



UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ-SC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA (PPGH/UFFS)
CURSO DE MESTRADO EM HISTÓRIA

RICARDO OBERDERFER

**AS REPRESENTAÇÕES DO SUL DO BRASIL NA OBRA DA GRAVADORA
DISCOS MARCUS PEREIRA**

CHAPECÓ
2024

RICARDO OBERDERFER

**AS REPRESENTAÇÕES DO SUL DO BRASIL NA OBRA DA GRAVADORA
DISCOS MARCUS PEREIRA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação
em História da Universidade Federal da Fronteira Sul –
UFFS como requisito para obtenção do título de Mestre
em História.

Orientador: Prof. Dr. Claiton Márcio da Silva.

CHAPECÓ

2024

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Oberderfer, Ricardo

As representações do Sul do Brasil na obra da gravadora Discos Marcus Pereira / Ricardo Oberderfer. -- 2024.

109 f.

Orientador: Dr. Claiton Márcio da Silva

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em História, Chapecó, SC, 2024.

1. Cultura. 2. Música Popular. 3. Sul do Brasil. 4. Ecocrítica. I. Silva, Claiton Márcio da, orient. II. Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

RICARDO OBERDERFER

AS REPRESENTAÇÕES DO SUL DO BRASIL NA OBRA DA DISCOS MARCUS PEREIRA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Este trabalho foi defendido e aprovado pela banca em 13/12/2024.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Claiton Márcio da Silva – UFFS
Orientador

Prof. Dra. Samira Peruchi Moretto – UFFS
Avaliadora

Prof. Dr. Jó Klanovicz – UNICENTRO
Avaliador

Dedico este trabalho a todos que fazem da
música a sua forma de mudar o mundo. A sua
revolução. O seu modo de transformar a
realidade.

Foi nos bailes da vida ou num bar/ Em troca de pão/ Que muita gente boa pôs o pé na profissão/ De tocar um instrumento e de cantar/ Não importando se quem pagou quis ouvir/ Foi assim/ Cantar era buscar o caminho/ Que vai dar no sol/ Tenho comigo as lembranças do que eu era/ Para cantar nada era longe tudo tão bom/ Até a estrada de terra na boléia de caminhão/ Era assim/ Com a roupa encharcada e a alma/ Repleta de chão/ Todo artista tem de ir aonde o povo está/ Se for assim, assim será/ Cantando me disfarço e não me canso de viver nem de cantar (Milton Nascimento e Fernando Brant. Nos Bailes da Vida. Caçador de Mim, 1981).

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar as representações do Sul do Brasil na obra da gravadora Discos Marcus Pereira (1973-1982), com foco em como seus produtores e artistas utilizam a música para expressar as paisagens da região, por meio do conceito de “discos culturais”. A pesquisa selecionou discos da discografia lançada pelo selo que destacam artistas, ritmos, cantos e instrumentos regionais, resultando na análise de duas obras: a coletânea *Música Popular do Sul*, composta por quatro discos, e o álbum *Canto da Gente*, do grupo rio-grandense Os Tapes, ambos lançados em 1975. Além dos discos, serão utilizados dois livros escritos por Marcus Pereira e Aluizio Falcão, idealizadores da coletânea, que oferecem contextos relevantes para a análise. A metodologia segue as descrições propostas por Marcos Napolitano (2002, 2008), considerando aspectos poéticos e melódicos das obras, bem como o contexto histórico e cultural de sua produção. Para as representações presentes nos livros, será adotada a perspectiva de Roger Chartier (1990, 1991), que define as representações como construções sociais e culturais que conferem significado à realidade. A análise das canções será complementada pela abordagem da Ecocrítica, fundamentada nos conceitos de Terry Gifford (2009). A coletânea *Música Popular do Sul* é relevante por representar uma visão do Sul do Brasil baseada em pesquisas de campo realizadas por uma gravadora independente, que, conforme descrições nas próprias obras, contribuiu para a criação de um “mapa musical brasileiro”.

Palavras-chave: cultura; música popular; Sul do Brasil, ecocrítica.

ABSTRACT

The objective of this study is to analyze representations of Southern Brazil in the works of the record label Discos Marcus Pereira (1973–1982), focusing on how its producers and artists use music to express the region’s landscapes through the concept of “cultural records.” The research selected albums from the label’s discography that highlight regional artists, rhythms, songs, and instruments, resulting in the analysis of two works: the compilation *Música Popular do Sul*, composed of four albums, and the album *Canto da Gente* by the Rio Grande do Sul group Os Tapes, both released in 1975. In addition to the albums, two books written by Marcus Pereira and Aluizio Falcão, the curators of the compilation, will be used as they provide relevant contexts for the analysis. The methodology follows the descriptions proposed by Marcos Napolitano (2002, 2008), considering the poetic and melodic aspects of the works as well as the historical and cultural context of their production. For the representations present in the books, Roger Chartier’s perspective (1990, 1991) will be adopted, defining representations as social and cultural constructions that give meaning to reality. The analysis of the songs will be complemented by an Ecocriticism approach, based on the concepts of Terry Gifford (2009). The compilation *Música Popular do Sul* is significant for representing a vision of Southern Brazil based on field research conducted by an independent record label, which, according to descriptions in the works themselves, contributed to the creation of a “Brazilian musical map”.

Keywords: culture; popular music; Southern Brazil; ecocriticism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do disco “Onze sambas e uma capoeira” (1967)	29
Figura 2 – Capa do disco “Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão” (1968)	30
Figura 3 – Capa do disco “A Música e Carlos Paraná” (1971)	34
Figura 4 – Fotografia de Moisés Mondadori e sua esposa Elisabela Pelin (1975).....	48
Figura 5 – Fotografia no encarte do Volume 1 da coletânea Música Popular do Sul, da Discos Marcus Pereira.....	60
Figura 6 – Fotografia no encarte do Volume 3 da coletânea Música Popular do Sul, da Discos Marcus Pereira.....	61
Figura 7 – Fotografia no encarte do Volume 4 da coletânea Música Popular do Sul, da Discos Marcus Pereira.....	62
Figura 8 – Capa do Volume 2 da coletânea Música Popular do Sul	65
Figura 9 – Panfleto da Festa de Reis realizada na cidade de Tapes, Rio Grande do sul. Início da década de 1980.	72
Figura 10 – Os Tapes no CTG Província de São Pedro – Tapes/RS (1972).....	74
Figura 11 – Os Tapes na premiação do 1ª Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana.	76
Figura 12 – Capa do disco “Os Tapes”, de 1982.....	89
Figura 13 – Gilberto Gil, Quinteto Violado e Os Tapes no Festival Horizonte '79, em Berlim, 1979	93
Figura 14 – Capa do disco Canto da Gente, do grupo Os Tapes, de 1975. Produzido pela Discos Marcus Pereira.....	94

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACE	Association for Cultural Equity
AI-5	Ato Institucional Número Cinco
CTG	Centro de Tradições Gaúchas
DCDP	Divisão de Censura de Diversões Públicas
FINEP	Financiadora de Estudos e Projetos
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IPMS	Inquérito Policial-Militar
MPB	Música Popular Brasileira
SNI	Serviço Nacional de Informações

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	DAS INFLUÊNCIAS À GRAVADORA	22
2.1	Discos Marcus Pereira: dos precedentes às primeiras produções	22
2.2	Experiências anteriores: os casos de Alan Lomax e Mário de Andrade	36
2.3	Gravando música na década de 1970	45
3	O MAPA MUSICAL DO BRASIL	50
3.1	Cultura, política e censura nas décadas de 1960 e 1970	50
3.2	O mapa da música brasileira e as representações do Sul	56
4	OS TAPES E O CANTO DA GENTE.....	70
4.1	As bandas pelas bandas do Sul: a trajetória do grupo Os Tapes	70
4.2	Uma leitura ecocrítica da obra de Os Tapes.....	79
4.3	O Canto da Gente	91
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
	REFERÊNCIAS.....	105
	FONTES.....	108

1 INTRODUÇÃO

Temas de pesquisas em História não surgem do dia para a noite. Exigem anos de construção do historiador para que ele, de alguma forma, por escolhas feitas em fases diferentes de sua vida, encontre motivos para pesquisar o que está pesquisando. Não é diferente aqui. Quando se decide trabalhar com a música como fonte histórica, é provável que o historiador tenha alguma relação com ela. Sim, é possível trabalhar com fontes musicais sem antes ter se identificado com o som, o ouvir ou o tocar, mas é difícil encontrar quem o faça.

Mesmo assim, não é possível construir uma pesquisa histórica somente amando sua fonte. É preciso mediar esse sentimento com uma metodologia e referenciais necessários para que o trabalho seja cientificamente coerente. E esse é um grande desafio, pois não é difícil que historiadores que possuem um pé na música façam trabalhos com muito sentimento, mas pouca ciência. Nesta pesquisa você irá encontrar os dois. O objetivo desta pesquisa é entender como o músico do Sul do Brasil representa a vida, o trabalho, os animais, as relações, as identidades, os ritmos, ou seja, as várias paisagens e habitantes da região. Isso porque a arte, nesse caso especificamente a música, auxilia na construção de uma imagem, muitas vezes estereotipada, sobre determinado grupo ou região, então é necessário entender as diversas representações das grandes mídias aos pequenos grupos, ainda mais quando o recorte temporal da pesquisa é um período ditatorial, como o que o Brasil passou entre 1964 e 1985.

A música sempre fez parte da minha vida, seja no bar dos meus pais quando criança, ou por influência de um primo quando adolescente, por isso, sempre acreditei que eu trabalharia com música. Nunca imaginei que isso não seria em cima dos palcos ou em estúdios de produção musical. Após conhecer a Universidade Federal da Fronteira Sul e ingressar no curso de História em Chapecó, percebi que queria continuar com a música ao meu lado, porém, sem abandonar a pesquisa e a docência apresentada por professores da graduação. Assim, se o historiador precisa amar o que pesquisa, acredito estar no caminho certo, já que segundo Napolitano (2002, p. 10) “todo pesquisador, jovem ou experiente, é um pouco fã do seu objeto de pesquisa. Se tratando de música, essa relação deliciosamente perigosa se multiplica por mil”.

A música regionalista do Sul do Brasil, assim como todas as artes regionais, representa paisagens a partir de um artista, pois, acima de tudo, as paisagens são obras da mente (Schama, 1996). No caso da principal fonte desta pesquisa, as representações partem de diversos artistas. A coletânea *Música Popular do Sul*, lançada pela gravadora paulista *Discos Marcus Pereira* em 1975, possui quatro discos. No primeiro, há compositores e intérpretes

gaúchos; no segundo, cantos religiosos, música de inspiração indígena, milongas e música missioneira; o terceiro disco possui cantos de trabalho, cacumbi, boi de mamão, terno de reis, bandeira do divino e dança do pau de fita, ditos, pajadas e declamações; no quarto e último disco da coletânea, têm fandangos e danças, bugio, chotes, vanerão e rancheira.

As gravações e registros fonográficos da música são tão importantes quanto a própria música. Muito se fala dos artistas, canções e melodias, mas pouco se vê sobre as gravações e trabalho daqueles que registram essas manifestações culturais. Pensando nos que registram, suas técnicas e sua importância na música popular, o caso específico da gravadora *Discos Marcus Pereira* traz reflexões acerca da importância das gravações para a história da Música Popular Brasileira (MPB).

Fundada por Marcus Pereira em 1973, a Discos Marcus Pereira desempenhou um papel fundamental na preservação e valorização da música regional brasileira. A gravadora surgiu com o objetivo de registrar e divulgar aquilo que chamava de "a verdadeira música brasileira", em contraposição ao que considerava ser a música comercial da época, como a bossa nova, que dominava o cenário musical urbano. Marcus Pereira acreditava na importância de resgatar as tradições regionais e populares do Brasil, dando voz a manifestações culturais autênticas e, muitas vezes, marginalizadas pelas grandes indústrias fonográficas. A partir de levantamentos e pesquisas nas diferentes regiões do Brasil, a *Discos Marcus Pereira* produziu uma coletânea de discos apresentando o que chamou de *a verdadeira música brasileira*, contrapondo os sons que encaravam como comerciais, principalmente a bossa nova (Magossi, 2013). É esse mapa o objeto principal deste trabalho, porém, focando as atenções, principalmente, na parte Sul do mapa. Apesar de, em momentos específicos, citar as coletâneas do Norte, Nordeste ou Centro-Oeste e Sudeste, o foco deste trabalho está nas representações da coletânea do Sul.

