zé Bode), Silfarnei Alves... Como convidado da outra escola temos Cláudio Barulho. Silfarnei Alves toca violão na Velha Guarda e Paulinho Parada, além de diretor musical, produtor e mais novo integrante da Velha Guarda da Praiana, tocará o violão 7 cordas. O cavaco fica por conta de Fábio Azevedo Cabelinho, percussão de Manoel Macedo e Maicon Paquetá, além dos antigos percussionistas da noite Bebinho e Maciel (notas de campo do encontro no Sindicato com a Velha Guarda da Praiana em março de 2023).

Conversei com Suelci da Praiana, autora de hino emblemático da academia, ela lembrou das composições dos primeiros carnavais, as canções de autoria de Mutinho que nem o próprio compositor recordava. Tudo isso foi sonhado em vigília. Sonhamos juntos. Não aconteceu. Perdemos o patrocínio. Só cai quem voa, só quem tira os pés do chão. Nico Nicolaiewsky, em sua canção, fala de uma estrela. Ele diz: “essa estrela é sua, essa estrela espera”. Posso dizer que ela é nossa, 2024 é o terceiro desfile que participei pela Velha Guarda da Praiana. Ainda não sei responder a pergunta sobre a estrela cantada por Nico, com licença poética: essa estrela é a Praiana ou é Luiza Hellena?

Estudar essa realidade, essas canções, é a melhor forma de contestar as injustiças da vida. No meio de tanta luta, ser feliz e cantar “As alegrias da vida” é uma rebeldia contra a realidade estabelecida. Elaborar essa narrativa em tese é o discurso crítico e reflexivo dessa pesquisa. Participar da Praiana e fazer um estudo etnográfico sobre as canções porto-alegrenses é a forma de organizar esse pensamento crítico através da etnomusicologia aplicada.

6.5 Pachamama Revolução e a Tiazinha do Beco, canções visceralmente porto-alegrenses

“Nem todo menino é Deus, nem todo bom é Jesus”

(Richard Serraria, Pachamama Revolução)

Ao conversar com Richard Serraria em meu trabalho de campo virtual durante o mês de abril de 2022, conversei sobre a forma que ele pensa a cidade de Porto Alegre em suas composições, especialmente “Pachamama Revolução”¹²⁷, onde ele cita os bairros da cidade e suas relações com alguns movimentos e grupos, como o “Bloco da Lage”.

Richard Serraria nasceu em Porto Alegre em 1971. Percebo que suas canções e sua performance artística dialoga com uma estética híbrida, algo que transita entre o local e o global, entre o sopapo de Giba Giba e o rap/reggae/ska, música de diáspora. Quando ouvi pela primeira vez sua canção na emissora de rádio FM Cultura, fiquei curioso com sua maneira de perceber a cidade, uma forma diferente, uma voz sobre Porto Alegre alternativa em relação às vozes que eu estava acostumado a escutar.

Através dessa troca de áudios que ocorreu em 16 de abril de 2022, ao transcrever suas mensagens, fiquei curioso ao constatar a possibilidade de dialogar com “a visualidade” dos bairros da cidade imaginando os povos originários em diálogo com uma estética barroca, isto a partir das suas ideias.

Do sangue kaingang, da sanga da morte, dentre outros elementos. Eu tenho procurado muito mais essa ambivalência do barroco ao qual fui apresentado através do João Cabral de Melo Neto, que de certo modo atravessa essa lírica brasileira do século 19 e, conseqüentemente, do século 20. Essa poética do cotidiano que aparece em Bandeira, que aparece em Drummond, dentre outros poetas. Esse desencanto do mundo que é de certo modo a gênese do barroco, isso me interessa bastante. Casar isso como uma crítica social é a perspectiva que vislumbro em Pachamama.

Olhando para a canção como crítica social, percebo uma familiaridade de sua música com a cidade e com os bairros – quando escuto sua *Pachamama Revolução*, imagino e sinto uma forma de afetividade. Insisti nessa temática, pois compreendo que a

¹²⁷ A canção Pachamama Revolução pode ser escutada através do link <https://www.youtube.com/watch?v=Gf1X6S1SbnY>, acessado em 22.06.22 às 11h27.

crítica social não exclui a dimensão afetiva, são caminhos que se complementam e não se excluem.

A escuta de sua canção me despertou um sentimento que demonstra uma afetividade ideológica com a justiça, uma forma de amor à música e às pessoas. Um envolvimento emocional sobre o assunto.

Para fundamentar essa reflexão, apresento um trecho do livro “Tudo sobre o amor” de Bell Hooks (2021, p. 30). A autora reflete sobre o papel do amor em movimentos por justiça social e a reação das pessoas quando ela trata do assunto (idem):

Quando viajo pelo país dando palestras sobre como acabar com o racismo e o machismo, o público, especialmente os jovens, fica agitado quando falo sobre o papel do amor em qualquer movimento por justiça social. Todos os grandes movimentos por justiça social de nossa sociedade tem enfatizado fortemente uma ética do amor. No entanto, os jovens continuam relutantes em abraçar a ideia do amor como uma força transformadora. Para eles, o amor é para os ingênuos, os fracos, os românticos incorrigíveis.

Bell Hooks relaciona as problemáticas do racismo e machismo com a temática do amor, afirmando que os movimentos sociais dependem desse tópico para se desenvolverem. Ela faz uma crítica à relação entre o amor romântico e o amor propriamente, pois desde o título de seu livro, Hooks busca ampliar o olhar sobre esse sentido. Se a autora constata nos jovens uma inquietação quando trata do assunto, não é diferente com os adultos e pessoas de sua geração (HOOKS, 2021, p. 30)

Ao falar de amor com pessoas da minha geração, descobri que elas ficavam nervosas ou assustadas, especialmente quando eu comentava que não me sentia amada o suficiente. Em diversas ocasiões em que falei de amor com amigos, eles me aconselharam a fazer terapia. Entendi que alguns poucos estavam simplesmente cansados da minha insistência na questão e achavam que se eu fizesse terapia eles teriam uma folga.

Existe uma tendência, segundo a autora, à patologização do amor, como se abordar o assunto significasse algum problema de desordem na saúde mental. Percebi essa mesma inquietação em Richard Serraria quando adjectivei sua canção de “romântica”. Ele sentiu que romântico é algo pejorativo? Fiz esse questionamento, não obstante que percebi um interesse de Serraria quando tratei da “afetividade” em sua canção.

Quando perguntei para Serraria se sua canção era romântica, ele disse: “Respeitosamente discordo de ti [sobre] essa voz romântica na canção. Óbvio que é uma impressão tua e ela é vivida. Vejo muito mais uma voz – se é que dá pra dizer assim – barroca. No sentido de um jogo que tá ali estabelecido: um jogo de oposição até”. Richard Serraria continuou suas reflexões, quando ele mesmo se perguntou por que Pachamama Revolução? “Essa é uma *poesia visceralmente porto-alegrense* já que surgida antes enquanto letra, mas o desafio foi estruturar um discurso poético autônomo da especificidade geográfica local”.

Quando ele cita seus versos reitera que é “uma possibilidade: um eu lírico construído na busca de uma voz originária que afirma ao jesuíta colonizador”:

*Nem todo menino é Deus,
nem todo bom é Jesus,
nem todo espírito é santo,
nem todo morro é da cruz.*

Ao conversar com Richard Serraria, percebo seu foco na crítica social, não obstante a forma afetiva com que constrói a sua narrativa. Antes, crítica social e o amor pela cidade são aspectos complementares. Ele discorre sobre a amplitude de significados sobre a “territorialidade porto-alegrense” e sua “polissemia”:

Tem algo aí de uma tentativa, ilusória ou utópica porque não, de alargamento do campo de significação. A semântica expandida a partir da territorialidade porto-alegrense que lá na gênese da linguagem é ainda assim polissemia pura e ampla mesmo para quem desconhece a cidade.

Quando conversamos sobre os significados de sua canção visceralmente porto-alegrense, eu estava lendo Bell Hooks, mais especificamente sua afirmação que “não pode haver amor sem justiça”. Comentei com Serraria que fiz essa ligação reflexiva entre sua crítica social e afetiva sobre a cidade com Bell Hooks e ele pareceu ter se entusiasmado com essa possibilidade.

Percebo essa mesma complementaridade na canção “Justiça” de Luiza Hellena, pois ela cobra por paridade em sua relação amorosa, afirmando: “canei das injustiças que você me fez”, pois “é tarde troquei o segredo da chave do meu coração”. É possível falar de amor e, ao mesmo tempo, realizar uma crítica social contundente. É desejável

que se denuncie as injustiças e, concomitantemente, entoe uma canção que trate sobre o amor. Uma canção que mostra formas alternativas ao amor romântico, outras formas de amor, como argumenta Bell Hooks em “Tudo sobre o Amor” (2021, p. 53):

Não pode haver amor sem justiça. Até que vivamos numa cultura que não apenas respeite, mas assegure direitos civis básicos para as crianças, a maioria delas não conhecerá o amor. Em nossa cultura, o lar da família nuclear é uma esfera institucionalizada de poder que pode ser facilmente autocrática e fascista.

É tocante a crítica social de Bell Hooks ir direto ao núcleo familiar e seus problemas. Ela reflete sobre a institucionalização da família e sua possibilidade de ser autoritária e fascista, engessando as individualidades. Percebemos isso de forma direta no documentário que realizei sobre a vida de Luiza Hellena, em que ela critica a postura de sua mãe que não apoiava ela em ser musicista. Sobre os pais e suas intervenções com os filhos, Bell Hooks afirma:

Como governantes absolutos, os pais geralmente podem decidir sem qualquer intervenção o que é melhor para os filhos. Se os direitos das crianças são sustentados em qualquer ambiente doméstico, elas não têm recursos legais. Em contraste com as mulheres, que podem se organizar e protestar contra a dominação machista, exigindo direitos iguais e justiça, as crianças só podem contar com adultos bem-intencionados que eventualmente as ajudem caso sejam exploradas e oprimidas em casa.

Apesar de aparentemente óbvia a necessidade de observar os interesses e direitos das crianças como legítimos, me surpreendi com a forma como Hooks elaborou sua reflexão e o vínculo direto que fez com as narrativas de Luiza Hellena e Richard Serraria. Afinal, todos já fomos crianças e vivemos injustiças. Alguns com maior ou menor intensidade. O fato é que essa temática é presente nas canções e nas narrativas dos compositores sobre suas canções de Porto Alegre.

Mesmo quando o gênero do eu-lírico não é feminino, a narrativa de Serraria é ocupada em dialogar com a cultura afrogaúcha e o instrumento sopapo, oriundo das vivências de Giba Giba. Essa temática está presente na sua canção sobre Porto Alegre, mesmo que de forma indireta, pois Serraria aponta como referência a cultura afrogaúcha do sopapo para sua “poética visceralmente porto-alegrense”.

Nas letras das canções de Serraria percebo como subentendido a afirmação de Hooks (2021, p. 61): “Sem justiça, não pode haver amor”, como ocorre na canção de Luiza Helena que clama por justiça,

Quando Serraria vincula sua obra à visibilidade da cultura negra local e diz que é visceralmente porto-alegrense, está tratando do que ele afirma ser crítica social. Eu percebo como justiça, como tentativa de reparação.

Talvez, seja mais difícil para alguns homens trazer sua biografia em uma canção para denunciar violências, opressões, injustiças... como afirma Bell Hooks (Ibidem, p. 56):

Em nossa cultura, muitos homens nunca se recuperam da crueldade sofrida na infância. Estudos demonstram que, na ausência de cuidados, homens e mulheres violentamente humilhados e abusados são constantemente propensos a ser disfuncionais e predispostos a abusar dos outros violentamente.