Portanto, o problema de pesquisa diz respeito à música em um de seus papéis, que é de manifestar ideias, angústias, vivências e realidades da população. No caso dessa pesquisa, a questão central está em analisar as canções nas obras da gravadora Discos Marcus Pereira no que se refere ao Sul do Brasil. Ocupantes de diversos espaços de circulação na música nacional, eram artistas que variavam de locais a nacionais. Suas representações vão dos trabalhos aos pampas, dos animais aos seres humanos, das relações com o transcendente ao rural e urbano. Os indivíduos citados são, comumente, ligados a quem está montado em um cavalo tropeando pelos campos, ou seja, o gaúcho. Esse sujeito é representado por artistas que cantam as experiências cotidianas do povo do Sul do Brasil, apresentando aspectos importantes da cultura e vida dos habitantes da região. Então, é esperado que a pesquisa apresente como a coletânea

Música Popular do Sul lançada em 1975 pela *Discos Marcus Pereira* representa o Sul do Brasil a partir de sua pesquisa, escolha de repertório e gravações.

Também foram utilizados dois livros como fonte, um escrito por Marcus Pereira e um por Aluizio Falcão, pessoas importantes na história da gravadora. Marcus Pereira, publicitário de formação, foi o fundador da gravadora que leva seu nome e um entusiasta da música regional brasileira. Além de seu trabalho à frente da *Discos Marcus Pereira*, foi responsável por promover e registrar as manifestações musicais autênticas do Brasil. Ele publicou “Música: está chegando a vez do povo - a história do Jogral” em 1976, onde conta histórias com amigos como Luís Carlos Paraná, que inspiraram a criação do bar Jogral, um importante ponto de encontro de músicos e intelectuais em São Paulo nas décadas de 1960 e 1970. Esse texto é fundamental para a construção da pesquisa, pois são relatos e memórias do principal idealizador do projeto *Discos Marcus Pereira*.

Já Aluizio Falcão, jornalista e publicitário, foi um dos principais colaboradores e idealizadores dos projetos da gravadora. Ele desempenhou um papel essencial na organização e execução das pesquisas que resultaram nas coletâneas de música popular brasileira, incluindo aquelas focadas na região Sul. Falcão é autor do livro “Crônicas da vida boêmia”, publicado em 1998, que também traz relatos de suas experiências com a música e suas viagens de pesquisa pelo Sul do Brasil.

Também será utilizado o documentário “*Discos Marcus Pereira: O Mapa Musical do Brasil*”, produzido pela Rádio Cultura em 2021, com roteiro e apresentação de Felipe Misale, especialmente o episódio dedicado à coletânea do Sul do Brasil. Este episódio, o quarto e último da série, traz uma entrevista com Carolina Andrade, produtora da coletânea *Música Popular do Sul*, que assumiu o projeto após a saída de Aluizio Falcão.

Os discos, os livros e o documentário serão relacionados, obviamente, com leituras e reflexões de outros autores, que serão citados nos próximos parágrafos com o objetivo de pensar sobre as ideias, angústias, experiências e cotidiano do sujeito do Sul do Brasil, já que são características que constituem, também, as paisagens preenchidas pelos seres humanos em suas relações entre si e com outros seres e espaços. Dessa forma, a explicação para a escolha da música como fonte se dá por ela ser um mecanismo de crítica e promotora de ideias apresentadas sob o olhar de um indivíduo, grupo ou instituição, sendo uma fonte que representa um processo histórico e carrega diversas possibilidades de interpretação (Napolitano, 2008). Assim, músicos da região Sul do Brasil apresentam nessas canções a realidade de um povo e cultura, carregando experiências e significados que devem ser utilizados nos estudos dos

historiadores, pois possibilitam diversos debates sobre o cotidiano do sujeito e suas relações com o meio a partir do trabalho.

Por exemplo, é importante entender as relações entre os seres humanos e o meio ambiente, seja no trabalho ou fora dele, pois a partir do momento em que as variáveis ambientais determinam ações humanas (Worster, 2003), os artistas envolvidos nesse processo de transformação também podem cantar as ações geradas pelas mudanças ecológicas, ou seja, é apresentada a realidade do sujeito de acordo com a sua experiência social, cultural, e também, ambiental. Assim, se as condições climáticas interferem na vida humana e as ações e desenrolares históricos constituem o sujeito individual e social, os artistas que apresentam suas canções na Coletânea Música Popular do Sul, da Discos Marcus Pereira, têm suas construções de identidades formadas nesse contexto cultural, portanto, expõem os diversos “eus” nas canções, tornando a música uma importante fonte de estudo para a compreensão da diversidade cultural do Sul do Brasil. Isso pelo fato de cantarem sobre o clima, as identidades, as relações com os animais e todos os outros pontos que constituem o sujeito do Sul do Brasil.

Essa pesquisa não trabalha somente o músico do sul do Brasil, sua obra ou suas representações, mas sim, o trabalho de busca e registro de uma gravadora independente específica. A coletânea *Música Popular do Sul*, lançada pela *Discos Marcus Pereira* em 1975, é o objeto final do olhar, pesquisa e gravação da música regionalista do Sul do Brasil sob a ótica de uma gravadora independente que trabalhava com artistas muito conhecidos, como Elis Regina, e músicos populares e desconhecidos ao grande público do Brasil, como Moisés Mondadori, um senhor que tinha 80 anos quando gravou uma versão ao vivo de Boi Barroso, primeira canção da coletânea Música Popular do Sul, com uma versão o próprio Moisés seguida de uma versão de Elis Regina. A versão original dessa música também foi gravada por Moisés Mondadori em 1914, quando tinha 18 anos.

Independente se for nacional ou regional, esses artistas contribuem com a obra da gravadora *Discos Marcus Pereira*, que tinha o objetivo de levantar a verdadeira música popular do Brasil, segundo o próprio encarte dos discos presentes na coletânea de música popular do Sul. Os trabalhos da gravadora eram realizados por militantes de esquerda, pois desde o bar Jegral o círculo de amizades de Marcus Pereira era com pessoas voltadas à movimentos sociais, políticos e culturais. Essa abordagem histórica a atuação cultural da gravadora durante a ditadura civil militar se encaixa na linha teórica deste trabalho, que se baseia na História Cultural

Esta pesquisa trabalha a História Cultural sob o olhar de Peter Burke (2005), que aponta as diversas áreas de atuação de um historiador com seus trabalhos realizados nessa

corrente teórica. Segundo Burke (2005, p. 10), apesar das várias abordagens, como a religião, a arte, os rituais, a política ou o trabalho, há um campo comum na História Cultural que pode ser explicado como “a preocupação com o simbólico e suas interpretações”. Esses simbolismos estão presentes em todas as esferas da sociedade, da arte (música, literatura e teatro) à vida cotidiana (conversas, saberes e práticas) e por isso são encontrados também na música. Em algumas músicas da coletânea *Música Popular do Sul*, percebemos simbolismos que marcam a vida, cultura e práticas dos sujeitos do Sul do Brasil, relacionadas a experiências cotidianas, formas de trabalho, instrumentos musicais, ritmos característicos, folclore e modos de cantar. Assim, a emergência de sujeitos na música popular possibilita relacionar estes com seus simbolismos, sempre respeitando suas particularidades, uma vez que são sujeitos distintos, apesar de poderem possuir ligações culturais que os unam em um laço de pertencimento ao mesmo grupo.

Por se tratar de um conceito amplo, dentro da História Cultural há a uma possibilidade de divisão de “cultura” em cultura popular e cultura erudita, mesmo que seja importante saber que as elites não são sempre diferentes no que diz respeito à cultura das “pessoas comuns”¹ (Burke, 2005, p. 41). Nesse sentido, Marcos Napolitano (2002, p. 12) diz que “as relações entre música popular e história, assim como a história da música popular no Ocidente, devem ser pensadas dentro da esfera musical como um todo, sem as velhas dicotomias erudito versus popular”. Burke (2005, p. 31) também aponta que a preocupação com a cultura popular aumentou na década de 1960 por dois motivos. O primeiro motivo mostra que os historiadores culturais passaram a trabalhar com as “pessoas comuns”, não mais negligenciando esse grupo em seus estudos. Além disso, a história política, econômica e social também costumava deixar a cultura de fora. O segundo fator é que os estudos da cultura popular coincidiram com o aumento dos estudos relacionados com aspectos culturais. Esse grupo considerado popular constitui boa parte do que, muitas vezes, era deixado de lado pela historiografia, que são as práticas e ideias cotidianas. Com o passar dos anos e o desenvolvimento de novas dessas práticas, saberes e tecnologias, as áreas do conhecimento se transformam. Não seria diferente com a historiografia, suas fontes e métodos.

Há um vasto material sobre a cultura musical, já que a música faz parte da vida dos seres humanos desde a pré-história², mas é a partir do século XX que passa a ter espaço

¹ O autor trata como “pessoas comuns” as camadas populares da sociedade, ou aqueles que não se enquadram no grupo da elite.

² Por não interferir nos resultados da pesquisa, não será abordada a história da música. Caso queira aprofundar-se no assunto, ver: MITHEN, Steven. **The singing neanderthal: the origins of music, language and body**. Univ. of Reading Press. Londres, 2008.

importante, uma vez que “a música tem sido, ao menos em boa parte do século XX, a tradutora dos nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais” (Napolitano, 2002, p. 7). Ao utilizar as fontes musicais na pesquisa histórica, o historiador não deve se prender somente as canções, mas trabalhar com toda a obra, do encarte à melodia, passando inclusive pelas técnicas de gravação, para que assim o trabalho desvie de um possível empobrecimento nas abordagens. Muitas pesquisas que utilizam desse documento reduzem suas perspectivas no momento em que utilizam só a letra como parâmetro, esquecendo todo o contexto de produção e gravação em que ela foi escrita (Napolitano, 2002).

Assim, quando se trabalha com a música é necessário relacioná-la com o contexto em que ela está inserida, o que Napolitano chama de articulação entre “texto” e “contexto” (2002, p. 77). Por possuírem dois vieses interpretativos, o objetivista e o subjetivista, a análise deve ser feita em vários aspectos, desde seus suportes de gravação ao contexto político e social do período em questão (Napolitano, 2008). No caso da coletânea *Música Popular do Sul*, as técnicas de gravação são feitas em estúdio e *in loco*, possibilitando ouvir os sons presentes no ambiente nos momentos dos registros. A análise sugerida reúne aspectos como “palavra (letra); música (harmonia, melodia, ritmo); *performance* vocal e instrumental (intensidade, efeitos, timbres predominantes) e veículo técnico (fonograma, apresentação ao vivo)” (2008, p. 271). Portanto, para verificar as representações do Sul a partir da cultura musical da Discos Marcus Pereira, essa pesquisa levará em consideração os conteúdos, as linguagens e as tecnologias de registro, segundo orientações das obras de Marcos Napolitano (2002, 2008).

Além da metodologia de análise e perspectiva teórica, é preciso discutir o que é “representação” e como ela se manifesta no trabalho. Primeiro, é importante ressaltar o caráter interdisciplinar do conceito “representação”, que é utilizado em diversas áreas, como a filosofia, sociologia, psicologia, antropologia e história, por exemplo. Ao discutir sobre as representações da região sul do Brasil presentes na coletânea *Música Popular do Sul*, da gravadora *Discos Marcus Pereira*, e também nos três livros utilizados como fontes, será utilizada a perspectiva teórica de Roger Chartier (1990, 1991) para analisar como acontecem essas representações e de que forma as diversas paisagens do Sul do Brasil são apresentadas nas obras, das músicas aos encartes dos discos. Esse conceito é importante pois, a partir dele e de seus teóricos, neste caso Roger Chartier, podemos debater sobre as intencionalidades das representações e como elas constituem o mundo social e cultural do povo do Sul do Brasil na década de 1970, durante a construção do mapa musical brasileiro, da Discos Marcus Pereira.

Segundo Chartier (1990), as representações são processos sociais e culturais por meio dos quais atribuímos significados e sentidos ao mundo que nos cerca. No contexto

específico dessa coletânea musical, é essencial compreender que as representações não são reflexos da realidade, mas sim construções influenciadas por diversos fatores, como interesses políticos, ideológicos, econômicos e históricos. Por se tratar de diversos artistas sob o olhar e pesquisa de uma gravadora específica, as representações são múltiplas e devem ser questionadas e relacionadas com outras fontes e referenciais bibliográficos. Assim, será possível analisar como a gravadora Discos Marcus Pereira apresentou a região Sul na coletânea musical, já que a gravadora buscava apresentar as culturas musicais de cada região do país.

Será importante considerar como os artistas, os gêneros musicais, a apresentação das músicas, as capas dos discos e a linguagem utilizada nos encartes contribuíram para a construção de uma imagem da região Sul do Brasil. Além disso, é importante discutir como essas representações dialogam com os estereótipos e preconceitos já existentes sobre a região. Essas imagens já criadas podem dizer que o sujeito do Sul sempre está cavalcando por enormes terras, tomando chimarrão e ouvindo música gauchesca. Ainda, os estereótipos geralmente apresentam o Sul do Brasil como uma região sem a presença de africanos escravizados e, portanto, sem influências culturais desses povos. Dessa forma, são importantes os apontamentos de Chartier (1991, p. 184) sobre como as identidades sociais são formadas a partir das representações e das lutas de representações, dando a possibilidade ao historiador de abandonar uma abordagem estritamente econômica, “pois centra a atenção sobre as estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade”.

Também, utilizando a perspectiva de Chartier, será possível explorar como as representações da região sul na coletânea se relacionam com o contexto histórico, social e cultural em que foram produzidas. Isso inclui conhecer e debater sobre as pesquisas de campo que levaram à produção das coletâneas, indo além da simples análise das obras. Não que a melodia e poesia presentes nas canções não sejam importantes. São essenciais, pois materializam o objeto final de estudo de campo em uma produção musical. É a manifestação sonora e cultural da pesquisa realizada na região Sul. A pesquisa de campo, experiência do artista e dos produtores, são representados na música, e esta é composta pelos parâmetros melódicos e poéticos que devem ser analisados (Napolitano, 2002, p. 66).

Para compreender a música como uma ferramenta de manifestação identitária e, portanto, cultural da região Sul do Brasil, é necessário pensar nos sujeitos que constituem as paisagens regionais, refletindo suas práticas. Vale deixar exposto que o objetivo não é trazer a história individual de cada artista, mesmo que estudando a arte produzida, que no caso é a música, estudamos também as experiências de cada sujeito, portanto, a vida e história e

identidade dos artistas do Sul do Brasil. Porém, nesta pesquisa, o foco principal está na coletânea *Música Popular do Sul* e em suas representações das diversas paisagens e sujeitos, pois a música contribui na construção identitária do povo. Segundo Stuart Hall (2006, p. 12), a identidade “sutura” o sujeito com a estrutura, unificando-os. Dessa forma, a identidade do sujeito do Sul do Brasil também é, de certa forma, unificada à estrutura tradicional pela música.

Assim como Stuart Hall (2006), esta pesquisa entende a identidade como um conceito móvel e fragmentado. Segundo o autor, as transformações nas diversas paisagens da sociedade estão também mudando as identidades pessoais, “abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados” (Hall, 2006, p. 9). Assim, a partir de um estudo de caso que é a coletânea *Música Popular do Sul*, da *Discos Marcus Pereira*, essa pesquisa busca entender de que forma a música popular do Sul apresenta seu povo em um período de transformações nas paisagens culturais, sociais, econômicas e políticas.

Na região Sul do Brasil, durante a segunda metade do século XIX, houve a promoção da imigração europeia, objetivando o “povoamento e o estabelecimento de pequenos agricultores que desenvolvessem a produção de alimentos básicos” (Seyferth, 1986, p. 57), diferente do Sudeste que buscava trabalhadores para grandes fazendas de café. Porém, a grande diversidade de identidades que compõem o Sul do Brasil torna as culturas híbridas. Obras como a coletânea da *Discos Marcus Pereira*, mostra a presença de pessoas oriundas de diferentes regiões do planeta. Além dos que migram por questões econômicas, sociais, ambientais ou políticas, a diáspora trouxe as culturas africanas, escravizando pessoas que, em suas diversas resistências, mantinham tradições culturais e musicais. Aqueles que chegaram ao Sul encontraram os povos indígenas, ocupantes nativos dos territórios do Sul do Brasil e da América como um todo. Toda essa diversidade possibilita reflexões e impossibilita qualquer definição da cultura como sendo uma só.

A colonização do Sul do Brasil possui muitos problemas, assim como todos os deslocamentos pelo mundo. Um deles é a fundação de colônias de uma só gente, onde os próprios imigrantes ficaram responsáveis por questões importantes para o núcleo que se formava, como criação e administração de escolas, hospitais ou igrejas, além de terem o papel de preservar as suas culturas étnicas, contribuindo para um isolamento que mudou somente após a abolição da escravidão, onde segundo Seyferth (1986, p. 58) aumentou a demanda de imigrantes europeus e das migrações internas, quebrando a o isolamento étnico no final do século XIX e início do XX.

Independente dos países de origem, a colonização e a imigração exercem um papel fundamental na formação da cultura e da arte de uma região, pois as pessoas trazem consigo

suas experiências, significados e manifestações. Ao longo da história, os colonizadores e os imigrantes trouxeram tradições, crenças, línguas e tradições artísticas, que se mesclam com as culturas e tradições locais, resultando em uma nova identidade cultural. Aspecto que também deve ser apontado ao se analisar as músicas ao longo do trabalho.

Com a alteração das paisagens culturais que ocupam o território, os locais passam a viver com outras culturas e os imigrantes, por estarem em um território distante do seu local de origem, buscam preservar suas tradições em novas terras. O uso da língua de origem é uma das características preservadas pelos europeus. Isso é importante para a afirmação e sua identidade, pois é utilizada nas escolas e igrejas das primeiras colônias. Os hábitos alimentares também são importantes na manutenção cultural, pois aqueles que migram trazem consigo o seu cardápio, modo de preparo e tradição culinária (Seyferth, 1986). Apesar disso, nesta pesquisa o debate será direcionado às festas e grupos folclóricos, pois envolvem as tradições musicais.

Sobre as festas, é importante analisarmos a partir de sua regionalidade, pois geralmente nas colônias migratórias essas festividades eram realizadas em igrejas. Tais festas religiosas assumiram parte importante do lazer, havendo também os grupos teatrais, pequenas orquestras ou bandas de música e grupos folclóricos, sendo que “italianos, alemães, poloneses e ucranianos mantêm principalmente corais, conjuntos musicais e de dança, que preservam indumentárias, músicas e tradições várias vezes seculares, trazidas ao Brasil pelos imigrantes das diversas etnias” (Iphan, 2011, p. 259).

Com o passar dos anos e com o estabelecimento de mais pessoas no território do sul do Brasil, houve um crescimento dos grupos musicais e uma valorização com investimentos dos municípios e patrocínios locais. Segundo o IPHAN (2011, p. 259), o número de integrantes, a qualidade, o repertório, os instrumentos utilizados e a indumentária se alteraram com o passar dos anos. Apesar desses investimentos e crescimento, ainda era difícil comprar, manter e conservar um instrumento musical, pois envolvia viagens, ensaios e apresentações, necessitando investimentos consideráveis dos setores público e privado. Uma consideração importante sobre o tema instrumentos musicais é que a partir da chegada dos imigrantes europeus, novos instrumentos ocuparam as paisagens musicais do sul do Brasil, persistindo a partir da produção artesanal a fabricação de violas (Iphan, 2011, p. 260). Segundo Marcos Napolitano (2002, p. 42) “a atividade musical profissional ainda era vista, em meados do século XIX, como uma forma de trabalho artesanal, logo, ‘coisa de escravo’. A atividade de músico era vista como uma espécie de artesanato”.

As raízes da música brasileira remontam à época da colonização, quando a cultura europeia se misturou com as tradições musicais indígenas e africanas trazidas por grupos que

foram escravizados. O samba, por exemplo, foi um dos principais gêneros desse contexto, pois incorporou ritmos como o batuque com harmonias musicais da Europa, tornando-se expressão cultural significativa e difundida por todo o país (Quadros Júnior, 2019, p. 56). Mesmo no Sul, que geralmente não é associado ao samba, a coletânea Música Popular do Sul, da Discos Marcus Pereira, apresenta músicas, cantores e interpretes desse estilo, sendo importante fonte histórica para quebrar a ideia de que no Sul não há samba. Além disso, as culturas tradicionais indígenas e africanas, geralmente deixadas de lado nas grandes obras musicais do país, também estão presentes nas canções.

Certo da diversidade cultural presente na região Sul do Brasil, é necessário identificar o personagem que discursa (Napolitano, 2008) e analisar suas experiências, para que assim, seja possível verificar as representações no Sul do Brasil retratadas na coletânea e relacionar essas informações com o contexto regional do período. Desde as primeiras representações dos exploradores europeus no século XV, percebemos visões de um sujeito ou grupo para as paisagens encontradas. Apesar de serem, geralmente, direcionadas ao rei ou às pesquisas científicas patrocinadas por coroas, as primeiras representações do Novo Mundo não aparecem sozinhas, mas são constituídas por um indivíduo com uma bagagem cultural específica. Não é diferente com as representações dos séculos XX e XXI.

Entre esses personagens que discursam e são citados, podemos colocar o meio ambiente a partir a perspectiva da ecocrítica, utilizada como base para análise musical neste trabalho. O artigo "A Ecocrítica na Mira da Crítica Atual", de Terry Gifford, publicado na revista *Terceira Margem em 2009*, oferece uma análise da evolução da ecocrítica. Para Terry Gifford, essa é uma abordagem que se propõe a analisar e interpretar textos em função de suas representações do meio ambiente, explorando a relação complexa entre literatura, cultura e natureza. Ele define a ecocrítica como um campo interdisciplinar, em que literatura e estudos ambientais se encontram para examinar como narrativas influenciam a percepção humana da natureza e da crise ecológica. A ecocrítica, portanto, permite uma análise profunda dos valores ecológicos transmitidos pela literatura e incentiva uma consciência ambiental mais ampla, conectando representações artísticas a realidades ambientais. Essa perspectiva é fundamental para a análise musical neste trabalho, levando em consideração os pressupostos de Gifford.

Gifford explora não só a trajetória da ecocrítica, mas também os desafios que surgem para esse campo de estudo. Ele argumenta que, enquanto a ecocrítica se desenvolveu predominantemente nos Estados Unidos, o Brasil, com sua biodiversidade única e rica herança cultural, apresenta um cenário distinto para a prática dessa abordagem crítica. Para ele, uma ecocrítica brasileira não deveria apenas replicar as metodologias estrangeiras, mas sim adaptar

e expandir o campo para refletir as particularidades do contexto brasileiro. Essa adaptação envolve um diálogo que considera a experiência ambiental local e as formas culturais próprias de abordar a natureza e a sustentabilidade.

Gifford sugere que a ecocrítica no Brasil deve “aprender com essas críticas e encontrar a sua distintividade dentro de suas próprias ricas tradições” (2009, p. 261). Para ele, uma ecocrítica brasileira autêntica poderia contribuir de maneira única para o campo global, adicionando uma voz que destaque questões ambientais locais, como a preservação da Amazônia, a relação das comunidades indígenas com a terra e a exploração dos recursos naturais. Ele acredita que, ao valorizar e incorporar as tradições culturais brasileiras, a ecocrítica pode se tornar uma ferramenta poderosa de crítica e conscientização, promovendo uma compreensão mais profunda e estimulando novas práticas de conservação e respeito à natureza.