E como quebrar com esse ciclo de violência? Hooks aponta como caminho a educação para o amor, o ensino às crianças das múltiplas formas de amar, porque “elas precisam de orientação quanto às formas de amar. Os adultos podem orientá-las” (Ibidem, p. 61). Toca minha emoção profundamente essa afirmação, pois sou professor e me sinto em constante aprendizado. Sou pai de uma menina que hoje, ao escrever essas linhas, tem 9 meses e sou padrasto de um menino de 11 anos de idade.

Se como professor consigo praticar o amor e ensiná-lo de forma afetiva através de exemplos práticos nos vínculos com alunos, buscando respeito aos limites e evoluções individuais e coletivas, me sinto em construção no núcleo familiar. Vale ressaltar a conclusão de Bell Hooks sobre essa temática (2021, p. 61):

O amor é o que o amor faz, e é nossa responsabilidade dar amor às crianças. Quando as amamos, reconhecemos com nossas próprias ações que elas não são propriedades, que têm direitos — os quais nós respeitamos e garantimos. Sem justiça, não pode haver amor...

O amor exige esforço e comprometimento. Percebo isso todos os dias interagindo com meus filhos: o amor precisa ser ensinado, formas saudáveis de afeto também. Preciso ensinar minha filha que carinho com as mãos em meu rosto é mais agradável que um tapa. Ensino isso pegando sua mão delicadamente quando ela me desfere um tapa, é o melhor que posso fazer. O carinho se ensina. Com meu enteado, quando ele comete alguma ação que me desagrade e me afeta, como gritar alto ou me

ofender, percebo que é através do diálogo que tenho mais êxito: a punição é mais rápida, porém menos eficaz. Já comprovei isso na prática, na tentativa e erro. Sim, é em casa que se começa a justiça social, acredito nisso conforme reitera Bell Hooks.

Podemos cantar as canções em casa, ensiná-las como formas de afetos. É cantando que nino minha filha. Interessa também perceber como a cartografia dos bairros dialoga com o imaginário poético apresentado nas canções porto-alegrenses: como isso ocorre nas ruas?

O bairro Bom Jesus em Porto Alegre é uma comunidade conhecida pelo apelido “Bonja”. Esse local da cidade é estigmatizado, estando à margem das poéticas centrais sobre Porto Alegre. Apresento um trecho de Bruno Xavier Silveira, uma parte de sua dissertação de mestrado em geografia com o título: “*Da Bonja para o mundo: o território vivido como potência identitária no ensino de geografia*”, para localizarmos a comunidade no tempo-espaço da cidade (2018, p. 53):

Situado na zona leste de Porto Alegre/RS, o bairro Bom Jesus é essencialmente residencial, dispõe de pequeno comércio e serviços e é considerado como uma das periferias da cidade, apesar de sua localização privilegiada. Atualmente a Vila Bonja, como é popularmente conhecida, é constituída essencialmente por pessoas trabalhadoras.

O autor nos mostra um olhar que, apesar dos estereótipos da “Bonja”, revela uma potência representativa no território. A cidade toma força e o bairro é um personagem. Tomando como ponto de partida o ensino de geografia, temática apresentada por Bruno Silveira, o bairro Bom Jesus é comumente legitimado dentro de um quadro social negativo (2018, p. 156):

Numa espécie de hierarquia territorial, novamente a Bom Jesus está sendo legitimado dentro de um quadro social negativo. Para os estudantes o arranjo territorial do bairro envolvido nas nomenclaturas Vila, Favela e Comunidade gera ideia de proximidade por compartilharem um espaço de periferia, mas se distanciam pelo modo como os sujeitos se representam e são representados na cidade.

Apesar desse status marginalizado, Bom Jesus e outras comunidades periféricas podem ser vistas e compreendidas como potências criativas de resistência. Parece-me óbvio que as poéticas audiovisuais desses bairros destoem das representações dos bairros elitizados e do imaginário romântico que dialoga com estéticas eurocêntricas.

Outros signos e significados são representados em imagens¹²⁸, como ocorre no clipe de Serraria em comparação com a estética apresentada na canção “Porto Alegre é demais”¹²⁹. Ao analisar o clipe de Pachamama Revolução, percebo que as chamadas representam a luta e resistência, em oposição à quietude e estética do frio representada nas imagens da canção interpretada por Isabela Fogaça¹³⁰. O clipe representa o diálogo com povos e comunidades que têm na cidade sua “cidadania mutilada”, conceito cunhado por Milton Santos (1997, p. 133).

Para Milton Santos – e para Richard Serraria, pelo que pude observar através de sua construção artística – o cidadão tem potência e encontra força através de sua manifestação coletiva, mesmo que ela ocorra através do conflito (SANTOS, 1997, p. 133):

O cidadão, perdoem-me os que cultuam o direito, é ser um indivíduo dotado de direitos que lhe permitem não só defrontar com o estado, mas afrontar o estado. O cidadão seria tão forte quanto o estado.

Esse conflito, o enfrentamento entre cidadão e estado, é apresentado no clipe de Pachamama Revolução. De um lado a polícia, representando o estado, de outro, manifestações de grupos populares e comunidades indígenas¹³¹. A letra da canção que afirma “Nem todo o menino é Deus, nem todo o bom é Jesus”, faz alusão aos bairros de Porto Alegre, respectivamente Menino Deus e Bom Jesus. Ao mesmo tempo, o clipe apresenta imagens de trabalhadores conhecidos na cidade como “papeleiros” ou “catadores de lixo”¹³², cidadãos com suas “cidadanias mutiladas”.

Percebo que a ação de reivindicar que “nem todo o bom é Jesus”, abre um leque de perspectivas para pensar na espiritualidade de uma forma contra-hegemônica, pois a

¹²⁸ Proponho a seguinte reflexão crítica: a canção de José Fogaça, “Porto Alegre é demais”, é comumente utilizada para fins publicitários e turísticos. As imagens e propagandas podem ser vistas através do objetivo de campanhas publicitárias que têm como meta “vender” uma marca, um ideário. O objetivo comercial da empresa que utiliza a canção, não é necessariamente o mesmo ideário dos compositores e intérpretes.

¹²⁹ Propaganda do grupo Zaffari de Supermercados, campanha de 2009. Pode ser acessada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=YCI0MT8N-YI>, visto em 22.06.22.

¹³⁰ É preciso fazer a seguinte reflexão e cuidado: a estética do frio apresentada por Vitor Ramil, não é necessariamente a “mesma” estética apresentada na canção de Fogaça. Ao ser minucioso em relação às nomenclaturas e poéticas, podemos dizer que, especificamente, são propostas diferentes em tempos e espaços diferentes – ora, Vitor Ramil nasceu na cidade de Pelotas. Essa proposição parte de uma análise semiótica minha, estabelecida por poéticas e imaginários recriados na presente tese.

¹³¹ A amostra audiovisual do momento de enfrentamento da polícia com manifestações populares ocorre aos 2m53s do clipe que pode ser acessado através do link, visto em 23.06.22 às 12h44: <https://www.youtube.com/watch?v=Gf1X6S1SbnY>

¹³² Aos 1m11 do clipe citado na nota de rodapé anterior.

multiplicidade de manifestações de crenças e fés têm espaços para outras formas de expressões. Terminal 470 é a linha de ônibus de Porto Alegre que leva até a Bom Jesus, a “Bonja”. Abro o canal do Youtube do “Terminal 470”¹³³. Não se trata da linha de ônibus, mas de um grupo que representa a cultura hip hop em Porto Alegre.

Pesquisei no ciberespaço a canção *Poderes da música*¹³⁴. Alguns samplers, uma voz em estética “melodyne”, discos em scratch e voz de Tonho Crocco. As ruas da cidade, prédios de construção em concreto. Assisto o clipe e escrevo. A música fala sobre a metalinguagem: o poder da palavra em si. A inspiração, “dignidade e sustento”. “É muito mais que talento”. Diz o “rhythm and poetry” (rap), a letra que canta a cidade subjetivamente. “Manifesta, protesta com seu coração. Não tem pra ninguém, com a música me sinto bem. Com ela eu vou além”. Onde está a cidade? Por toda a parte. No nome da banda de rap, do grupo.

O palco para o clipe é o concreto. A rapper Cristal canta. Mulher negra, jovem, que manifesta em entrevistas as dificuldades de ser mulher negra e jovem no sul do Brasil¹³⁵. Curioso que o palco do clipe é o concreto. Reitero: o subsolo de um estacionamento. Cristal sobe um elevador. A sensação não é de claustrofobia. Percebo o orgulho por ter a música em meio a um espaço reduzido, “opressor”. Porque “maiores são os poderes da música”, “deusa música”. Como diz a canção.

¹³³ “Banda de Porto Alegre, RS/Brasil Desde 2007 Mixando Rap com Reggae, Rock, Black Music, R&B e MPB”. Essa é a descrição da banda em seu canal do YouTube: <https://www.youtube.com/@TERMINAL470/about> (acessado em 06.03.23 às 04.59).

¹³⁴ Vídeo assistido no Youtube, em 4.03.23 às 13h50 através do link: https://www.youtube.com/watch?v=OvM5ztc_9yo

¹³⁵ O depoimento da artista Cristal está no imprescindível documentário “Vozes negras importam”. Ela expressa em sua narrativa a importância do movimento “slam” em Porto Alegre, visando a resistência de jovens da periferia brasileira. O vídeo pode ser assistido através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=B5OtBI9vsP8> (visto às 05h15m do dia 06.03.23).



Figura 32: Card do vídeo clipe da canção *Poderes da Música*. É uma estética que me remete às logotipos e imagens de séries japonesas conhecidas por Super Sentai, que apreciaram nos anos 1990. Ao mesmo tempo, a referência ao afrofuturismo se faz presente.

Mas e a cidade? Onde está o espaço cantado em “Porto Alegre é demais”? Não está ali. Pensei que veria espaços da comunidade Bom Jesus no clipe. Não é o que encontro. Nessas canções urbanas “a cidade muitas vezes aparece não como mero cenário ou citação, mas como possibilidade para a figuração de certos conflitos e paixões (afetos)” (ANDRADE, 2009, p. 121). É o sujeito que busca singularização. É a pedagogia do poder da música por si mesmo. É a esperança de que esse afeto, esse sentimento que “inspira”, possa ter força de mudar o mundo.

Se não muda o mundo do opressor, muda o mundo do oprimido. Se o oprimido é quem canta, seu mundo se cria através da canção. Seu território se torna legítimo. É seu mundo artístico. É sua cidade reinventada.



Figura 33: *Frame* do documentário *Vozes Negras Importam*, disponível no Youtube. Nesse momento, é notável o desconforto de Cristal ao falar dos problemas de ser mulher negra, jovem e cantar rap no sul do Brasil.

A invenção e reinvenção é imagética. Pode ser transportada para uma canção que expressa qualidade em seu conteúdo afetivo. É o protesto ou simples manifesto: “quando pego o busão sempre vem lotado”¹³⁶. As mazelas da cidade são cantadas. Fazem parte dos afetos. O concreto não é só o material do asfalto que queima sob o sol quente. O concreto é a realidade que se canta. É o cotidiano que se revela através da canção.

Maiores são os poderes da música? Essa música de diáspora que é o rap dialoga com uma cultura ampla: melodynes, recursos de estúdio que têm sua concretude histórica. Scratches e dj’s que se desenvolveram em performance. Venceram a máquina e a tecnologia, como profetizou Walter Benjamin em 1935 (2018). A reprodutibilidade técnica faz parte do som. É a paisagem sonora da cidade.