Dessa forma, a ecocrítica que Gifford busca para o Brasil não se restringe a uma mera importação de teorias internacionais, da mesma forma que Marcus Pereira pensava a música “verdadeiramente brasileira”, mas busca uma identidade própria que se harmonize com as necessidades e contextos específicos do país. A literatura brasileira, e trazendo para o viés deste trabalho, a música, em suas diversas formas, podem servir como um canal para essa reflexão, ajudando a moldar uma percepção de mundo que integra o ser humano à natureza de forma sustentável e consciente. Então, entender como as canções manifestam o clima, a fauna, a flora e todas relações entre sujeito e meio natural, representam um objetivo importante da ecocrítica e desta pesquisa.

Ao analisar as representações culturais do sul do Brasil na coletânea Música Popular do Sul, de 1975, e em outros trabalhos de artistas que participaram da coletânea, a partir da perspectiva da ecocrítica, este trabalho permite a análise das diversas culturas presentes na região. Ou pelo menos, parte delas. É possível, a partir do estudo, compreender percepções, valores e as relações entre sociedade e cultura pela música. Ainda, há um papel importante na valorização da memória cultural, pois ao analisar e documentar as representações culturais da coletânea, a pesquisa contribui para os estudos acerca das culturas populares do Sul do Brasil.

2 DAS INFLUÊNCIAS À GRAVADORA

2.1 DISCOS MARCUS PEREIRA: DOS PRECEDENTES ÀS GRANDES PRODUÇÕES

A história da Discos Marcus Pereira não deve ser contada do momento em que o selo foi criado. Seu início remete à primeira metade da década de 1960, quando Marcus Pereira conhece Luís Carlos Paraná, que o influenciou na criação da gravadora. Marcus Pereira (1976, p. 5) afirmou que logo após conhecer Carlos Paraná percebeu que “estava diante de um compositor diferenciado”. Então, é importante sabermos quem foi ele e como, mesmo que brevemente, desenvolveu seus posicionamentos e opiniões que fundamentaram, também, a ideologia da Discos Marcus Pereira.

Luiz Carlos Paraná nasceu na cidade de Ribeirão Claro, no estado do Paraná, em 1932. Até por volta dos vinte anos de idade, trabalhou como lavrador com o pai em uma fazenda de café. Após isso, ainda trabalhou como balconista e agente do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Segundo Marcus Pereira em seu livro “Música: está chegando a vez do povo - a história do Jogra” (1976, p. 5), por não ter muito o que fazer no trabalho, Carlos Paraná comprava livros que iam de *Contabilidade Geral* até *Dicionários de Sinônimos e Antônimos*, além de livros sobre *Métodos de Violão*. Essa fase de crescimento no interior do estado do Paraná, além de um trabalho que não oferecia muitas atividades e possibilitava a leitura, fez com que Carlos Paraná tivesse contato direto com a cultura popular do trabalhador do interior do Sul do Brasil, além de ter o hábito da leitura e estudos, já que um pouco mais tarde, com cerca de vinte e sete anos, começou a estudar inglês e francês.

Estes não foram os trabalhos que mais agradaram a Carlos Paraná, como era de se esperar. Já em São Paulo, ele passou a gerenciar e cantar em diversas casas noturnas, tendo o seu talento de musicista e compositor reconhecido e apreciado, sendo posteriormente registrado em gravações como o disco “A Música de Carlos Paraná”, lançado pela própria Discos Marcus Pereira em 1971, após a morte de Paraná ocorrida em 03 de dezembro de 1970.

Marcus Pereira e Luiz Carlos Paraná se conheceram no início da década de 1960, em um bar chamado “Open Door”, na Galeria Metrôpole, em São Paulo. Marcus estava com uma amiga migrando de bar em bar pelas ruas de São Paulo, até que um rapaz pediu para sentar-se. Tendo seu pedido aceito, Carlos Paraná tocou “Marcha do Amor sem Esperança”, atendendo ao pedido da mulher que já o conhecia. Nesta noite, tocou ainda “Nem Sequer Uma Rosa” e “Resignação”. Marcus Pereira (1976, p. 6) afirma que não conteve o entusiasmo e alegria por

conhecer “aquele acaso humano e artístico” passando, então, a frequentar as casas noturnas onde Carlos Paraná cantava. Na segunda metade de 1964, Marcus Pereira e Luiz Carlos Paraná já eram amigos próximos, trocando histórias vividas e criando muitas outras. Segundo Marcus Pereira (1976, p. 7) essas histórias eram, basicamente, sobre amores não correspondidos (ou impossíveis) e música. Pereira completa:

“Conversávamos muito também sobre música no Brasil. Carlos vivia permanentemente revoltado com a dominação musical a que estávamos sujeitados e seu maior sonho era um dia poder ter uma trincheira mais consequente para lutar contra a imposição cultural da música estrangeira. Em 1963, a moda era o iê-iê, tolice importada, dançada e cantada. A totalidade das boates apresentava este supremo exemplo da decadência mental de países ricos apenas economicamente e que nos impingiam sua cultura empobrecida e neurotizada por conflitos e impasses de suas sociedades superdesenvolvidas, esse lamentável superdesenvolvimento que se alimenta de vidas humanas mas que é insaciável porque suga o espírito dos sobreviventes”.

Essa revolta contra a imposição cultural vinda de fora e a não valorização da cultura nacional era sentida, também, por Marcus Pereira. Segundo o autor (1976, p. 4) a bossa-nova não era tão atraente e o iê-iê-iê parecia “falta absoluta de brio, e de respeito, pessoal e nacional”. Os dois se encontrarem foi um dos pontos altos da música na década de 1960, pois a partir desse encontro que surge o Jogral e, posteriormente, o selo Discos Marcus Pereira.

Esses parágrafos não são em vão. São importantes para visualizarmos o ambiente que Marcus Pereira estava inserido. O encontro com Carlos Paraná, sem dúvidas, influenciou os projetos que Marcus produziu. As noites no Jogral e os contatos com a rica diversidade artística e intelectual que frequentava esse ambiente desempenharam um papel fundamental na formação e na concepção da identidade e da proposta da Discos Marcus Pereira. E se é no Jogral que a história da Discos Marcus Pereira começa, falemos sobre esse bar que Marcus Pereira dedicou, inclusive, um livro, o já citado “Música: está chegando a vez do povo - a história do Jogral”, de 1976. Antes de iniciar o trabalho no bar Jogral, em São Paulo, Luiz Carlos Paraná ouviu de muitas pessoas que era um erro investir nesse ramo. Primeiro, era um erro porque dos bares anteriores que possuíam uma proposta mais voltada à música popular, poucos deram certo. Segundo, porque a indústria fomentava a música vinda de fora, o já citado “iê-iê-iê”³, deixando de lado aquilo considerado por Carlos Paraná e Marcus Pereira verdadeiramente brasileiro. Realmente essas pessoas estavam certas nesses conselhos, mas eles não contavam que Carlos Paraná, assim como afirma Marcus Pereira (1976, p. 8), “não estava interessado

³ O iê-iê-iê, um movimento musical que surgiu no Brasil, representa uma adaptação e interpretação brasileira do fenômeno global da música pop e rock. Os principais expoentes desse movimento incluem artistas como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, por exemplo, cujas músicas se tornaram emblemáticas do período.

apenas em dinheiro. É claro, o dinheiro seria instrumento – como foi – para realização e seus planos de resistência. Mas ele jamais faria alma coisa com o objetivo único de ganhar dinheiro”. Marcus Pereira (1976, p. 26) ainda cita essa característica de Carlos Paraná quando se referia ao seu talento musical, dizendo que o artista não cantava quando o público não estava atento “e, por dinheiro nenhum, se apresentava onde não estivesse absolutamente à vontade. Recusou sempre convites para cantar em festas grã-finas porque, com frequência, nesses ambientes, as pessoas, preocupadas em encher os bolsos, esqueceram-se de encher a cabeça”.

Abrir um bar de música era um sonho antigo para Carlos Paraná. A oportunidade surgiu quando o namorado de uma amiga, citado por Marcus Pereira como Mike, propôs uma sociedade para abrir um bar de música. Carlos logo alugou uma sala na Galeria MetrÓpole, abrindo o Jogral que comportava cerca de 60 pessoas. Esse bar logo tornou-se um ponto de encontro de artistas e intelectuais, fazendo com que se tornasse um dos mais importantes bares de música popular brasileira do país.

No livro sobre a história do Jogral, há diversas fotografias e referências de artistas que na década de 1960 estavam iniciando sua carreira musical. Outros, por sua vez, já estavam com carreiras consolidadas e eram grandes nomes da música brasileira. Há fotografias e referências de artistas como Jorge Bem Jor, Paulo Vanzolini, Alaíde Costa, Adauto Santos, Luís Gonzaga, Martinho da Vila, Adoniran Barbosa, Lupicínio Rodrigues, Ismael Silva, Clementina de Jesus, Newton Carlos, Manezinho da Flauta, Jair Rodrigues, Zé Ketti, Renato Teixeira, Gilberto Gil e assim por diante. Mas, para Marcus Pereira, um dos maiores músicos do Jogral foi o seu idealizador Luiz Carlos Paraná.

Segundo o livro de Marcus Pereira sobre a história do bar Jogral, que estreitou as relações de Marcus Pereira com a música, colocando ele em contato com diversos artistas, Mike acabou rompendo o relacionamento com a namorada, deixando a situação desagradável sob a perspectiva de Carlos Paraná, apesar da relação dos sócios ser boa. Assim, Marcus Pereira foi convidado para assumir a sociedade de Mike, porém, não aceitou, pois, segundo Pereira “o sucesso do Jogral era devido principalmente ao talento e à seriedade do Carlos” (1976, p. 13). Marcus completa dizendo que, então, para ajudar o amigo, aceitou “apenas ter uma participação simbólica, de uma quota em cem, para o Carlos poder fazer a alteração do contrato social”. Agora o bar era a alma de Luiz Carlos Paraná colocada à disposição para quem quisesse entrar.

Outro fator importante que contribuiu para a ascensão do Jogral e teve papel na formação do conceito da gravadora Discos Marcus Pereira foram os festivais de música da década de 1960. Durante o período ditatorial brasileiro, os festivais de música se transformaram em meios de expressão da contracultura, amplificando sua mensagem diante das restrições

impostas pela moral de certos setores privilegiados da sociedade e, principalmente, pela ditadura civil-militar. A conjuntura política e social do Brasil naquela época era marcada por grande tensão. A repressão era tão intensa que gerou um clima de instabilidade, onde a simples reunião de um grande grupo era vista como ato subversivo. Além disso, era um momento em que artistas poderiam defender e divulgar suas músicas em rede nacional, criando, no Brasil, diversos ambientes de discussão sobre a música popular.

Além disso, no I Festival de Música Popular Brasileira da TV Excelsior, em março e abril de 1965 onde Elis Regina ganharia o primeiro lugar com Arrastão, música de Edu Lobo e Vinícius de Moraes e no II Festival de Música Popular Brasileira de 1966, já na TV Record, os festivais eram de música considerada brasileira e popular, com o espetáculo sendo dirigido para um público “consumidor da corrente engajada e nacionalista” (Napolitano, 2004, p. 205), mas mesmo assim, era preciso que os festivais reunissem o máximo de diversidade musical e gostos popular, até cantores da Jovem Guarda, isso se estes não defendessem o já citado iê-iê-iê.

O Jogral teve sucesso, em partes, porque na década de 1960 houve uma crescente no consumo de música popular no Brasil, sendo a década conhecida como a *era dos festivais*:

“A ‘era dos festivais’ conheceu um enorme incremento em fins de 1966, com o grande sucesso popular ocorrido em função do II Festival de MPB da TV Record. Mas a fórmula televisual do festival da canção surgiu na TV brasileira no ano anterior. Em 1965, a TV Excelsior tentou capitalizar parte do interesse renovado por música brasileira e organizou um festival pioneiro. Já em 1966, a cidade do Rio de Janeiro tentava se reciclar, para retomar o título de “capital” da música popular, patrocinando o Festival Internacional da Canção” (2004, p. 203).

Os grandes festivais de música fizeram do Jogral um ambiente de discussão e defesa das canções preferidas de quem o frequentava. Marcus Pereira (1974, p. 18) cita as multidões nos portões da TV Record gritando e fazendo ameaças caso a música que eles gostavam não fosse classificada em primeiro no festival de 1966. As favoritas eram “A Banda”, composta e interpretada por Chico Buarque, contra “Disparada”, composição de Geraldo Vandré e Theo de Barros e interpretada por Jair Rodrigues. Ambas dividiram o prêmio de campeãs do festival, que também marca uma conexão entre artista e público. Segundo Napolitano (2004, p. 205), “no festival de MPB de 1966, a plateia se entusiasmou com as duas vencedoras, *A Banda* e *Disparada*. Num impressionante espetáculo de comunhão artista-plateia, que talvez não tenha nunca mais se repetido [...]”.

No mesmo festival de 1966, Luiz Carlos Paraná concorreu com a canção “De amor ou paz”, composta com Adauto Santos e interpretada por Elza Soares. Marcus Pereira (1974,

p. 19) relatou o dia em que houve o anúncio das campeãs. Segundo o autor, o anúncio foi assistido em sua casa, junto com alguns amigos. Estavam esperando que a canção ficasse entre o terceiro e o quinto lugar, pois os dois primeiros certamente seriam de “Disparada” e “A Banda”. Cada anúncio realizado diminuía a esperança, e quanto o terceiro lugar foi anunciado Carlos Paraná deixa a sala para esconder seu desapontamento. Não teve nem chance de ver o anúncio de sua música como segundo lugar do festival. Obviamente, a comemoração amanheceu no Jograal.

O festival de 1967 foi visto pela crítica da época como sendo um sucesso, pois veio na onda do festival de 1966. Marcos Napolitano (2004, p. 204) afirma que esse festival era o que mais possuía expectativas, pois foi “anunciado como uma verdadeira ‘ofensiva’ contra a Jovem Guarda e como tal conseguiu atrair não só o interesse dos grandes criadores, como acabou lançando novos astros”. Marcus Pereira aponta que o aumento da participação popular nos festivais e discussões acerca da música no Brasil podem ter sido influenciadas pelo fim da possibilidade de escolha dos representantes nas urnas, já que o Brasil vivia uma ditadura, então, “o público, impedido de participar da escolha dos dirigentes do País, em todos os níveis, passou a participar da escola de seus líderes musicais” (Pereira, 1967, p. 20). Um dos artistas que poderiam ser escolhidos como os representantes do povo nesse festival, foi Luiz Carlos Paraná, que concorreu com “Maria, Carnaval e Cinzas”, interpretada por Roberto Carlos após muita discussão até Paraná aceitar. E isso somente porque todos os grandes artistas já haviam se comprometido com outras canções.

O direto da TV Record no período dos festivais, Paulo Machado de Carvalho Filho, que já havia recebido alguns favores de Marcus Pereira, comprometeu-se em conversar com Roberto Carlos para interpretar a música de Paraná. Sabendo das oposições em relação ao estilo do cantor, já que incorporava valores estrangeiros criticados por Carlos Paraná, Marcus Pereira usou o argumento que era o Roberto Carlos que precisava aceitar interpretar a canção e não o contrário, uma vez que o cantor já era conhecido como “rei”. Enfim deu certo e a canção ficou com o quinto lugar no III Festival de Música Popular Brasileira, sendo a vencedora a canção *Ponteio*, de Edu Lobo, que segundo Napolitano (2004, p. 214) “foi uma unanimidade de crítica e público”.

Ainda houveram alguns festivais em 1968, ano em que a ditadura instaurou o Ato Institucional Número Cinco (AI-5), assunto trabalhado no próximo capítulo. Com a censura para controlar os meios de comunicação, segundo Marcus Pereira (1976, p. 41), os militares representados por Costa e Silva impuseram “obstáculos cada vez maiores à criação, em todos os campos da cultura, dificultando, cada vez mais, especialmente o trabalho do compositor,

porque lhe tiravam a liberdade de criar”. Sobre os festivais a partir de 1968, Napolitano (2004, p. 215) conclui que, apesar dos festivais na televisão terem em sua grande maioria se esgotado, deixaram “uma marca fundamental na história do Brasil, constituindo-se numa espécie de ‘tesouro perdido’ da experiência sociocultural coletiva, momento mágico na qual arte, política e lazer pareciam se confundir”.

Marcus Pereira também faz sua análise final sobre os festivais, direcionando sua atenção ao conceito MPB e os problemas do conceito no país. O autor (1976, p. 41) ressalta que “era mais poesia do que música ou poesia no acompanhamento musical”, destacando que durante os festivais de música os jurados “detinham-se mais na análise literária das composições concorrentes o que na sua análise musical”. Se Marcos Napolitano tivesse nascido e publicado o livro *História e Música* (2002) antes, os jurados dos festivais certamente teriam lido suas orientações nas análises musicais e não cometeriam esse erro básico. Assim como os traços e as cores são partes de um mesmo quadro, o poético e o melódico compõem a mesma música, então deveriam ser analisados em conjunto. Esse primeiro problema faz da música “mais poesia do que música”. O autor segue abordando o conceito MPB, agora problematizando a limitação da palavra popular, pois, segundo o autor (1976, p. 42) a MPB é composta por “música produzida por um segmento da população de formação erudita ou semi-erudita de extratos principalmente urbanos do país”. Esse é, realmente, um problema que pode ser relacionado com a indústria musical que será discutida na parte três deste capítulo, já que eram raros os registros folclóricos das décadas de 1960 e 1970. Por outro lado, o que os artistas da MPB apresentavam eram partes das culturas populares das diferentes partes do nosso país. Para finalizar, Pereira apresenta o problema a palavra brasileira da sigla, que cada vez mais “se distancia no seu sentido original, contaminada pelo ‘iê-iê’ e pelo rock”.

Em 1967, Marcus Pereira ainda possuía a sua agência de publicidade, a “Marcus Pereira Publicidade”, mesmo afirmando, ao relatar sobre a sua profissão e os momentos no Jogra que “em sã consciência é muito difícil gostar de ser cúmplice de interesses que vivem de estimular, ao delírio, o consumo numa sociedade onde apenas a minoria tem condições de consumir, inclusive as coisas fundamentais para a vida” (Pereira, 1976, p. 35). Nesse sentido, era um dos ideais de Carlos Paraná e Marcus Pereira levarem a cultura popular para o maior número de pessoas possíveis, mesmo para quem não pudesse estar presente no Jogra e ver pessoalmente as apresentações artísticas que preenchiam as paisagens sonoras do local. Dessa forma, foi iniciado um projeto base para a construção da posterior gravadora, a Discos Marcus Pereira, o primeiro disco que seria entregue como brinde de fim de ano e, conseqüentemente,

levaria para outras pessoas um pouco do Jograal, que “era um oásis no deserto em que muitos viviam” (Pereira, 1976, p. 36).

Como primeiro disco produzido, Marcus Pereira, que já havia tentado anteriormente, convenceu Paulo Vanzolini a lançar suas músicas. Resolvido o problema de convencimento de Vanzolini, surge outro ainda mais difícil de ser resolvido: como conseguir recursos financeiros para o trabalho? Marcus Pereira, que possuía uma rede de contatos extensa pelos anos de trabalho com a publicidade, convenceu uma empresa cliente, a “Independência S.A.”, que o disco seria um bom brinde aos clientes. Sobre o disco:

“O que escondi do Antônio Carlos era que o brinde era muito mais para nós, para nossa alegria, do que para os clientes da empresa dele. A produção do disco foi do Carlos, escolhemos juntos o repertório, os intérpretes: Chico Buarque gravou duas faixas (Praça Clóvis e Samba Erudito), Carlos três (Napoleão, Capoeira do Arnaldo e Leilão), Adauto Santos duas (Juízo Final e Cravo Branco), Cláudia Morena (Ronda e Morte é Paz), Maurici Moura duas (Amor de Trapo e Farrapo e Volta por Cima), Cristina Buarque de Holanda uma (Chorava no Meio da Rua). O disco foi gravado em outubro de 1967, os arranjos foram feitos por Toquinho e Portinho [...]” (Pereira, 1976, p. 37).

Apesar de terem sido produzidos somente mil e quinhentos discos, onde mil ficaram com a “Independência S.A.” e quinhentos com a “Marcus Pereira Publicidade”, circularam notícias sobre o disco de Vanzolini, intitulado “Onze Sambas e uma capoeira”. As críticas em relação a produção foram positivas, incentivando Marcus Pereira e Carlos Paraná à trabalharem mais na produção de outras obras. Marcus Pereira (1976, p. 40) cita uma matéria publicada na revista Visão em 2 de fevereiro de 1968, sob o título “O muito bom só para muito poucos”, onde finaliza o texto de elogio ao disco produzido dizendo que “só nos resta esperar que uma gravadora comercial ponha ao alcance de todos o que já coube ao pequeno grupo de paulistas frequentadores da boate Jograal”.

A obra não é composta somente por música. A capa do álbum "Onze Sambas e Uma Capoeira" é uma expressão do design gráfico dos anos 1970, com o título destacado em tipografia simples e direta, dando ênfase ao conteúdo musical, enquanto o fundo branco limpo ressalta os elementos que estão na frente, criando um contraste visual que chama a atenção. Ao lado do nome do artista e do álbum, há algumas alguns conjuntos de três símbolos abstratos. Além disso, a presença de nomes como Chico Buarque de Holanda e outros artistas notáveis na capa reflete o prestígio dos colaboradores do álbum e dá uma dimensão colaborativa ao projeto. Novamente há uma tipografia simples e direta, sem distrair da arte gráfica, que permanece em destaque. A simplicidade do design reflete a sofisticação das composições de Vanzolini,

valorizando a música de um disco com uma capa contendo duas cores e letras simples, mas com parcerias importantes e marcando o início de uma trajetória importante da fonografia nacional.

Figura 1 – Capa do disco “Onze sambas e uma capoeira” (1967)



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira. Disponível em: <<https://immub.org/album/onze-sambas-e-uma-capoeira>>. Acesso em: 04 nov. 2023.

Já em 1968, Marcus Pereira e Luiz Carlos Paraná, motivados pelo sucesso que havia sido o primeiro disco, começaram o planejamento da segunda produção. Havia, no Jogra, diversos músicos que tocavam o choro, então, foi o que buscaram produzir. Marcus Pereira (1976, p. 50) traz que “Carlos dizia sempre que esse gênero belíssimo da nossa música instrumental estava completamente esquecido e, quando era lembrado, surgia com deformações lamentáveis. Encontrado o desejo comum, nesse caso, um disco de chorinho, vinha a necessidade do patrocínio. Após procurar um novo patrocinador para o projeto, como havia sido no disco

de Paulo Vanzolini, Marcus Pereira decidiu produzir com recursos próprios, distribuindo como brinde em sua agência de publicidade.

Produzido por Valdir Azevedo, o disco “Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão”, lançado em 1968 com catorze canções interpretadas por Manuel Gomes na flauta, Benedito Costa no cavaquinho, Adauto Santos e Gerado Cunha nos violões e Fritz no pandeiro, Marcus Pereira afirma que esse foi o primeiro disco que ele produziu com a intenção de prosseguir no mundo das produções, pois percebeu que junto com o Paraná e os músicos do Jogral, os discos lançados poderiam ter uma representação que “identifique música popular brasileira de qualidade” (1976, p. 52).

Figura 2 – Capa do disco “Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão” (1968)



O disco “Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão” não apenas representou uma aposta no renascimento do choro, mas também estabeleceu um novo padrão para a produção de música instrumental no Brasil. A escolha de Manuel Gomes, Benedito Costa, Adauto Santos, Gerado Cunha e Fritz para interpretar as canções foi uma decisão cuidadosa, refletindo o compromisso de Marcus Pereira com a qualidade e autenticidade do gênero, além de contar com pessoas próximas, que frequentavam o Jogra. A produção independente e a estratégia de distribuição inovadora, como brindes em sua agência de publicidade, mostraram a visão empreendedora de Pereira. Essa abordagem não apenas garantiu a divulgação do disco, mas também fortaleceu a imagem do Jogra e dos músicos envolvidos como líderes na preservação e promoção da música brasileira autêntica.