É uma Porto Alegre que representa o mundo. Interessante notar que as “hashtags”, que teoricamente impulsionam os algoritmos de sites e redes sociais para gerar mais visualizações, expressam “rap nacional” no clipe do “Terminal 470”. É o local querendo ser global. Estacionamento, elevador. Cenas cotidianas da “correria da cidade grande”. Engraçado, poderia ser qualquer bairro, qualquer cidade grande. Qualquer região metropolitana. É rap nacional. Bom Jesus está no nome, é a

¹³⁶ Terminal 470 no programa Radar. Vídeo assistido no Youtube, citação ocorre aos 2m50s do conteúdo audiovisual assistido em 4.03.23 às 13h56 através do link:

https://www.youtube.com/watch?v=o_KmX7ZSz60

comunidade implícita no “busão”, ônibus que sempre vem lotado. A letra da canção que diz. O nome da banda é Terminal 470.

Manifestei o interesse em realizar uma conversa sobre a música “do pessoal da Bonja”. Entrei em contato com o integrante Duplo M, falei rapidamente sobre o tema de minha tese de doutorado – a canção porto-alegrense – e, resumidamente, expliquei sobre a pesquisa, disse ter “tudo a ver” esse contato.

Já conhecia os integrantes do grupo de uma noite na “Maloca do Marinho”, tradicional Bar do Marinho na Cidade Baixa de Porto Alegre, onde fiz uma jam session (reunião musical) ao lado dos artistas do “Terminal 470”. Foi no prêmio Açorianos de Música que iniciei esse contato, pensando no trabalho de campo etnográfico, em 22 de novembro de 2022.

Fui rapidamente acolhido por essa ideia. Trocamos números de telefone e conversamos pelo aplicativo de mensagens “whatsapp”. Conversei com Duplo M que enviou um áudio: “Apesar da banda ser oriunda da Bonja, porque os fundadores somos eu e o Fidelix, nem todos são da Bonja. Os guri são do Morro da Cruz. De Alvorada. Morro Santana” (depoimento coletado dia 16.02.23). Podemos perceber a diversidade de espaços e comunidades para além do território/bairro Bom Jesus (Bonja) em Porto Alegre, mas também o município de Alvorada, que faz divisa com a capital gaúcha.

A geógrafa Júlia Pinheiro Andrade escreveu o livro “A cidade cantada” (2009), fazendo um estudo interessante sobre a gênese do rap e da cultura hip hop. Em sua pesquisa, relacionou as canções de Tom Zé e dos Racionais MC’s com a cidade de São Paulo. Fiz essa relação com o Terminal 470 e os espaços de Porto Alegre.

Ao fazer perguntas sobre a “especificidade narrativa do rap” (Ibidem, p. 197), Júlia Andrade procura refletir sobre o sucesso dos Racionais e a relação com “território (lugar geográfico) de onde se fala ao ponto de vista (lugar de enunciação)” (idem). Ela evoca a letra da canção Sobrevivendo no Inferno (1997): “periferia é periferia em qualquer lugar”¹³⁷. É “periferia onipresente” (Ibidem, p. 195).

A “Tiazinha do beco”¹³⁸ é uma canção do Terminal 470 que evoca esse espaço que pode ser onipresente. A periferia sendo periferia em qualquer lugar. Conta a história

¹³⁷ A canção dos Racionais MC’s “Sobrevivendo no inferno” pode ser escutada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=W4I3wm7vMTo&list=PLcbqoj6PmK64QJxqeNpO4CVN5ROB-5Jvb> (visto em 06.03.23 às 05h43m).

¹³⁸ Tiazinha do Beco está no link: <https://www.youtube.com/watch?v=mP5HcEenG0c> (visto em 06.03.23 às 05h46m).

de uma “Tiazinha”, provavelmente de um beco da Bom Jesus, me contou Duplo M, que avisa quando o “bicho solto vai pegar”. É uma mulher, uma personagem, que “de cima da lage” percebe através da observação quando vai ocorrer alguma violência na comunidade. Avisa os moradores, pede para tirar as crianças e mais jovens do campo. Aconselha a não desanimar, “não faz sua mãe chorar”.



Figura 34: Card do vídeo clipe da canção *Tiazinha do Beco*, apresentando os principais integrantes da banda *Terminal 470*.

Reiterou Duplo M sobre as canções do Terminal 470, pois quase todas as músicas “são inspiradas no cotidiano da vila. De uma forma geral, a gente acaba não dando nome diretamente. Quase todas as histórias se passaram aqui”. Sobre a *Tiazinha do Beco*, ele diz “a gente conta uma história de uma senhora. Englobando várias senhoras. Toda quebrada tem uma senhora que dá conselho. Aqui tem várias. A música é muito inspirado na minha mãe. A mãe de vários aqui da quebrada fazem isso” (depoimento de Duplo M gravado na data 16.02.23). Seu território, mesmo cenário de conflitos – como todo espaço geográfico, periférico ou não – “é inspiração direta nas nossas letras” (idem). É a canção porto-alegrense.

O que me chamou atenção nessa situação foi a presença de uma personagem universal – utilizando a reflexão da geógrafa Júlia Andrade – uma “tiazinha do beco” que é “onipresente” (2009, p. 195). Ela poderia ser uma pessoa, fictícia ou real, de qualquer lugar do mundo.

Fazendo uma relação com a canção dos Racionais MC’s (*Sobrevivendo no Inferno*), percebo que a letra faz alusão aos bairros e espaços durante quase todo o tempo da música. Aliás, a canção é isso: dar um “salve”, uma reverência, às pessoas que

vivem em determinados locais. Em um momento da canção dos Racionais é evocado o bairro Restinga – como diz a letra: do sul – da zona sul de Porto Alegre.

São pessoas que se comunicam através da música e ampliam suas redes, territórios e espaços por meio da canção. É o que procurei fazer ao apresentar, como cena final em minha tese, a música do Terminal 470: mostrar possibilidades de outra(s) Porto Alegre(s).

Como diz a canção: “Porto Alegre é demais”, procurei não ocultar espaços que podem ser pensados como “de menos” ao serem esquecidos das narrativas dominantes. Existem outras formas de pensar a cidade através das canções.

Ao chegar nos últimos parágrafos dessa tese, através da etnomusicologia das emoções, não posso deixar de citar um colega que admiro muito e que inspirou meu caminho até aqui, Mateus Mapa (KUSCHIK, 2016, p. 234):

Músicas são impulsos de expressão, vazão de emoções que o ser humano vem lapidando há séculos. Uma artesanaria que, para além de códigos de mercado, atende a necessidades interiores, profundas, de comunicação, de compreensão, de conexão com outros planos espirituais.

Essas são as considerações finais de Mateus na sua tese sobre o semba em Angola, linguagem musical que ele cresceu lendo nos livros de história da música brasileira “que o samba nasceu do semba de Angola, que a música brasileira vem das músicas africanas, que ‘semba é pai do samba’. Acabei amando a música angolana e querendo saber mais dessa conversa” (Ibidem, p. 14).

A curiosidade de Mateus, movida pela emoção de desvelar a música através da etnomusicologia, levou ele para além: o continente africano, onde fez trabalho de campo em Angola, nas cidades de Luanda, Uige e Benguela.

Fiquei em meu jardim, minha cidade, como disse Kleiton: a musa inspiradora. Porto Alegre. Obrigado cidade! Indo um pouco adiante, devo pensar nos antepassados, nos que abriram caminhos antes. Como escreveu Ailton Krenak (2022): meu futuro na canção é ancestral. Assim como Mateus foi até Angola, fui visitar Luiza Hellena em sua casa, fui conhecer o novo lar de Cigano e ele me visitou, gravando uma canção nova e ancestral nossa, que recuperei de 2003, em minha casa. Tudo em Porto Alegre.

Minha casa no bairro Jardim do Salso, por coisas da vida, do campo, da etnomusicologia, da ancestralidade, é hoje uma quadra distante da comunidade Bom Jesus. Isso me faz pleno de vida. Morava, desde 2020, em um bairro reconhecido por

performar a branquitude (ALEXANDER, 2021, p. 2). Como eu estava envolvido até todas minhas emoções com as canções de meus interlocutores, performava a ancestralidade de suas sonoridades, deixando de lado a branquitude que era comum ao bairro. Eu morava em uma rua chamada Tiradentes, fazendo fronteira com os bairros Moinhos de Vento, Floresta e Independência, de alto poder econômico e próximo do parque conhecido como “Parcão”, alvo de polêmicas nacionais por abrigar protestos da elite porto-alegrense que pregavam a volta da ditadura militar¹³⁹.

Por vezes, vizinhos perguntavam para minha esposa Edna se éramos do “interior¹⁴⁰”. Quando ela respondia que nascemos, ambos, em Porto Alegre, se surpreendiam e, não contentes, perguntavam de qual bairro viemos. Sem receios, vizinhos trocavam mensagens sobre nós em seu grupo de whatsapp chamado “Vigilantes do bairro”, sem saberem que tínhamos acesso. Escreviam: “essa gente tem que ir embora”, “aqui não é pra eles, gentalha!”, “já começou essa coisa horrorosa” [referindo à música].

Ficou difícil e complicado, quando morava lá entre março de 2020 e setembro de 2023. A síndica do prédio, que me processou duas vezes – por perturbação do sossego, uma contravenção penal, crime – disse que eu poderia tocar o que eu quisesse ao piano, principalmente os Noturnos de Chopin. Ela gostava, salientava sua descendência europeia para justificar o gosto. Dizia com orgulho: “vim de família italiana”. Mas “os sambas horrorosos”, ela dizia, que envolviam barulho, tambores (palavras dela), não. Os dois processos foram arquivados, mas por orientação de minha advogada, mudei de imóvel.

Descentralizei minha vida e estou melhor assim. Como eu não performava a branquitude, mesmo me considerando branco, não era aceito entre os vizinhos. Para ser

¹³⁹ Uma matéria sobre os protestos envolvendo uma possível “volta” da ditadura militar no Brasil, foram amplamente divulgados em Porto Alegre. O Parcão, Parque Moinhos de Vento, foi o ponto de encontro de moradores da classe-média-alta, que clamavam pela volta do regime militar e apoiavam o bolsonarismo. Interessante observar a geopolítica da cidade: a reportagem que anexo aqui salienta que, enquanto no Parque Farroupilha, conhecido como Redenção, protestavam contra a volta da ditadura, no Parcão manifestavam apoio ao golpe. Segundo o site GZH: “No Parque Moinhos de Vento, o Parcão, palco dos protestos pelo impeachment de Dilma Rousseff e das manifestações a favor da candidatura de Jair Bolsonaro, realizadas durante as eleições de 2018, meia dúzia de pessoas se uniram para ato a favor do golpe de 1964. Seguravam cartazes decorados em verde e amarelo e pediam uma nova intervenção militar na política”. A matéria pode ser vista através do site: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/politica/noticia/2019/03/golpe-de-1964-e-alvo-de-atos-pelo-pais-cjtxga0z700hf01o4yvevwxw0.html> (acessado em 12.02.2024 às 8h39m).