A importância do disco “Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão” foi reconhecida por sua contribuição duradoura para o panorama musical brasileiro. Ele estabeleceu precedentes para futuras produções e ajudou a consolidar o papel de Marcus Pereira como um dos principais responsáveis pelo renascimento de gêneros tradicionais da música popular brasileira. Assim, o álbum se tornou um exemplo significativo de como a dedicação e a paixão pela música podem transformar e enriquecer a cena cultural, solidificando a base para futuros projetos e produções de alta qualidade.

Os discos “Onze Sambas e Uma Capoeira” e “Brasil, Flauta, Cavaquinho e Violão” desempenharam um papel crucial na história da Discos Marcus Pereira, pois representam os primeiros trabalhos de Marcus Pereira, quando ainda atuava como publicitário. Além disso, são obras que foram concebidas e produzidas em colaboração com Luiz Carlos Paraná. Segundo as representações que Pereira faz de seu amigo no livro “Música: está chegando a vez do povo - a história do Jogra”, esses discos são carregados de gratidão e respeito. Marcus Pereira parece ter descoberto um lado diferente de si mesmo em Carlos Paraná, um aspecto artístico, musical e enraizado na cultura popular do interior, algo que ele defendia fortemente em seus discursos.

Em diversos trechos do livro sobre o Jogra, Marcus Pereira cita o carinho e respeito que tinha por Luiz Carlos Paraná, então, não poderia faltar um disco do próprio Paraná. Não foi o que fez mais sucesso, nem aquele trabalho com uma importância histórica, social e cultural enorme como o mapa musical brasileiro, mas sem dúvidas, pelas insistências de Pereira para que o amigo gravasse um disco, este álbum é um marco que solidificou a parceria e a visão artística compartilhada entre Marcus Pereira e Carlos Paraná, apesar de ter sido finalizado após a morte de Carlos.

No mesmo ano do disco sobre o choro, 1968, casaram-se Marcus Pereira e Carolina Andrade, seguidos por Carlos Paraná e Marta Greiss, e isso em um intervalo de uma semana. Sim, uma semana de diferença entre os casamentos. Mas esse não é o outro ponto relevante do ano 1968, pelo menos não para essa pesquisa (apesar de ser, sem sombra de dúvidas, o mais curioso).

Neste ano, Carlos Paraná decide criar a “Ordem do Jogral”, uma condecoração que homenageava artistas e pessoas próximas ao bar. Essa homenagem era feita no próprio Jogral, com um show do artista e um discurso de Carlos Paraná enaltecendo a carreira, obra e importância do homenageado. Eram quatro categorias: “Grande compositor”, “Grande intérprete”, “Velho companheiro” e “Amigão”. Para noite e entrega, Carlos Paraná convidava intelectuais e pessoas para prestigiar o momento de entrega dessa simbólica medalha que valia muito para o Jogral e quem estava sempre presente no ambiente. Pereira (1976, p. 59) apresenta o que disse Paraná sobre a condecoração:

“A medalha da ‘Ordem do Jogral’ foi criada em retribuição à amizade de muitos ‘cobras’ da nossa música pelo Jogral, onde aparece e se apresentam. Mas a medalha também será conferida a pessoas que, não sendo artistas, também prestigiam o Jogral, e a receberão também todos que prestaram relevantes serviços ao samba. A ‘Ordem do Jogral’ não foi criada para conquistar amigos e artistas para ‘O Jogral’. Nós é que nos sentimos conquistados por esses artistas que, desinteressadamente, se fizeram amigos do ‘Jogral’. A medalha da ‘Ordem do Jogral’ é apenas uma retribuição”.

As ações de Carlos Paraná o colocavam em um nível de destaque na cultura popular brasileira, pois o Jogral foi um importante local e encontro dos artistas e apreciadores dos sons do Brasil. Mesmo assim, não haviam fronteiras para o que Paraná queria fazer. Ele ousou, dessa vez, aumentar o espaço e ampliar as possibilidades musicais. Ainda em 1968, alugou um imóvel em outro espaço, que Paraná nem viu ser ocupado pelo Jogral, pois morreu antes disso acontecer. O espaço era maior, com um palco melhor estruturado e um espaço que poderia receber mais gente, além de haver uma sala que serviria de estúdio de gravação para os artistas do Jogral. Agora, a ideia era romper as fronteiras e apresentar músicas latino-americanas, buscando ajuda, inclusive, nas embaixadas dos países para que promovessem as apresentações de artistas regionais.

Esse projeto não aconteceu, mas Marcus Pereira cita o desejo de realizá-lo logo após finalizar o mapa musical brasileiro, fazendo pesquisas nos mesmos moldes realizados nas coletâneas de música regional do Brasil, mas em um espaço que abrangesse do México à Patagônia (1976, p. 61). Infelizmente não tivemos a oportunidade de ver essa produção acontecendo e está aí mais um objetivo dessa pesquisa: levar esse projeto para o maior número

de pessoas possível, pois assim, se o acaso da sorte ajudar, alguém se interesse pela ideia e invista tempo e, principalmente, dinheiro para que se concretize.

Em 1970, finalmente, Carlos Paraná aceitar gravar um disco com suas composições. Esse registro, certamente, devemos à Marcus Pereira, pois foi difícil convencer o amigo, que já havia recusado diversas vezes as investidas. O repertório e os músicos escolhidos para a produção partiram, na maior parte, de Paraná, que em sua primeira sessão de gravação cantou três músicas: Resignação, Cafezal em Flor e Vou Morrer de Amor. Esses registros tornariam-se mais raros do que eles imaginavam, pois foi a única vez que Carlos Paraná foi para o estúdio gravar as suas canções, já que no dia 22 de outubro de 1970 foi para o hospital e ficou internado até a sua morte em 03 de dezembro do mesmo ano. O seu problema, segundo Marcus Pereira eram varizes nas veias do esôfago que causaram uma hemorragia (1976, p. 21).

Passado o luto inicial, porém, nunca superado, da morte de Paraná, Marcus Pereira retoma a produção do disco de seu amigo. Agora, ainda mais difícil, pois ouvia as gravações das três canções sabendo que eram as únicas e que essa seria a forma de ouvir a voz de seu amigo. Convidou para completar as gravações que faltavam dois amigos de Luiz Carlos Paraná: Aduino Santos e Emílio Escobar. Sobre a gravação, Marcus Pereira relata que “a todo momento, a gravação tinha que parar, porque alguém entre nós não tinha condições de prosseguir” (1976, p. 75). Ao final, além das três músicas já gravadas por Paraná, Aduino Santos gravou “Maria Carnaval e Cinzas”, “De Amor Ou Paz”, e “Um Só Amor”, “Canoa Vazia” e “Último Canto”, enquanto Emílio Escobar gravou “Nem Sequer Uma Rosa”, “Queria”, “Se For Pra Medir Saudade”, “Marcha do Amor Sem Esperança” e “Você Merece Um Tango”.

A capa do disco "A Música de Carlos Paraná" é uma peça marcante e simbólica deste momento. O design apresenta um retrato de Luiz Carlos Paraná, o qual ocupa o centro da imagem. Ele está com um sorriso genuíno, transmitindo uma sensação de alegria e satisfação. O rosto de Paraná é o elemento central da capa, destacando sua importância e a conexão pessoal que Marcus Pereira tinha com ele. Não podendo ser diferente, o sorriso estampado no rosto apresenta Paraná como se estivesse agradecendo ou feliz com o que haviam produzido. O sorriso de Paraná pode ser interpretado como uma expressão de gratidão e alegria pelo trabalho realizado, como se ele estivesse compartilhando sua felicidade com Marcus Pereira.

O estilo da capa reflete a simplicidade e a autenticidade dos anos 1970, quando a imagem do artista muitas vezes se tornava o principal ponto de conexão com o público nítido nos festivais de música popular. Marcus Pereira, ao escolher essa imagem para a capa, demonstrou um profundo reconhecimento do talento de Paraná. Ele sabia que o amigo tinha algo diferente que merecia ser registrado e divulgado. Assim, a capa do disco não apenas serve

como uma introdução visual ao conteúdo musical, mas também como uma homenagem à contribuição de Luiz Carlos Paraná para a música brasileira e para a história de Marcus Pereira.

Figura 3 – Capa do disco “A Música e Carlos Paraná” (1971)



Fonte: Instituto Memória Musical Brasileira. Disponível em: <<https://immub.org/album/a-musica-de-carlos-parana>>. Acesso em: 07 nov. 2023.

O Jogral era um local da cultura popular brasileira, mas a partir da morte de Paraná, tornou-se um patrimônio que ligava Marcus Pereira as lembranças do amigo. Neste momento da vida de Marcus Pereira, a agência de propaganda não fazia mais sentido. A produção dos discos e a morte do amigo influenciaram Marcus Pereira no fechamento da agência de publicidade e na fundação da Discos Marcus Pereira. Os donos do Jogral eram Marta Paraná e Fiori, outro amigo próximo de Carlos Paraná, que estavam dispostos a vender suas partes. Assim, após

algum tempo, em 1973, a Discos Marcus Pereira comprou 75% do Jograal, sendo os outros 25% comprados por Martinho da Vila, que havia sido apresentado à Marcus e iniciado sua carreira no Jograal, ainda nos tempos de Carlos Paraná.

Aluísio Falcão (1998, p. 92) lembra dos momentos que o Jograal tinha Marcus Pereira, Martinho da Vila e ele como sócios, dizendo que apesar do bar começar a ser frequentado por executivos e “gente da grana”, o autor afirma que a experiência dos três como donos de bar foi desastrosa, pois, segundo ele, “nascemos, como se diz, para ficar do lado de cá do balcão”, referindo-se ao lado do cliente. Mesmo com esse sentimento, o autor relembra pessoas e momentos com um sentimento que lembra a saudade, dizendo que “daria tudo que tivesse pra voltar aos tempos do Jograal” (Falcão, 1998, p. 91).

Apesar de seu valor sentimental e cultural, após a morte de Luiz Carlos Paraná o Jograal começou a cair. O movimento diminuiu e os lucros não apareciam mais. Os maiores lucros do Jograal foram durante os festivais de música, especialmente na segunda metade da década de 1960, após isso os donos tiveram mais prejuízos do que lucros, mas, como já apontou Marcus Pereira (1967, p. 92) “o jograal mais tirou do que deu aqueles que o comandavam, exceto entre 67 e 70, no sentido material da expressão, porque culturalmente o retorno foi incalculável. É esse retorno cultural que essa pesquisa está trabalhando, portanto, a história do Jograal e de Luiz Carlos Paraná são essenciais para o que segue.

A Discos Marcus Pereira, em sua breve, mas significativa trajetória, lançou 144 discos, conforme registrado por Magossi (2013, p. 16). Esses lançamentos incluíram uma variedade de gêneros e estilos musicais, refletindo a diversidade e riqueza da música brasileira. Algumas dessas produções foram distribuídas como brindes, não apenas pelo Jograal, mas também pela Marcus Pereira Publicidade, evidenciando a estratégia de promoção e o alcance do selo em diferentes esferas. Compreender a história por trás da concepção desse projeto é crucial para apreciar o impacto cultural e musical que a Discos Marcus Pereira teve. No entanto, para uma análise mais profunda, é necessário também debater outros casos de levantamento e documentação da música popular ao longo da história.

No próximo tópico, serão exploradas duas propostas importantes de documentação musical: a de Alan Lomax, nos Estados Unidos, e a de Mário de Andrade, no Brasil. Alan Lomax foi um renomado etnomusicólogo que documentou e preservou uma vasta quantidade de músicas folclóricas e tradicionais dos Estados Unidos e do Caribe, contribuindo significativamente para o entendimento da música popular e folclórica americana. Por outro lado, Mário de Andrade, um dos maiores nomes da literatura e música brasileiras, também

desempenhou um papel crucial na preservação e valorização das tradições musicais brasileiras, influenciando profundamente a pesquisa e a documentação da música no Brasil.