¹⁴⁰ Na época em que permanecemos na rua Tiradentes, na frente do Hospital Moinhos de Vento em Porto Alegre, Edna e eu, recordo que tocamos em um assunto que não tínhamos falado antes: perguntei para Edna se ela acreditava ser branca. Ela respondeu algo como: “depois que vim morar aqui, definitivamente, não”. O tema étnico-racial sobre a cor parda levanta debates dentro e fora do ambiente acadêmico, porém, é assim que ela se considera: parda.

aceito, precisava performar isso. Sendo músico, professor de piano, violão e técnica vocal, deveria calar as canções dentro de casa, tocar somente piano – apelo da síndica, resolvido por juiz em audiência no juizado especial criminal, eu deveria mesmo, como consta na ata da audiência, mudar de endereço até o final do ano.

Ser antirracista – conceito desenvolvido por Ibram Kendi (2020) e amplamente defendido por Angela Davis – tem seu preço. Não imagino, nem posso sentir, como é ser negro. Sou homem branco na capital do estado com mais denúncias de racismo no país, como já apresentei em dados aqui, segundo o anuário da segurança.

Cássio Silva da Silva, colega meu e capoeirista, negro e antropólogo, passou por violência física e relatou isso em seu livro (SILVA DA SILVA, 2022, p. 44-46). Certamente, morando onde eu estava morando, ao performar a branquitude, seria aceito. Em audiência, ficou documentado na ata final pelo juiz, como condição para arquivar o caso, que eu me mudaria até o final do ano (2023). Foi o que fiz.

Cigano, ao me visitar, disse que minha casa anterior era muito triste, porque eu morava na frente do Hospital Moinhos de Vento. Agora, segundo ele, moro em um lar. Ele disse: agora tem vida, antes tinha morte.

6.6 Etnomusicologia nas enchentes

“Sempre que há esperança, firme o coração”
(Geda¹⁴¹, “Esperança”)

Em maio de 2024 o estado do Rio Grande do Sul (RS) viveu a dura realidade das enchentes. Foram 175 o número de mortes em razão das cheias e centenas de milhares de pessoas tiveram de deixar suas casas¹⁴². Como etnomusicólogo, percebo que nunca fez tanto sentido o célebre artigo de Timothy Rice: “Ethnomusicology in times of trouble” (2014).

Rice escreveu seu artigo na realidade de dez anos atrás, considerando a sua publicação em 2014 e os contextos das práticas musicais em meio às turbulências de

¹⁴¹ Composição gravada nos anos 2000, no segundo álbum da banda Produto Nacional.

¹⁴² Segundo a matéria do site G1 da Globo, publicada em 20 de maio de 2024, são 175 mortes confirmadas e 38 pessoas continuavam desaparecidas (corpos estão sendo encontrados). O estado “registra 806 pessoas feridas” e cerca de “440 mil pessoas fora de casa”. A matéria pode ser acessada através do site: <https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2024/05/20/cheias-no-rs-veja-numeros.ghtml> (visto em 28.06.2024 às 14h44m). Dependendo das matérias jornalísticas acessadas, a informação sobre o número de mortes é discordantes, variam entre 172 e 177.

guerras, conflitos diplomáticos, migrações e mudanças climáticas. No momento atual de 2024, reflito que iniciei o doutorado no mês de março de 2020, quando eclodiu a pandemia de Covid no Brasil. Pensava ter terminado as últimas linhas dessa tese em maio de 2024, quando ocorreu a tragédia das enchentes no RS.

Acredito que, faz sentido relatar minhas experiências e reflexões sobre esses tempos que vivemos e como essas realidades se articulam com a canção porto-alegrense e com a etnomusicologia das emoções.

Dia 27 de abril de 2024 começou a chover torrencialmente em Porto Alegre. Nessa mesma noite, trabalhei em um show, no bairro Cidade Baixa, com um quarteto de samba. A ideia era reconstruir canções de um dos griôs do carnaval da capital, o Mestre Paraquedas. Foi uma apresentação pública que organizei com meu colega Amilton Garcia, um dos passos para que o registro de novas canções do Paraquedas ocorresse de forma mais efetiva. Por causa das chuvas, pouca gente compareceu ao show, acredito que tivemos um público entre 10 e 15 pessoas.

Desde então, não parava de chover e, na sexta-feira, dia 3 de maio, entrei em contato por telefone com Luiza Hellena. As cheias começavam em alguns bairros próximos das águas do Guaíba, principalmente atingindo casas e prédios em torno das orlas. Luiza, Cigano e eu, teríamos uma apresentação dia 16 de maio, “Samba da Velha Guarda”, no Centro Histórico Cultural Santa Casa. Por causa da situação, tivemos de adiar essa performance.

Luiza me comunicou que estava bem, que a água não iria chegar em sua casa e que qualquer coisa me ligava. Insisti para que ela viesse para minha casa. Ela manifestou incômodo com minha relutância em tentar convencê-la, argumentando que seu irmão mais velho estava lá e ela queria ficar ao lado de seus animais de estimação (2 cachorros, 1 gato e diversas aves). Para ela, até aquele momento, todos estavam em segurança. A casa de Luiza fica na Vila Farrapos, próximo do estádio Arena do Grêmio, não tão perto das águas do Guaíba.

Na tarde de sábado eu estava me organizando para a uma comemoração do núcleo familiar de minha esposa Edna, quando recebo uma mensagem em formato de imagem da cantora Jô de Souza e da produtora Shirley Peralta, ambas amigas de Luiza. Recebo em meu celular a seguinte informação: Luiza Hellena precisava de resgate.



Figura 35: O card divulgado entre músicos em aplicativo de mensagens, reflete o desespero que passamos pelo resgate de Luiza Hellena. Recebido em 4 de maio de 2024

Em um primeiro momento, apesar do pânico, procurei saber se a informação era verdadeira. Eu tinha falado com Luiza no dia anterior, próximo das 20 horas da noite de sexta-feira. O que aconteceu desde então? Luiza ficou sem energia elétrica durante a madrugada e, conseqüentemente, no outro dia, a bateria do seu celular descarregou. Antes de ficar incomunicável, conseguiu falar com sua amiga Shirley, informando que estava no segundo andar de sua residência, aguardando resgate, pois o primeiro andar de sua casa estava tomado de água.

A primeira coisa que pensei, quando confirmei a informação, foi o seguinte questionamento: o que eu faria se fosse um familiar? E se fosse um familiar muito próximo, por exemplo, meu querido avô Dinarte, ou mesmo meu pai ou mãe? Eu não pensaria duas vezes, iria ao encontro da forma que fosse possível, ou mesmo, além do possível.

Nessa mesma tarde, antes de saber da necessidade de resgate de Luiza, eu escrevia as últimas páginas dessa tese e tinha sido questionado por meu orientador, um

convite para uma boa reflexão, sobre o fato de eu ter escrito que compreendo Luiza como uma pessoa da família. Pelo menos sentia assim. Porém, essa situação urgente me convidou a ação: o que eu faria?

Na mesma hora, pedi para minha esposa Edna ir com minha filha, Ana Júlia, até a comemoração. Eu tinha poucas horas antes de escurecer, pois já passavam das 16 horas e até às 18 horas já seria noite, sem energia elétrica ficaria tudo escuro. Peguei meu carro e fui até onde consegui próximo da Vila Farrapos.

Próximo do viaduto da Dom Pedro II, bairro Higienópolis de Porto Alegre, o cenário era de guerra. Já estava escurecendo quando estacionei e fui até onde tinha água. Pessoas chegavam em embarcações, outras em caminhões do exército que tinham a capacidade de trafegar sobre a água, eram veículos com rodas maiores que dois metros de altura. Muitas crianças e bebês de colo, além de idosos, chegavam e precisavam de ajuda. Gente carregando seus animais de estimação, gatos e cachorros. Levavam seus pertences em sacolas, deixando por vezes cair na água. Homens fortes chegavam em terra resgatados pelos caminhões em estado de choque e não conseguiam andar.

Tudo sem energia elétrica, já noite, meus olhos já estavam se acostumando à penumbra. Olhei para o lado e, ensacados, estavam dois corpos de diferentes tamanhos. Gritos, precisava dar licença para uma maca passar, depois, um jet ski. Eu estava atrapalhando o caminho. Precisam de ajuda, carreguei uma senhora até um veículo que levava pessoas para o hospital. Fui egoísta: entrei na água e procurava por Luiza nos barcos que chegavam, só queria saber dela. Percebi que se ela chegasse de resgate, seria ali.

Aquilo que eu fazia não era o suficiente, nada era suficiente. Passavam das 19 horas e eu perguntava por Luiza (mostrando a fotografia) para os bombeiros que faziam o resgate, pessoas voluntárias também estavam ali. Todos atordoados com a situação, diziam: é muita gente! A embarcação que tinha destino para resgatar quatro pessoas em um bairro distante, não conseguia completar sua missão, pois antes mesmo de chegar próximo ao local, encontrava pessoas fragilizadas precisando de socorro.

Percebi a gravidade da situação quando um pai, carregando dois filhos e um saco com pertences, deixou uma das crianças cair na água. Corri para ajudar e, naquele momento, só não tinha molhado minha cabeça nas águas das enchentes. Eles andavam ao lado de um barco pequeno, onde estava a criança submersa. Peguei a criança, foi um susto, perguntei para onde eles iam, ajudando eles a sair da água. Carreguei um de seus filhos e um saco grande. O homem me agradeceu quando chegamos à margem, seguiu

em frente. Olhei para o barco em que chegaram, uma espécie de caiaque grande, que mal acomodava três pessoas.

O barqueiro perguntou se eu precisava resgatar alguém, ele estava de remo. Comunicou que o valor de resgate era 50 reais. Subi no barco e disse para irmos até a Vila Farrapos. Remamos por cerca de quarenta minutos, porém por causa da correnteza, andamos poucas quadras. Um silêncio se fez, não escutava quase nada. Comecei a escutar tiros, estavam assaltando ali perto, roubando embarcações. Apesar de não ter eletricidade, eu enxergava tudo, meus olhos se acostumaram. Senti medo, muito medo, inexplicável: parecia um pesadelo e eu estava com medo do barqueiro.

Lembrei da mitologia grega, do personagem Caronte, barqueiro que levava a alma dos recém mortos até o mundo dos mortos. Uma onda provocada pelo caminhão do exército quase nos derrubou. Os militares perguntaram para onde estávamos indo, falei que precisava resgatar Luiza. Perguntaram o que eu era dela, como se isso fizesse alguma diferença. Disse que Luiza era minha vó, quase escutei o som de minha filha chamando ela de vovó Luiza, como de costume.

É impossível fazer resgate nesse bairro por água, disseram os militares, pois teria que atravessar uma ponte onde assaltantes estavam fazendo emboscadas e entrando em confronto para roubar embarcações. Insisti que eu iria, mas eles falavam que nem o caminhão do exército chegou até lá, que não conseguiríamos chegar. Anotaram em um papel o endereço de Luiza, prometeram que no outro dia mandariam um helicóptero. Não acreditei, mas não tinha opção. Olhei para o barqueiro, ele me disse que, do jeito que estava, demoraríamos mais ou menos 3 horas para chegar, caso conseguíssemos. Impotente, eu disse para voltarmos.

Já em terra, passava das 21 horas. O que eu faria? Uma ideia me subiu para a mente, uma fé, algo em que acreditar. Eu via as pessoas sendo resgatadas. Naquele momento, em poucos minutos, chegavam centenas de famílias, cada minuto que passava encostava na margem em torno de 4 ou 5 barcos, alguns carregando até 15 pessoas. Disse para mim mesmo: acredito na lei do retorno, uma ação cármica. Tive a certeza que se eu ajudasse no resgate, o maior número de pessoas que conseguisse, Luiza voltaria. Esse pensamento fez eu seguir em frente naquele momento.

Cada barco que chegava, precisava ser virado para tirar os líquidos, pois voltava com muita água. Entre militares e, principalmente, voluntários engajados, as embarcações pesadas precisavam por vezes de 10 pessoas para que fosse virada, escorresse a água e, depois, voltava para o resgate na enchente.

Caminhões do exército chegavam com dezenas de pessoas nas caçambas, como era muito alto para descerem sozinhas, fiquei ali auxiliando nas descidas. Fiz isso por mais ou menos duas horas seguintes e, desolado por não ter encontrado Luiza, fui ao encontro de minha família. Voltei para casa.

Minha esposa Edna é técnica em enfermagem e estudante de graduação em enfermagem e saúde coletiva. Edna já trabalhou como sargento de saúde temporária do exército brasileiro. Relatei para ela a situação e falei sobre essa minha crença, que talvez fizesse sentido só pra mim: quanto mais pessoas ajudássemos, mais perto Luiza chegaria do resgate. Pedi para seus pais, meus sogros, cuidarem das crianças no domingo e fomos ao mesmo local que fui no dia anterior. Dessa vez fomos minha esposa e eu.

Parecia que a situação estava controlada se comparada ao dia anterior, embora o cenário ainda fosse de guerra. Os policiais militares bloquearam o acesso ao local onde as águas chegavam. Edna conversou com os militares e comunicou sua patente, sargento da reserva. Perguntavam quem eu era, marido dela, respondia. Quero ajudar, disse quando questionado.

Se na noite anterior chegavam dezenas de barcos em poucos minutos, durante o dia de domingo, naquele local chegava cada vez menos novas embarcações trazendo pessoas do resgate. Chamou minha atenção a quantidade de pessoas idosas em estado de confusão mental, sem conseguir falar, sozinhas, sem conseguir comunicar seu próprio nome, balbuciando coisas que eu não entendia. Edna fazia o primeiro atendimento, verificando os sinais e eu tirava os idosos dos barcos, carregando-os em cadeiras de rodas. Tive medo das doenças que poderíamos pegar ali, vendo à luz do sol a cor suja da água: tétano, leptospirose, bactérias, etc.

Já queimados do sol, ora chovia, ora fazia tempo bom e calor, voltamos para casa depois das 15 horas. Recebo a ligação de Shirley, dizendo que Luiza tinha sido resgatada de helicóptero, que o caminhão do exército tentou resgate por terra junto aos bombeiros, mas não conseguiram quebrar o cadeado do portão que estava totalmente submerso.

Nessa lógica desesperada que criei para lidar com a dor, ajudei pessoas suficientes para merecer o retorno de Luiza. Ela foi para o hospital da Ulbra em Canoas, já tinha iniciado sua diálise e estava bem fisicamente, porém emocionalmente abalada por ter deixado seu irmão e seus animais de estimação em casa. No outro dia seu irmão foi resgatado.

Começamos, nos dias seguintes, a busca por seus animais de estimação, suas cadelas Luna e Kyria, seu papagaio Zeca e seu gato Fredy. Luiza estava no hospital e eu falei com ela por telefone, pois as estradas de Porto Alegre até Canoas estavam interditadas. Na quarta-feira, 8 de maio, Luiza teve alta hospitalar. Insisti que ficasse em minha casa, ela preferiu ficar na casa de sua sobrinha. Perguntei para sua amiga, Shirley, qual sobrinha: Luiza tem muitas sobrinhas de religião, me respondeu, ela não faz distinção entre família de sangue e religião.

Fui visita-la em sua casa provisória, levei Edna, minha filha Ana Júlia e o enteado Davi. Ana Júlia disse, sorrindo: “oi, vovó Luiza”. Sonoramente, era tudo o que eu queria ouvir. Respirava mais aliviado. Procuramos por seu papagaio em diversas clínicas e centros de resgate de animais, porém sem sucesso. Depois, descobrimos que suas aves, incluindo seu papagaio Zeca, faleceram nas águas da enchente. A cadela Luna e o gato Freddy foram resgatados, faltava a cadela grande, Kyria.

Luiza foi de uma casa de sobrinha para outra sobrinha, essa segunda casa provisória poderia abrigar sua cadela e gato. Na busca por animais para fazer lar temporário, fui até o Centro Vida na zona norte de Porto Alegre, com minha esposa e filhos. De novo, intuitivamente, ao ver a quantidade de animais resgatados, centenas, pensei que poderia encontrar Kyria. Não seria tão difícil reconhecer: é uma cadela de temperamento sério, grande, sem raça definida com mistura de chow-chow, cor amarelo queimado.

Após olhar centenas de cães no Centro Vida, faltava uma única sala, dos cães com risco de morderem os voluntários. Lá encontrei Kyria, que ao ouvir seu nome, balançou o rabo. Comuniquei Luiza e fomos buscar Kyria nos próximos dias, confirmando que era mesmo sua cadela que estava desaparecida.

A partir daí, comecei a pensar na música, pois alguns dias se passaram desde todo o ocorrido e artistas já visitavam os abrigos improvisados, levando música e arte (circo, teatro, dança, palhaçaria, etc) para as pessoas desalojadas e, em seguida, também eu me aliei às ações artísticas. Digamos que, a música ficou em segundo plano em minha vida durante as enchentes.

Como fazer etnomusicologia em tempos difíceis é uma realidade comum no Brasil – e, enquanto etnomusicólogo que conhece a história da área de estudos, sei que nunca foi fácil desenvolver essa disciplina em nosso país – devemos escolher bem nossas batalhas. Não há energia para dar conta de todas as urgências levantadas em campo.

Não é possível salvar o mundo. Não é possível transformar o mundo sozinho. Tive um professor, amigo meu, chamado Sérgio Guimarães, que compartilhou comigo o que ele aprendeu de pedagogia com Paulo Freire. Sérgio escreveu alguns livros com Freire. Através de nossa amizade, Sérgio e eu, vivenciávamos estudos na área da saúde mental, que ele aprendera em seu doutorado em psicologia, concluído em Buenos Aires. Ele dizia que leu no verso da capa de um livro que contava a origem de seus ancestrais “Guimarães”, o seguinte texto: se for parar para todo o cachorro que late em seu trajeto, o andarilho nunca chegará ao seu destino.

Guardo isso para muitas coisas que faço na vida. O “cachorro que late”, pode ser um problema, um percalço, uma tragédia, um acidente. A questão é quando a emergência é a pandemia com consequências mundiais ou a enchente do Rio Grande do Sul. Impossível chegar ao nosso destino sem perder algo de nós mesmos pelo caminho. Não dá para fingir que não aconteceu e é bom olhar bem para o ocorrido, buscando aprender uma boa lição e criar sabedorias com a situação.

Considerações finais: As alegrias da vida

“As alegrias da vida, minha Praiana vem mostrar [...]

Amor à natureza, às artes que beleza!”

(Zé Grande, Alegrias da vida)

Ingressei no doutorado em março de 2020, mês em que o Brasil e a América Latina tomaram conhecimento do vírus que assolou o mundo. Iniciei meu trabalho de campo totalmente em formato virtual devido à pandemia. Mesmo antes da Covid-19, a etnografia no ciberespaço já era primordial na disciplina etnomusicologia. O trabalho de campo virtual já tinha sido apontado como importante por diversos etnomusicólogos, onde alertaram que o campo é uma metáfora (BARZ; COOLEY, 2008, p. 90).

Tive o desafio de me jogar nessa metáfora que é o trabalho de campo virtual em um momento que a emoção do medo tomava conta do mundo: o sentimento de que a morte estava próxima era comum durante a pandemia. Se, por um lado, trabalhei em campo virtual em momentos que muitas pessoas estavam confusas sobre o futuro incerto – me incluo entre essas pessoas – por outro lado, encontrei mais disponibilidade para acessar interlocutores que, em outro momento, teriam suas agendas lotadas.

Com a exacerbação do fazer sonoro em performances das chamadas lives, criamos novas maneiras de sentir e ouvir as pessoas e o mundo através do ciberespaço. Isso, de inúmeras formas, tornou cada vez mais evidentes as desigualdades sociais (NOLETO, 2020).

Por um tempo, principalmente nos primeiros meses de pandemia, a exclusão digital ficou evidente. A cantora e compositora Luiza Hellena, por exemplo, esteve ausente do ciberespaço e não participou das lives. Acredito, no caso de Luiza, é uma questão complexa de desigualdade, que não compete somente às questões de opressões de gênero, raça, classe, etnia ou mesmo à idade avançada. Ela só retomou seus trabalhos de forma presencial em meio à pandemia, por impossibilidade de se relacionar de forma efetiva com os meios virtuais das redes sociais e das lives.

Em meio aos desafios e mortes, encontrei a vida através do nascimento de minha filha Ana Júlia. Retomei a busca da alegria através dos cantos da Praiana, porque eram os interesses que me faziam entrar em contato com “As Alegrias da vida”, parafrazeando a canção de Zé Grande.

Acredito que cada vez mais as questões climáticas surgirão em estudos musicais e etnografias. O “amor à natureza” é condição para se viver “as alegrias da vida”, como está escrito em um dos hinos da Praiana. Se não tivermos amor à natureza, cobrando justiça e cuidado, não poderemos ser alegres. Como escreveu Bell Hooks em “Tudo sobre o amor” (2021, p. 30): sem justiça social não é possível viver o amor. O efeito trágico das enchentes no Rio Grande do Sul poderia ter sido evitado. Devemos responsabilizar os políticos que não investiram em prevenção e ignoraram as medidas que os cientistas apontaram sobre as possibilidades de contenção das cheias.

Jamais esquecerei a fala do atual prefeito de Porto Alegre, em depoimento ao programa Jornal Nacional da Rede Globo para o repórter William Bonner, dizendo que as pessoas que tiveram que sair de suas casas em Porto Alegre por causa das enchentes, não deveriam jamais morar onde estavam morando¹⁴³. Isso é mentira e a população da cidade sabe. Como escreveu Djamilia Ribeiro, não pode existir a desresponsabilização dos sujeitos de poder (2017, p. 47). Ao falar de etnomusicologia das emoções, devemos levar em conta as lutas por justiça social, bem como os sentimentos que estão surgindo das novas realidades emergentes: a ecoansiedade é um axioma dos tempos atuais.

Ao vivenciar profundamente as emoções de alegrias e tristezas, experiências de vida e de morte, foi possível pensar sobre minha ancestralidade. Busquei no presente, que é a própria vida, essa resposta. Meu avô Dinarte, falecido em 2019, nasceu em Santana do Livramento e sua mãe sustentava a família sendo curandeira, adivinha. O pai de meu pai, que não cheguei a conhecer, vivia entre Riveira (cidade fronteira do Uruguai com o Brasil) e Livramento, era caixeiro-viajante quando conheceu minha avó Neli¹⁴⁴, mãe de santo que lia búzios em Porto Alegre.

Esse universo espiritual, mistura dos ritos, santos católicos e orixás de religiões de matriz africana, fez parte da história de minha família, migrantes do interior. Faz parte de minha ancestralidade e pude ter esse conforto ao descobrir os cantos da Praiana, que Luiza Hellen me apresentou, como “Alegrias da vida” e “Janaína e a Festa

¹⁴³ É possível ver um trecho do depoimento do prefeito Sebastião Melo em um vídeo com comentários no Youtube. Não concordo com as falas de Melo e também não quero enfatizar a análise da pessoa que está comentando o vídeo. Apenas quero mostrar que ao 1m34s do vídeo, o prefeito responsabiliza a população por estarem desabrigados ou na casa de familiares. O link é: <https://www.youtube.com/watch?v=-PLyrVdFov8> (visto em 01.07.2024).