Esses registros, realizados por Lomax e Andrade, continuam a ser objeto de debates e estudos devido à sua relevância nos âmbitos social, cultural e fonográfico. Eles são essenciais para a compreensão e análise da história musical da América e das campanhas e registros fonográficos no continente. Mais importante ainda, essas experiências oferecem uma oportunidade de comparação e interpretação sobre como as pesquisas e os objetivos do selo Discos Marcus Pereira se alinham com as abordagens de Lomax e Andrade. Ao realizar essas comparações, podemos também identificar as particularidades do mapa musical do Brasil em relação às experiências anteriores, considerando que essas iniciativas possuem cerca de quarenta anos de diferença entre elas. Essas análises não apenas destacam a evolução das práticas de documentação musical, mas também ilustram as transformações culturais e as novas abordagens na preservação e promoção da música.

2.2 EXPERIÊNCIAS ANTERIORES: OS CASOS DE ALAN LOMAX E MÁRIO DE ANDRADE

A música folclórica é uma das expressões culturais mais ricas da humanidade, além disso, conecta gerações há muito tempo. Independente se você gosta ou não, há músicas que marcaram sua vida, desde uma simples canção de parabéns àquela canção importante de sua formatura. Essa pesquisa trabalha com as músicas daqueles que foram e de certa forma ainda são deixados de lado pelas grandes gravadoras. É o trabalho de pessoas como Alan Lomax, Mário de Andrade e Marcus Pereira que possibilitam músicas de trabalho de pessoas simples serem ouvidas, discutidas e analisadas em um trabalho acadêmico. Por isso, para entender a complexidade e diversidade desses patrimônios musicais, é essencial entender as técnicas de documentação e as abordagens adotadas por indivíduos que dedicaram parte de sua vida à preservação de canções.

Além disso, o folclore torna-se essencial para o entendimento dos trabalhos de Lomax, Andrade e, posteriormente Marcus Pereira. Segundo Kalina Silva e Maciel Silva (2009, p. 154), folclore é um “termo cunhado em inglês a partir das palavras *folk*, povo, e *lore*, saber”. Dessa forma, os autores (2009, p. 155) defendem que “o conceito de folclore está intimamente ligado às noções de povo, de tradição e, como não podia ser diferente, de cultura, pois de forma simples, folclore é a cultura popular tradicional”. Então, a partir desses debates, não devemos pensar que o folclore engloba somente um aspecto da vida social, mas sim, diversos, que vão

da medicina popular ao modo de produzir um alimento, da música à dança, do modo de se expressar à religiosidade. Tudo isso é manifestado nas coletâneas de música popular que compõem o mapa da música brasileira.

O objetivo principal deste tópico está no levantamento e discussão dos principais temas apresentados pelos três sujeitos, buscando aproximações e distanciamentos nas técnicas e objetivos apresentados. É necessário destacar que, pelos períodos serem diferentes e possuírem cerca de 40 anos de distância entre os dois casos mais afastados temporalmente, as formas de registros obviamente serão distintas, pois as tecnologias diferem. Então, este texto verifica os aspectos da música folclórica da América, já que Alan Lomax pesquisou (além de Europa e África), principalmente a América do Norte e Central, focando seu trabalho em regiões distintas dos Estados Unidos. Já Mário de Andrade e Marcus Pereira trabalharam, respectivamente, nas décadas de 1930 e 1970, com a música folclórica no Brasil.

A variedade de arquivos apresentados pelos três casos citados é imensa. Começamos com Alan Lomax, que nasceu em 1915 e faleceu em 2002, nos Estados Unidos. Junto com seu pai, John Avery Lomax, iniciou em 1934 um trabalho relacionado com a música folclórica, registrando artistas em várias regiões do país e do exterior⁴. A coleção de Alan Lomax contém aproximadamente 6400 gravações sonoras disponíveis na página da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, pois os trabalhos foram feitos em parceria. Apesar disso, o número de gravações independentes de Alan Lomax é muito superior.

Sendo um importante personagem para o levantamento e preservação do patrimônio musical mundial, pois teve trabalhos em diferentes países do mundo, Alan Lomax não foi apenas coletor, escritor e etnomusicólogo, mas também produtor de rádio, cineasta e ativista político, dentre outras funções desempenhadas especialmente nos Estados Unidos (Kahn, 2003). Graduado em Filosofia pela Universidade do Texas, iniciou uma pós-graduação em Antropologia pela Universidade de Columbia, em 1934. Mesmo não finalizando esse curso, os estudos em antropologia são importantes na formação cultural de Alan Lomax, já que “o resto de sua carreira é claramente marcado por esta experiência, pois ele trabalhou cada vez mais como um etnomusicólogo com forte formação antropológica” (Kahn, 2003, p. 2, tradução nossa).

⁴ As informações sobre a vida e formação de Alan Lomax foram retiradas da página oficial da *Association for Cultural Equity (ACE)*, que é uma organização criada por Lomax e com sede em Nova York. Trabalhando com o patrimônio folclórico musical e com preservação cultural, a ACE mantém grande acervo relacionado à Alan Lomax. Para mais informações acessar a página <<https://www.culturalequity.org/>>.

Lomax e seu pai buscaram expandir o acervo de música folclórica presente no Arquivo de Canções Folclóricas Americanas da Biblioteca do Congresso, criado em 1928 e que possuía gravações de artistas folclóricos de várias regiões dos Estados Unidos, do Haiti e das Bahamas. Assim como propôs a Discos Marcus Pereira, já na década de 1930 Lomax realizava pesquisas de campo no Haiti, realizando a gravação destas manifestações musicais. Nesses primeiros trabalhos de Lomax, percebemos interesses que vão além da música, mas que mostram a busca pelas relações das pessoas com produções, instrumentos e contexto mais geral daquelas gravações, buscando as histórias daqueles que entrevistava (Kahn, 2003). O selo Discos Marcus Pereira também demonstrava interesses nas histórias e pessoas que compunham a cultura popular do Sul do Brasil.

A discos Marcus Pereira tinha uma preocupação com toda obra, do encarte as músicas, escolha dos artistas, repertório e ritmos apresentados nas coleções. Um aspecto importante desses trabalhos era o encarte e textos produzidos, pois apresentavam o que era proposto nos discos⁵. Aluízio Falcão, em seu livro “Crônicas de uma vida boêmia”, conta um pouco do trabalho realizado pela gravadora, especialmente citando um fato relacionado a coletânea Música Popular do Sul.

No texto intitulado “Érico Veríssimo”, Aluízio Falcão conta que em 1973 foi a Porto Alegre para iniciar as pesquisas que dariam origem a coletânea da região lançada pela gravadora, encontrando o escritor Érico Veríssimo em sua casa:

“Eu trabalhava numa gravadora que vinha realizando um mapeamento sonoro do país. Levava no bolso endereços de pesquisadores, musicólogos, personalidades culturais do Rio Grande. [...] Eu chegava para iniciar e expor o projeto, além de pedir o texto de apresentação, espécie de prefácio para a coleção “Música Popular do Sul”. Pensava em um ensaio sobre o povoamento da região, hábitos costumes, inclinações musicais” (1998, p. 184).

Aluízio Falcão pensava em um “ensaio sobre o povoamento da região”. Realizar pesquisas sobre a cultura de uma determinada região é fundamental para entender a complexidade e as particularidades de suas expressões musicais. Cada região carrega sua história, que se desdobra em melodias, ritmos e letras que refletem suas experiências e identidades. Além disso, a pesquisa desempenha um papel crucial na preservação da autenticidade das produções musicais. Nesse sentido, Lomax tende a perder menos a “essência

⁵ Os encartes da coletânea Música Popular do Sul (1975), da Discos Marcus Pereira, serão analisados no capítulo 3 desta dissertação.

original” das canções, pois grava em diversos locais, como campos, fazendas e prisões, já a Discos Marcus Pereira faz essas gravações em estúdios.

Como dito anteriormente, a proposta do selo de Marcus Pereira era apresentar a verdadeira música popular do Brasil, escolhendo discos que não eram considerados comerciais no período e ela buscava valorizar o artista, como era o caso do próprio Jograal. Mas, apesar disso, ao considerar a autenticidade das músicas, as gravações *in loco* tendem a preservar melhor a essência das canções em comparação com as gravações realizadas em estúdio. Essa abordagem traz resultados que vão além da simples captação de áudio, se destacando como uma escolha que respeita e mantém a integridade das composições. Mas, por outro lado, as gravações em estúdio possibilitam uma qualidade indiscutivelmente superior as gravações fora dele, isso pelo ambiente ser preparado para gravar.

Um dos objetivos comuns de Alan Lomax e Marcus Pereira era colocar as tecnologias de gravações a disposição da cultura popular. Ao mesmo tempo que Pereira buscava acessar artistas que não eram popularmente conhecidos, mas que apresentavam uma música verdadeiramente brasileira e de qualidade, Lomax afirma que o principal ponto de seu trabalho era “colocar a tecnologia de som à disposição do povo, trazendo canais de comunicação para todos os tipos de artistas e áreas” (Lomax, 1960, p. 38, tradução nossa). Os trabalhos que ele realizou em conjunto com a Biblioteca do Congresso e que mostram a tecnologia a disposição do popular estão no livro “The Land Where the Blues Began”, publicado em 1993, que mostram trabalhos com raízes africanas no Mississippi, entrevistas com artistas pouco conhecidos na época, mas que fariam sucesso posteriormente, como Muddy Waters, por exemplo, artista que teve a canção Mannish Boy, de 1955 *sampleada*, ou seja, retirada um trecho e utilizada no disco Bluesman, de 2018, do rapper brasileiro Baco Exú do Blues. Além disso, apresenta registros dos trabalhos com um gravador portátil na Parchman Farm, uma penitenciária estadual do Mississippi.

Lomax teve um trabalho importante como pesquisador da cultura, principalmente musical, tendo suas formas e técnicas de gravação sendo alteradas junto com o acúmulo de experiência nos trabalhos. Kahn (2003, p. 2, tradução nossa) aponta as mudanças nas formas de registro de Lomax, afirmando que:

“Alan anotou entrevistas em uma máquina de escrever desde o início, eventualmente usando os gravadores mais sofisticados. Ele percebeu que gravar entrevistas lhe permitia preservar não apenas as palavras faladas ou cantadas, mas também o contexto e o estilo de uma apresentação. Eventualmente, ele ampliou seu trabalho de campo para incluir também a filmagem de algumas de suas experiências de coleta”.

A importância dos registros além da máquina de escrever para documentar as manifestações culturais é evidente, ainda mais em um mundo cada vez mais digital. Lomax pegou o início dessa mudança, pois realizou trabalhos até a década de 1970 e 1980, falecendo em 2002. Enquanto a escrita tradicional continua sendo uma ferramenta importante, a riqueza e a complexidade das expressões culturais exigem uma abordagem mais diversificada. As filmagens realizadas por Lomax, ao capturar as paisagens e emoções, enriquece os trabalhos. Gravações sonoras, por sua vez, capturam as melodias das tradições musicais e a cadência das vozes e instrumentos que contam as histórias. Além disso, as plataformas digitais ampliam o alcance, permitindo que as tradições culturais sejam compartilhadas globalmente, ultrapassando limites geográficos. Alan Lomax sabia disso, tanto que idealizou a já citada *Association for Cultural Equity (ACE)*, preservando de forma digital grande parte do acervo de suas pesquisas. Em conjunto, esses registros diferentes não apenas preservam, mas também enriquecem a compreensão das diversas manifestações culturais, garantindo que as culturas sejam transmitidas para as gerações futuras.

Mário de Andrade, por sua vez, quando era diretor do departamento de cultura da prefeitura de São Paulo, realizou a Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938. Segundo Sandroni (2014, p. 56), Andrade dirigiu uma missão composta por quatro pessoas e que percorreu os estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí, Maranhão e Pará, trazendo “mais de 30 horas de música gravada, mais de 600 fotografias, 15 filmes curtos, e inúmeros objetos (incluindo vários instrumentos musicais)”. Esses trabalhos representavam o Xangô, o Tambor-de-Minae Tambor-de-Crioulo, Catimbó, Babassuê, Chegança de Marujos e Bumba-meu-boi (Contier, 1994, p. 35). Apesar disso, há registros literários e muitos outros trabalhos realizados a partir das pesquisas dirigidas por Andrade.