¹⁴⁴Neli faleceu durante a pandemia, uma mistura de complicações da Covid e de Acidentes Vasculares Cerebrais (AVCs). Ela foi mãe de santo e sustentava sua família lendo búzios, até ter sua casa de religião, que defendeu até o final de sua vida. Essa casa de religião ainda existe nos dias de hoje, minha tia Adriane é quem passou a ser a mãe de santo após o falecimento de minha avó.

de Reis?”. Senti como se tivesse encontrado um pedaço de minha história que estava perdido, ao conhecer hinos que relacionam os orixás com a natureza e as alegrias da vida.

Em minhas conexões com a paixão pela música, através da família biológica, encontro esta ancestralidade em meu avô Dinarte. Ele me buscava na escola, quando eu tinha 6 anos de idade e, boêmio como era, passava pelos bares e cumprimentava os músicos, me apresentando para eles, me contando sobre as qualidades musicais de cada um.

Com meu pai, que também se chama Paulo (por isso me apresento como Paulinho), também tenho conexão com a vida noturna e os bares. Meu pai nasceu no Rio de Janeiro e, após algumas tentativas de montar bares em Porto Alegre, voltou para sua cidade natal, onde foi proprietário de dois bares em áreas culturais relevantes para a cidade do Rio: os bairros da Lapa e, depois, Santa Teresa.

A conexão ancestral com as mulheres de minha família aconteceu depois, já na vida adulta, onde pude refletir melhor sobre minha relação com as avós que trabalhavam com a espiritualidade.

Uma conexão mais pessoal, por assim dizer, ocorreu com minha avó Eva, que faleceu dia 11 de setembro de 1995. Ela partiu muito cedo, de ataque cardíaco. A vó Eva me cuidava o dia todo e partilhava comigo confidências, dizendo não aguentar mais viver uma vida de sofrimentos, porque tinha uma relação abusiva e, possivelmente, violenta, com meu avô. De forma que apoio as narrativas de Luiza Hellena, que condenam as relações em que o homem abusa de seu poder.

Era triste quando minha avó Eva, com seu guarda-chuva em dias de frio e tempestade, procurava meu avô e eu pelos bares, pois não voltávamos para casa no tempo que ela aguardava. É triste pensar nisso hoje, pois a presença dela – pelo simples fato de ser mulher – não era desejada naqueles ambientes noturnos de boemia e música ao vivo. Acredito que algo tenha mudado nesse sentido, não só nas relações familiares, mas na sociedade.

Através dos contatos com os músicos atuantes de Porto Alegre, que pude conhecer e conviver – como Fabrício Rodrigues, Mário Barros, Plauto Cruz, Darcy Alves, Luiza Hellena e Durque Costa Cigano, além dos que não conheci pessoalmente, como Ziláh Machado, Lupicínio Rodrigues e Túlio Piva – reconheci uma familiaridade enquanto classe social: o músico da noite. Reconhecer que profissionais abriram caminhos antes de mim e lutaram por causas que hoje persistem, como melhores

condições de trabalho e melhores cachês/salários, faz ter um sentido de pertencimento e uma emoção que recupera um senso de coletividade.

Apesar de serem artistas diferentes, pessoas diferentes, que viveram épocas diferentes, percebo que temos algo em comum. Hoje não percebo essas características como nostalgia ou romantismo, mas como potência. Entendo como o pertencimento a uma família afetiva. Somos músicos que viveram na mesma cidade em séculos diferentes, mas buscamos por algo parecido: as alegrias da vida, reconhecimento de si mesmo e sustento profissional através das canções.

Plauto Cruz foi um grande amigo. Convivi com ele de 2007 até sua morte, em 2017, desfrutamos grandes momentos de amizade. Antes disso, já o conhecia pelas andanças ao lado de meu avô pela noite de Porto Alegre. Acolhi com carinho quando Marlene, filha de Plauto, disse que me considera como um irmão. Eu tenho um pai biológico, mas “meu pai da música”, meu grande amigo musical, foi Plauto Cruz, sem dúvidas. Quando tenho insegurança sobre alguma questão da vida, ou me sinto triste, com saudades de Plauto, ligo para Marlene, procuro saber dela e da família biológica de Plauto, escutando, mais uma vez, ela dizer que me ama como um irmão. Acolho isso, porque sentimos assim.

Conviver com Luiza Hellena é uma delícia. Não foi uma surpresa quando minha filha, Ana Júlia, que conheceu Luiza na barriga de sua mãe, chamou-a de “vovó Luiza”. Hoje, com quase três anos, minha filha pede para falar por telefone celular, videoconferência, com “vovó Luiza”. A emoção escorre quando escuto dona Luiza dizer que me ama, e respondo, prontamente, que amo também. Não tem explicação para a emoção que sentimos, além de amor, carinho e afeto, que partilho em reciprocidade com Luiza, Plauto e Cigano, mesmo que Plauto tenha partido desse plano físico. Acredito que será assim enquanto eu respirar.

Essa busca pelas alegrias da vida, por motivos de minha própria vida, que persisti em mostrar – não sem medo, não sem coragem – ao longo dessa tese, percorre minha curiosidade e emoção. Outras narrativas foram imensamente relevantes para a cidade e não dei conta de mostrá-las aqui. Procurei apresentar tudo que me afetou, tudo que a vida permitiu ser afetado na pesquisa, nas aulas, no trabalho de campo com as pessoas – no doutorado em si. Tenho muito orgulho disso.

Fica a vontade de escrever mais sobre outras poéticas visceralmente porto-alegrenses, como falou Richard Serraria, apontando com todos os dedos o título de minha tese e ajudando, imensamente. Minha gratidão aos interlocutores, principalmente

aos músicos da noite, que me remetem à ancestralidade e me fazem lembrar quem sou através deles mesmos, do que eles fazem: canções.

Usando a metáfora dos frutos que colhemos: não podemos esperar que uma mangueira dê limões, ela só pode “dar” manga. Aliás, a mangueira não dá nada, nós temos que colher. Essa pesquisa foi tudo que ela conseguiu ser.

Quando eu falava para colegas antropólogos sobre a temática da tese, todos tinham canções porto-alegrenses para citar: “Outono em Porto Alegre” dos Engenheiros do Hawaii, na voz de Humberto Gessinger, era uma delas. A banda de rap Da Guedes era apontada em rodas de conversas como um grupo que retratava “Poa” em suas letras.

O álbum realizado por Daniel Wolff e Raul Ellwanger, “Canções do Porto”, é uma homenagem para Porto Alegre representada em cada canção do disco. Que dizer de Nei Lisboa, que personifica a cidade em seu show “Nei Lisboa”? A canção de Nei representa toda uma juventude do bairro Bom Fim dos anos 1980 e que hoje está madura. Vontade de fazer etnomusicologia dessas canções e tantas outras! O rock gaúcho, com o sotaque porto-alegrense das bandas Bidê ou Balde, Acústicos e Valvulados, também não teve em minha etnografia o destaque que merece na canção porto-alegrense.

Compositores que levaram a capital gaúcha para o mundo, como Antonio Villeroy – que também integrou o álbum e espetáculo “Juntos”, ao lado de Bebeto Alves, Gelson Oliveira e Nelson Coelho de Castro – ou Zé Caradípia, poderiam estar aqui. Nessa experiência etnográfica, o campo não me levou para esses caminhos.

“Aquele dívida de uns anos atrás”, trecho da canção “Dívida” da banda Ultramen, que fala dos bairros “Santana, Leopoldina e Partenon”, levou o mapa de Porto Alegre para nível nacional através da coletânea Acústico MTV de Rock Gaúcho, através das vozes de Tonho Crocco e Falcão (do O Rappa) nos anos 2000.

Em seu livro “Futuro ancestral”, Ailton Krenak (2022, p. 82) defende “alianças afetivas – que pressupõe afetos entre mundos não iguais”. Criei essa aliança afetiva entre Luiza, Cigano e eu. Somos não iguais. Cigano vem de um universo musical diferente de Luiza. Enquanto, Luiza e eu, nos identificamos com a Praiana, Cigano tem como referência a Jovem Guarda de Roberto e Erasmo Carlos Quase um antagonismo à ideia de Velha Guarda que, através de nosso projeto (Luiza e eu), buscamos recriar. No entanto, foi o afeto que temos um pelo outro que nos uniu para cantar juntos em um domingo escaldante, assolados por uma onda de calor incomum em tempos de mudanças climáticas.

Krenak (Ibidem, p. 84) apresenta preocupação à lógica colonizadora ocidental, que apresenta a cultura em oposição à natureza. Hoje compreendo porque Cigano quis fazer a abertura de seu show que produzi na Fundação Ecarta com a canção andina “El condor pasa”. Olhei com estranheza sua decisão artística, pois a ideia contemplada em edital seria a realização de um show autoral, para dialogar com a reconstrução e difusão da obra de Cigano. Fui assertivo em acatar sua decisão, mesmo sem compreender inicialmente o motivo. Em nossas ações (Luiza, Cigano e eu), tivemos uma confluência de mundos interessante. Cigano quis referenciar a natureza através do canto andino, os povos originários, a Pachamama, a mãe terra. A necessidade de cuidar da Terra.

Krenak propõe “como quéchua é uma língua continental, viva a Pachamama e abaixo os nacionalismos. Estamos cambiando, *hay que cambiar el mundo*” (Ibidem, p. 88). Cigano mudou seu mundo e procurou, artisticamente, voar como o condor da canção. Cigano gritava no palco: “*vuela, condor! Vuela!*”.

Comentei com Luiza que Cigano mudou todo o roteiro do show, que pretendia ser impresso pela Fundação Ecarta. Luiza comentou: Cigano nunca gostou de amarras. Um rio não tem amarras, tampouco a terra. Temos raízes. Essas raízes estão relacionadas com o bem viver.

Sobre ancestralidade e bem viver, Ailton Krenak salienta que “as crianças Krenak anseiam por serem antigas. Parece que Cigano compreendeu e, vez que outra, percebo que ele honra sua ancestralidade ao cantar as composições de seu irmão mais velho, Domingos Costa, que já é terra – falecido recentemente.

No final das contas, no futuro, seremos terra e ancestrais. Acredito na etnomusicologia em um ritmo da terra, não água parada. Acredito na educação etnomusicológica, não como algo cristalizado. Se para uma criança é difícil compreender o que é etnomusicologia, não preciso sequer usar essa palavra complexa. Ela já está associada às minhas ações no mundo.

Através do conceito de pessoa-personagem (GONÇALVES, 2013, p. 38), pude reconhecer que Porto Alegre é uma personagem quase pessoa no imaginário dos gaúchos, até para aqueles que não são porto-alegrenses, como Kleiton Ramil de Pelotas: que afirmou que a cidade foi sua musa inspiradora.

Ela, a cidade, sendo do gênero que for – aí peço no mínimo a gentileza de considerar os gêneros não-binários – “quase” sente. No imaginário das pessoas a cidade pode ser, ora feliz, deprimida, violenta, rígida, livre... a cidade canta e dança! Xinga, sente... faz “poesia visceralmente porto-alegrense”, como disse Richard Serraria.

E a (auto)etnografia? Voltei ao passado, revisei a criança que conheceu Durque Costa Cigano e, só assim, conversando imageticamente com aquela criança, pude dar ao meu amigo Cigano a atenção que ele merecia.

Mudei o mundo, escutei a criança que gritava – como escreveu Audre Lorde (2019, p. 41). Não mudei todo o mundo, mas através das ações de agência no campo, mudei o meu mundo, o de Cigano e Luiza Hellena. Tocamos juntos em espaços que não chegaríamos sozinhos. Espero que esse estudo encoraje quem estiver lendo a mudar algum mundo, por menor que seja esse mundo, através do encontro.

A vida é feita de sonhos e esperanças, que podem ser realizados através de nossas ações no mundo. A poesia, o reencontro, permite sonhar e torna tudo mais leve. Por tornar mais leve, torna possível. Igualzinho à pandorga que se transformou na esperança que subiu, canção porto-alegrense de Gelson Oliveira.

Qualquer um na cidade do mundo onde está, nascendo no lugar onde nasceu e morando no bairro em que vive – deve ter alguma canção particular de sua terra para partilhar. Nessa partilha, é importante escutar a criança, o adolescente ou adulto, com seu canto profundo, antigo e ancestral.

Em algum momento, de olhos fechados e pés no chão, não saberemos quem está cantando ou se somos nós. No fundo, não sabemos ao certo se, cantando, é tudo a mesma coisa. Alguém cuida de alguém, sempre. Cuidei da criança, escutando seu grito. Agora ela que cuida de mim. Cantamos em uníssono.

Essa tese foi iniciada no mês de março de 2020, com a pandemia. Finalizo a tese logo após maio de 2024, com as enchentes do RS. É necessário reinventar as alegrias da vida.

REFERÊNCIAS

- ABU-LUGHOD, Lila. *A escrita contra a cultura*. Equatorial, v. 5, n. 8, p. 193 - 226, jan/jun, 2018
- ALABARCES, Pablo; TROTTA, Felipe. *Introduction to the Special Issue: Music and Subalternity through the Popular and Periphery, or How to Use Popular Music for Several Debates at the same Time*. Journal of World Popular Music, vol. 4, n. 2. United Kingdom, 2017.
- ALEXANDER, Bryant Keith. *Pele negra/máscaras brancas: a sustentabilidade performativa da branquitude (com desculpas a Frantz Fanon)*. Sexualidad, Salud y Sociedad, n. 37, p. 1 - 33, 2021
- ANDRADE, Júlia Pinheiro. *Cidade cantada: educação e experiência estética – canções de Tom Zé e Racionais MC's sobre São Paulo*. Editora UNESP, Coleção Arte e Educação. São Paulo, 2010
- ARAÚJO, Samuel. *The Politics of Passion: The Impact of Bolero on Brazilian Musical Expressions*. Yearbook for Traditional Music, Vol. 31 (1999), pp. 42-56
- AZEVEDO, P. *Fazendo a linha cdzinha: performance transidentitária de crossdressers brasileiras em Lisboa/PT*. Equatorial – Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, v. 7, n. 12, p. 01 - 28, 2020
- BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy. *Shadows in the Field*. Oxford University Press, 2008
- BAUER, Caroline Silveira. *Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e ao Department d'História Contemporània da Universitat de Barcelona. Porto Alegre e Barcelona, 2011
- BELLOMO, Harry Rodrigues. *A colonização açoriana no Rio Grande do Sul*. In: *Contribuições Luso-Açorianas no Rio Grande do Sul*. Vol. 1. Rose Marie Reis Agrifoglio (org.). Porto Alegre, Comissão Gaúcha de Folclore, 2002
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (1935)*. L&PM, 2018
- BITHELL, Caroline; HILL, Juniper. *An introduction to Music Revival as concept, Cultural Process, and médium of change*. In: *The Oxford handbook of Music Revival*. Oxford University Press, 2014.
- BRAGA, Reginaldo Gil. *Açorianismo Musical no Sul do Brasil: a (re)descoberta das raízes*. Editora UFRGS. Porto Alegre, 2019
- _____. *Folclore Musical do Espírito Santo: Folia do Divino em Osório*. In: *Contribuições Luso-Açorianas no Rio Grande do Sul*. Vol. 1. Rose Marie Reis Agrifoglio (org.). Porto Alegre, Comissão Gaúcha de Folclore, 2002
- _____. *Memória e patrimônio musical do choro de Porto Alegre: tensões e intenções entre tradição e modernidade*. MÚSICA & CULTURA (SALVADOR. ONLINE) , v. 09, p. 01-14, 2014.
- BRAGA, R. G. ; BARTH, C. D. . *Pesquisadores Educadores ou Educadores Pesquisadores? Uma experiência de pesquisa e ação pedagógica participativa na Oficina de Choro do Colégio de Aplicação da UFRGS*. In: Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2008, Salvador. XVIII Congresso da ANPPOM, 2008.
- CÂMARA, Júlio Paulo de Souza. *O tempo da cidade nas crônicas de Lupicínio Rodrigues: análise da série Roteiro de um Boêmio no jornal Última Hora*. Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2021

CAMPOS, Marcello. *Minha Seresta: Vida e obra de Alcides Gonçalves (1908-1987)*. Editora da Cidade, Letra e vida. Editora Suliani. Porto Alegre, 2011.

_____. *Johnson: O Boxeur-cantor (1910-1995)*. Porto Alegre, edição independente. Fumproarte, 2013.

_____. *Almanaque do Lupi: Vida, Obra e Curiosidades sobre o maior compositor popular gaúcho*. Editora da cidade: Letra e vida, Porto Alegre, 2014

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997

CAVALCANTE, Rita de Cássia. *Porto Alegre em canto e verso : vinte e poucos anos de canção popular urbana*. Dissertação de Mestrado. UFRGS: Porto Alegre, 2004

DAMASCENO FERREIRA, Athos. *Imagens Sentimentais da Cidade*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1940

DANTAS, Tiago. *"TV Digital"*; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/informatica/tv-digital.htm>. Acesso em 31 de dezembro de 2023

DAVIES, Stephen. *Emotions expressed and Aroused by music: philosophical perspectives*. In: *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research and Application*. (Org. Patrick Juslin; John Sloboda). Oxford, University Press, 2010.

DENORA, Tia. *The rediscovery of emotion with sociology*. In: *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research and Application*. (Org. Patrick Juslin; John Sloboda). Oxford, University Press, 2010

DUARTE, Ulisses Corrêa. *O processo de modernização numa escola de samba de Porto Alegre: o Império da Zona Norte e o Carnaval de 2009*. Trabalho de conclusão de curso, bacharelado em Ciência Sociais na UFRGS. Porto Alegre, 2009

ELLWANGER, Raul. *A milonga dos vencidos*. Sul 21. Porto Alegre, 2018. Disponível em: <https://sul21.com.br/opiniaio/2018/09/a-milonga-dos-vencidos-por-raul-ellwanger/>

_____. *Nas velas do violão: crônicas, letras e partituras*. Porto Alegre, edição do autor, 2016

EKMAN, Paul. *Antecedent Events and Emotion Metaphors*. In: EKMAN, P.; DAVIDSON, R. (Eds.). *The Nature of Emotion: Fundamental Questions*. New York: Oxford University Press, 1994, p. 146-149.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser Afetado*. Revista Cadernos de Campo, n°13. pp. 155-161. 2005

FERREIRA, Clarissa. *Gauchismo líquido: reflexões contemporâneas sobre a cultura do Rio Grande do Sul*. Editora Coragem. Porto Alegre, 2023

FINNEGAN, Ruth. *The Hidden Musicians: Music-making in a English town*. São Paulo: EDUSP, 1998. Referencias. EM PAUTA - v. 13 - n. 20 - junho 2002

FONSECA, Juarez. *Paralelo 30, 40, 50, 60, 70, 80, 90, 00, 10, 20...* In: Matinal Jornalismo. Porto Alegre, 2021. Disponível em: <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/memoria/paralelo-30-disco/>

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Editora Vozes, 1972

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 50. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011

..... *Pedagogia da Esperança*. São Paulo: Paz e Terra, 2014

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996

FRYDBERG, Marina Bay. *Lupi, Se acaso você chegasse : um estudo antropológico das narrativas sobre Lupicínio Rodrigues*. Dissertação de mestrado (UFRGS). Porto Alegre, 2007.

..... *“Porto Alegre é demais”. Um estudo da construção do imaginário da cidade de Porto Alegre através da música*. Arquitectos: ano 09, jul. 2008. Disponível em:

<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/09.098/129> (acessado em 21.02.2024 às 22h08m)

GAMA, Fabiene. *A autoetnografia como método criativo: experimentações com a esclerose múltipla*. Anuário Antropológico, v. 45, n. 2, p. 188 - 208, 2020.

GAMA, Fabiene; RAIMONDI, Gustavo; FILICE, Nelson. *Apresentação: Autoetnografias, escritas de si e produções de conhecimentos corporificadas*. Dossiê Sexualidad, Salud y Sociedad, n. 37, p. 2 - 10, 2021

GARCÍA, Miguel A. *(Etno)musicologías en modo selfie*. In: El oído pensante. Vol. 7, n. 2. 2019

GONÇALVES, Marco Antonio. *“Etnobiografia: biografia e etnografia ou como se encontram pessoas e personagens”*. In: GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia (orgs.). *Etnobiografia: subjetivação e etnografia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013. p. 19 – 4

GONZALES, Demosthenes. *Roteiro de um boêmio: vida e obra de Lupicínio Rodrigues – crônicas*. Porto Alegre, Sulina, 1986.

GRANADOS GARCÍA, P. L. e ASHLEY, C. *Preserving the intangible: The challenges and responsibilities of documenting material knowledge practices and skills through digital media*. In: Palladino, C. and Bodard, G. (Eds.), *Can't Touch This: Digital Approaches to Materiality in Cultural Heritage*. Pp. 183–203. London: Ubiquity Press, 2023

HENRY, Adam Douglas; LUBELL, Mark & McCOY, Michael. *Belief Systems and Social Capital as Drivers of Policy Network Structure: The Case of California Regional Planning*. Journal of Public Administration Research and Theory, v.21, n. 3, 2010

HOOKS, Bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Editora Elefante. São Paulo, 2021

HURSTON, Zora. *Como eu me sinto uma pessoa de cor*. Ayé: Revista de Antropologia, [número especial], p. 45 - 53, mar 2021

INGOLD, Tim. *Pare, Olhe, Escute! Visão, Audição e Movimento Humano*. Ponto Urbe: Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, n. 3. São Paulo, 2008

JUSLIN, Patrick N. *What does Music Express? Basic Emotions and Beyond. Frontiers*. In Psychology, Lausanne, v. 4, p. 1-13, 2013

KENDI, Ibram X. *Como ser antirracista*. Rio de Janeiro, Ed. Alta Books, E-book. 2020

KRENAK, Ailton. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

KUSCHIK, Mateus Berger *Kotas, Mamás, mais velhos, pais grandes do Semba: a música angolana nas ondas sonoras do Atlântico Negro*. Tese de doutorado da UNICAMP. Campinas, 2016

_____. *Suingueiros do sul do Brasil : uma etnografia musical nos "becos, guetos, bibocas" e bares de dondocas de Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2011

_____. *Suingue, Samba-rock e Balanço: Músicos, cenários e desafios*. Editora Medianiz. Porto Alegre, 2013

LIVINGSTON, Tamara. *Music Revivals: Towards a General Theory*. Ethnomusicology, Vol. 43, No. 1 (Winter, 1999), pp. 66-85

LORDE, Audre. *Idade, raça, classe e sexo: as mulheres redefinem a diferença*. In: *Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna: um relatório sobre o saber*. 3 ed. Tradução de João Navarro. Lisboa: Gradiva, 2003.

LUCAS, Maria Elizabeth S. *Musica Popular: À Porta ou Aporta na Academia?*. Em Pauta (Rio De Janeiro) , v. 4, n.6, p. 4-12, 1992

MACHADO, Regina. *Da interpretação ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Faculdade de São Paulo. Tese de doutorado. São Paulo, 2012

MALPAS, S. *Jean-François Lyotard*. Londres: Routledge, 2003.

MANN, Henrique. *Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul no Século XX*. Editora Tchê. Porto Alegre, 2002

MARGARITES, Gustavo Conde. *Comunidades de políticas, sistemas de crenças e novas políticas públicas : o caso FUMPROARTE*. Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais, UFRGS. Porto Alegre, 2011

MELLO, Luciano; FISCHER, Luis Augusto. *Nelson Coelho de Castro: O profeta do porto-alegrês*. Matinal Jornalismo, Porto Alegre, 2021. Disponível em <https://www.matinaljornalismo.com.br/parentese/entrevista/o-profeta-do-porto-alegres/> (visto em 18.10.23 às 10h01).

MIGUEL, Ana Flavia. *O que é o Musicultura? Um estudo de caso sobre um grupo de pesquisa participativa na Maré, Rio de Janeiro*. Revista Brasileira de Música. v. 31 n. 2 (2018): Homenagem a Samuel Araújo. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/26284>

MOLETTA, Bernardo Florentino. *Música, política e comunicação pública : uma abordagem etnomusicológica na TVE-RS e Rádio FM Cultura*. Dissertação de mestrado UFRGS. Porto Alegre, 2022

MONTEIRO, Heidi Kalschne; FIALKOW, Ney; SANTOS, Regina Antunes Teixeira dos. *Comunicação de emoções básicas em performances ao vivo de Ponteios de Guarneri*. Opus, Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 43-68, jun. 2015

MORENO, Jacob Levy. *Psicodrama*. Editora Cultrix, 1993

NASCIMENTO, Abdias do. *O quilombismo: Documentos de uma militância pan-africanista*. Petrópolis: Vozes, 1980

NASCIMENTO, Gabriela Rodrigues do. *Música entre lágrimas: um estudo etnomusicológico sobre mulheres musicistas vítimas de violência doméstica*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2020

NASCIMENTO, João Paulo Costa do. *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo*. Cultura Acadêmica: São Paulo, 2011

NOLETO, Rafael Da Silva. *Pandemia de lives: sobre covid-19 e música no Brasil*. Online 2020.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 1995

_____. *Uma leitura histórica da produção musical do compositor Lupicínio Rodrigues*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2002

ORTNER, Sherry. *Subjetividade e crítica cultural*. Horizontes Antropológicos, v. 28, n. 13, p. 375-405, 2007

PARADA, Paulo Fernando Ausquia Junior. *Nós da noite: memória, esquecimento e atividade musical profissional em Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2018.

PARADA, Paulo Fernando Ausquia Junior; BRAGA, Reginaldo Gil. *O universo sonoro de Plauto Cruz: obra e trajetória artística em diálogo com a cidade de Porto Alegre*. Revista Vórtex, 4(1), 1–20, 2016

_____. *Tocando Plauto Cruz: Composições para flauta transversa e outros instrumentos*. UFRGS: Porto Alegre, 2017

PEDROSO, Lucio Fernandes. **História de um Bom Fim: boemia e transgressão de um bairro maldito**. Porto Alegre: Edição do autor, 2019

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Uma outra cidade: o mundo do excluídos no final do século XIX*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 2001.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba: uma etnografia entre os Bambas da Orgia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004

RAMIL, Vitor; WOLFART, Graziela; VARGAS, Greyce. *A “estética do frio” e a identidade rio-grandense*. IHU Online: Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Ed. 264, 2008. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/1946-vitor-ramil-1>

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

RIBEIRO, Djamil. "Um pouco de história". "Todo mundo tem um lugar de fala". In: _____. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017

RICE, Timothy. *Ethnomusicology in times of trouble. Yearbook for traditional music*. Vol. 46, p. 191-209. Cambridge, University Express, 2014

RIO GRANDE DO SUL (Estado). *Zilah Machado é a atração musical do projeto Pretropar no Teatro São Pedro*. Site do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, 2010. Disponível em: <https://estado.rs.gov.br/zilah-machado-e-a-atracao-musical-do-projeto-pretropar-no-teatro-sao-pedro>

RODRIGUES, Júlia Mistro. *Performando risco: uma autoetnografia do viver com Diabetes Tipo 1 na pandemia de Covid-19*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Porto Alegre, 2021.

RODRIGUES, Lupicínio. *Foi assim: O cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas*. Porto Alegre, L&PM, 1995.

ROSA, Pedro Fernando Acosta da. *Uma etnografia musical no Campo da Tuca, “a capital do Funk no Sul do país”*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2016.

_____. *Sopapo poético e etnomusicologia negra : agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2020.

RUIZ, Téo. *A autoprodução musical: ou navegando e carregando a banda nas costas com uns gigabytes a mais*. Iluminuras: São Paulo, 2015.

SALGADO, José Alberto. *Estudando práticas de música: cinco escritos sobre pesquisa e formação*. Editora Rio Books. Rio de Janeiro, 2023

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações no samba do Rio de Janeiro, 1917-1933*. 1.ED. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar ED, 2001.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. *A "Casa A Electrica" e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil : um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade*. Dissertação de mestrado. UFRGS, Porto Alegre, 2011

SANTOS, Milton. *As cidadanias mutiladas*. IN: LERNER, J. O preconceito. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1997

SANTOS, Silvio Matheus Alves. "A narrativa autobiográfica de Matheus (2000 - 2009), a fast fashion e a experiência de discriminação". In: _____. *Experiências de desigualdades raciais e de gênero. Narrativas sobre situações de trabalho em uma fast fashion*. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019

SILVA, Arthur de Faria. *Lupicínio: uma biografia musical*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2022

SILVA, Eleones Lima da. *Pedagogias da Noite: Experiências de aprendizagem em lugares noturnos de Porto Alegre/RS*. Porto Alegre, Julho de 2018. *Tese de doutorado*.

SILVA, Juremir Machado da. *A miséria do cotidiano: energias utópicas em um território urbano moderno e pós-moderno*. Editora Artes e Ofícios, 1991.

SILVA DA SILVA, Cássio Henrique. *A capoeira joga com a dureza da vida: o resgate da capoeira angola conectando etnicidade, estratégias de resistência negra e protagonismo cultural em Porto Alegre*. Casa Leiria. São Leopoldo, 2022.

SILVEIRA, Bruno Xavier. *Da Bonja pro mundo: o território vivido como potência identitária no ensino de Geografia*. Dissertação de mestrado em Geografia. UFRGS, Porto Alegre, 2019

SLOBIN, Mark. *Re-flections*. In: *The Oxford handbook of Music Revival* (org. BITHELL, Caroline; HILL, Juniper). Oxford University Press, 2014.

SLOBODA, John A. *Music in everyday life: the role of emotions*. In: *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research and Application*. (Org. Patrick Juslin; John Sloboda). Oxford, University Press, 2010.

SOUZA, Márcio de. *Espia só – as músicas de Octávio Dutra: songbook*. Laser press. Porto Alegre, 2016.

STEIN, Marília. *Kyringüé mborai: os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani*. Tese de doutorado. UFRGS. Porto Alegre, 2009

STOKES, Martin. *Music and Global Order*. Annual Review of Anthropology, Vol. 33, 2004 pp. 47-72

SUPITITZ, Kauê. *Festejos populares, bens públicos e o direito à cidade: o carnaval dos blocos de rua de Porto Alegre na perspectiva da geografia jurídica*. Dissertação de mestrado em Direito na UFRGS. Porto Alegre, 2022

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. Editora AnnaBlume, 163p. (2ª edição: 2011). São Paulo, 1997

_____. *O Século da Canção*. Editora Ateliê Editorial, 251 p. São Paulo, 2004

TEIXEIRA, Paulo César. *Darcy Alves: Vida nas cordas do violão*. FUMPROARTE, Porto Alegre, 2010

_____. *Escaler: quando o Bom Fim era nosso, Senhor! A trajetória de Toninho, depoimento a Paulo César Teixeira*. Pelotas: Ballejo Cultura e Comunicação, 2021.

_____. *Rua da Margem: História de Porto Alegre*. Libretos, Porto Alegre, 2019.

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

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago Press, 2008.

UCHA, Danilo. *Jessé Silva, Época de Ouro*. Porto Alegre: Editora Palomas, 1988

ULHOA, Marta; PEREIRA, Simone L. *Canção Romântica: Intimidade, Mediação e Identidade na América Latina*. Rio de Janeiro: Folio Digital, 2016

VEDANA, Hardy. *Octávio Dutra na história da música de Porto Alegre*. Porto Alegre, Fumproarte, 2000.

WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. *O corpo fala: a linguagem silenciosa da comunicação não verbal*. Petrópolis: Vozes, 20

Entrevistas

Alexandre Áusquia, entrevista coletada em encontro no meu antigo apartamento alugado na rua Tiradentes 308 em Porto Alegre, 21 de maio de 2023.

Ayrton Patinete (in memoriam), entrevista por troca de mensagens de áudio no aplicativo Whatsapp, 18 de março de 2021.

Caetano Silveira, depoimento coletado via rede social Facebook em 31 de dezembro de 2023

Delson Rabello, entrevista por troca de mensagens de áudio no aplicativo Whatsapp, 12 de junho de 2023

Duplo M, integrante do Terminal 470, entrevista por troca de mensagens de áudio no aplicativo Whatsapp, 16 de fevereiro de 2023.

Durque Costa Cigano, coletei formalmente seu depoimento por troca de mensagens de áudio no aplicativo Whatsapp em 20 de fevereiro de 2024. Porém, nos encontramos dezenas de vezes para ações de etnomusicologia aplicada, como ocorreu no Festival Kizomba e Fundação Ecarta, ao longo do ano de 2023.

Gelson Oliveira, depoimento por troca de mensagens de áudio no aplicativo Whatsapp em 16 de outubro de 2023.

Leandro Maia, depoimento por troca de mensagens de áudio no aplicativo Whatsapp em 20 de fevereiro de 2024, 14 de dezembro de 2023.

Luiza Hellena, depoimentos coletados em diversas ocasiões em trabalhos de campo e ações de etnomusicologia aplicada desde 2021. Para ilustrar uma ocasião, o Festival Kizomba em 26 de novembro de 2023.

Lupicínio Rodrigues Filho (Lupinho), entrevista coletada pessoalmente em trabalho de campo durante meu mestrado em 23 de março de 2017, guardada em arquivo pessoal. Para o doutorado, coletei seu depoimento por troca de mensagens de áudio no aplicativo Whatsapp em 30 de maio de 2023.

Juarez Fonseca, entrevista coletada por troca de mensagens de áudio no aplicativo Whatsapp em 9 de março de 2021, além de algumas ligações telefônicas ao longo de 2022-2024.

Kleitton Ramil, entrevista coletada por email em 28 de janeiro de 2024.

Nelson Coelho de Castro, entrevista coletada por troca de mensagens de áudio no aplicativo Whatsapp 4 de outubro de 2023.

Maria Eduarda Amaral , entrevista coletada por troca de mensagens de áudio no aplicativo Whatsapp, 12 de junho de 2023.

Richard Serraria, entrevista coletada por troca de mensagens de áudio no aplicativo Whatsapp em 16 de abril de 2022.

Ro Bjerk, entrevista coletada por troca de mensagens de áudio no aplicativo Whatsapp em 3 de janeiro de 2024.