Sandroni (2014, p. 56) afirma que a “Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938 foi o primeiro projeto de grandes proporções realizado no Brasil, destinado a realizar gravações de música popular tradicional nos seus locais originais”. Com três anos sendo dirigida por Mário de Andrade, foi financiada para a prefeitura da cidade de São Paulo. Os trabalhos realizados nessa missão foram gravados em CD somente a partir de 1997.

Por fim, Marcus Pereira foi peça fundamental na criação de uma gravadora que levava o seu nome, a Discos Marcus Pereira. O selo é periférico em relação as grandes indústrias musicais, tendo recebido um empréstimo da Financiadora de Estudos e Projetos (FINEP)⁶,

⁶ Criada em março de 1965, através do Decreto Nº 55.820, assinado por Humberto de Alencar Castello Branco, a FINEP ainda está em atividade. Por seu caráter cultural e de pesquisa, a Discos Marcus Pereira teve um empréstimo aprovado em 1975.

órgão criado durante o governo de Castello Branco. Seu legado musical possui 144 discos, mas o destaque está no trabalho de levantamento da música popular de cada região do país, na busca pelo que chamou de a verdadeira música brasileira sendo destacado o trabalho de levantamento da música popular de cada região do país a partir do que chamou de mapa da música brasileira (Magossi, 2013).

Em resumo, ao examinar o legado de Alan Lomax, Mário de Andrade e Marcus Pereira na documentação da música folclórica, fica evidente a riqueza e diversidade de abordagens em seus trabalhos, somente observando a quantidade de registros deixados. Alan Lomax, com sua grande coleção de gravações particulares e em parceria com a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, desempenhou um papel fundamental na preservação da música folclórica, principalmente na América do Norte e Central. Mário de Andrade, por meio da Missão de Pesquisas Folclóricas, deixou uma variedade de tradições culturais brasileiras registradas, não apenas na música, mas também em fotografias e objetos relacionados ao folclore. Por fim, Marcus Pereira, com sua gravadora Discos Marcus Pereira, desempenhou um papel importante na promoção da música regional brasileira.

Sandroni visitou, em 1997, a cidade de Tacarutu, no interior de Pernambuco, um dos locais pesquisados pela Missão de Pesquisas Folclóricas. O autor afirma que antes da visita, ninguém da cidade sabia que uma equipe de São Paulo já havia visitado e pesquisado sobre a música da cidade, 60 anos antes (Sandroni, 2014, p. 57). Completa dizendo que “as pessoas que encontramos ficaram contentes em sabê-lo, de certa forma orgulhosas, e desejosas de ter acesso a este material”. Isso possibilita um questionamento sobre a atualidade dos locais pesquisados pela Discos Marcus Pereira. Será que as cidades visitadas, os artistas gravados e as pessoas ouvidas ainda são lembradas nas regiões? Por serem pessoas simples, que seguiam suas vidas em suas profissões distantes da arte, é possível que muitos de seus descendentes nem saibam da grandiosidade e do legado deixado. Essas questões são para um trabalho futuro, pois não cabem nos objetivos desta pesquisa, porém, se o futuro permitir, é um tema que vamos explorar, por ser riquíssimo e com diversas possibilidades de debates.

Outra possibilidade de estudo que deve ser trabalhada no futuro tem como objeto especificamente as tradições musicais atuais, que podem ou não ter relação ou influência dos artistas e gêneros apresentados nas coletâneas de música popular da Discos Marcus Pereira. Segundo Sandroni (2014, p. 60), é consenso na academia que os estudos voltem para as “populações estudadas”, e nos casos de Lomax, Andrade e Pereira, as populações podem ser definidas como as tradições musicais. Neste caso, se forem descendentes diretos de quem foi gravado, a recepção e abordagem são diferentes, Sandroni completa:

“Estas tradições, em alguns casos, se mantêm até hoje, mas através de pessoas que podem não ter nenhuma relação familiar com as pessoas específicas que gravaram em 1938. No caso das relações familiares, o vínculo com as gravações antigas se faz muito diretamente, mas este vínculo talvez seja menos de “propriedade da música”, e mais de “propriedade da voz”, graças à relação afetiva e corporal com a própria voz, ou a do pai, mãe ou avós. Se porém a relação familiar não existir, não há razão para supor que sempre e necessariamente o contato com as gravações antigas irá despertar sentimentos de pertencimento. Isso pode acontecer ou não”.

O apontamento de Sandroni destaca a evolução das tradições musicais ao longo do tempo, enfatizando que, em alguns casos, as tradições sobrevivem através de indivíduos sem laços familiares diretos com os músicos que as registraram inicialmente. Há um interessante debate acerca da dicotomia entre as relações familiares e a propriedade da música. No contexto das relações familiares, o vínculo é descrito como mais direto, centrado na "propriedade da voz" e alimentado pela conexão afetiva com a própria voz ou a de parentes. No entanto, quando não há laços familiares, a citação sugere que a ligação com as gravações antigas pode não ser tão intrinsecamente vinculativa, e os sentimentos de pertencimento podem ou não ser despertados.

Essa reflexão destaca a complexidade das relações entre a música, a tradição e a identidade. A propriedade da voz aparece como um elemento importante, sugerindo que a conexão emocional com as gravações musicais está profundamente enraizada nas experiências e nas relações familiares. Ao reconhecer que o contato com gravações antigas pode ou não despertar sentimentos de pertencimento, os contatos com as gravações tornam-se subjetivos pela diversidade de caminhos pelos quais as pessoas podem se relacionar com as tradições musicais do passado. Por fim, essa análise ressalta a importância de considerar as dimensões emocionais e pessoais ao explorar a continuidade e evolução das tradições musicais ao longo do tempo. Mas como eu disse, isso é um assunto para outro trabalho, apesar de serem reflexões importantes para o nosso último capítulo.

No livro "Ensaio sobre a música brasileira", escrito por Mário de Andrade em 1928, o autor analisa a música popular brasileira, abordando a riqueza e complexidade desse patrimônio cultural. Mário de Andrade, figura central no movimento modernista brasileiro, aborda uma variedade de tópicos, desde as manifestações folclóricas (que serão debatidas na conclusão deste tópico) até as influências estrangeiras, destacando a diversidade e a singularidade da música brasileira. Ele explora as relações entre as tradições indígenas, africanas e europeias, ressaltando o que caracteriza a produção musical do Brasil. Além disso, Mário de Andrade discute a importância da preservação e valorização das manifestações populares, rejeitando uma visão pejorativa que muitas vezes era associada à música popular na época.

Logo nas primeiras páginas do livro, o Andrade (1928, p. 13) aponta que “até há pouco a música artística brasileira viveu divorciada da nossa entidade racial. [...] A própria música popular da Monarquia não apresenta uma fusão satisfatória”. Mário de Andrade menciona uma separação entre a música artística brasileira e as influências da diversidade racial existente no país. A expressão "divorciada da nossa entidade racial" sugere que, em algum momento no passado, a música artística brasileira não incorporava adequadamente as características e influências das diferentes raças⁷ presentes na sociedade brasileira. Pode-se interpretar isso como uma crítica à falta de representação e fusão das diversas tradições musicais que coexistiam no Brasil.

Mário de Andrade afirma que "por mais respeitoso que a gente seja da crítica europeia carece verificar duma vez por todas que o sucesso na Europa não tem importância nenhuma pra Música Brasileira" (Andrade, 1928, p. 14), destacando uma posição de resistência à dependência da aprovação europeia para validar a música brasileira. Andrade argumenta que a busca pelo reconhecimento europeu não deveria ser o critério principal para avaliar o valor e a qualidade da música produzida no Brasil. Esta visão revela uma postura crítica em relação à tendência da época de valorizar a aceitação internacional como medida de qualidade artística. Andrade completa (1928, p. 15):

“Como a gente não tem grandeza social nenhuma que nos imponha ao Velho Mundo, nem filosófica que nem a Ásia, nem econômica que nem a América do Norte, o que a Europa tira da gente são elementos de exposição universal: exotismo divertido. Na música, mesmo os europeus que visitam a gente perseveram nessa procura do esquisito apimentado. Si escutam um batuque brabo uito que bem, estão gosando, porém si é modinha sem síncopa ou certas efusões líricas dos tanguinhos de Marcelo Tupinambá, Isso é música italiana, falam de cara enjoada”.

Essa ausência de uma posição de destaque global, na visão de Andrade, faz com que a Europa, ao se voltar para a produção artística brasileira, busque elementos de exposição universal, caracterizando a música brasileira como um exotismo divertido. Ele ressalta que, na música, mesmo visitantes europeus continuam a procurar o "esquisito apimentado". Essa busca por exotismo sugere uma apreciação superficial e estereotipada da cultura musical brasileira por parte dos europeus, que se deleitam especialmente com elementos considerados incomuns ou exóticos. Por fim, Andrade (1928, p. 20) completa essa primeira parte dizendo que “o critério

⁷ Atualmente o uso do conceito de "raça" para categorizar seres humanos tem sido amplamente questionado e desencorajado, mas no período em que Mário de Andrade publicou o livro, o conceito ainda era amplamente utilizado.

histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça”.

As diferenças temporais entre as três experiências abordadas neste tópico também são percebidas quando Mário de Andrade e Marcus Pereira citam como percebem o conhecimento das pessoas em relação a música popular. Apesar de apontar a influência indígena, africana, portuguesa, espanhola, norte-americana com o jazz e latina com o tango argentino, Andrade (1928, p. 20) diz que a música popular é desconhecida por nós mesmos, tendo referências de apenas algumas áreas, como zonas do Sudeste, Norte e Nordeste. Já Marcus Pereira (1976, p. 61) afirmou que o mapa da música brasileira estava quase pronto, faltando apenas a coletânea Música Popular do Norte (que foi lançada após a escrita do livro citado), de 1976, e após isso a gravadora iria focar em um novo trabalho, o mapa musical da América Latina, que levantaria músicas do México à Patagônia.

Outra diferença básica entre as abordagens de Mário de Andrade e a Discos Marcus Pereira está na natureza de seus trabalhos. Enquanto Andrade dedicou-se à documentação e ao estudo acadêmico, a Discos Marcus Pereira adotou uma postura mais empresarial ao explorar um mercado emergente na indústria cultural brasileira, que eram os discos culturais. Assim, a gravadora não apenas registrou, mas também promoveu a diversidade musical do Brasil, contribuindo para a preservação da cultura musical nacional.

Essa diferença entre as abordagens de Mário de Andrade e Marcus Pereira é, em grande parte, influenciada pelo avanço das tecnologias de gravação, que simplificaram significativamente a logística dos trabalhos de campo e tornaram o processo de documentação musical mais acessível e eficiente. Na década de 1970, a indústria fonográfica brasileira estava passando por um período de transformação profunda. O desenvolvimento de novas tecnologias de gravação, como o uso de gravadores portáteis e equipamentos mais avançados, permitiu uma maior mobilidade e flexibilidade para os produtores e pesquisadores. Essas inovações facilitaram a captura de gravações em locais remotos e com menos recursos, contribuindo para a expansão e diversificação das coleções musicais.

Por outro lado, o contexto político da época também desempenhou um papel significativo. A censura imposta pela ditadura civil-militar que vigorava no Brasil representou um desafio considerável para artistas e produtores, restringindo a liberdade de expressão e a circulação de músicas que não se alinhavam com a ideologia. Apesar dessas dificuldades, o avanço tecnológico ajudou a Discos Marcus Pereira a superar algumas dessas barreiras, possibilitando a ampliação do alcance das manifestações culturais e a documentação de uma gama mais ampla de expressões musicais pelo Brasil. Além disso, a transformação da indústria

fonográfica também incluiu mudanças nas práticas de produção e distribuição, refletindo uma nova era de inovação tecnológica e adaptação às condições sociopolíticas, assunto debatido no próximo tópico, que aborda a indústria fonográfica da década de 1970.

2.3 GRAVANDO MÚSICA NA DÉCADA DE 1970

As grandes gravadoras da indústria fonográfica nacional da década de 1970 buscavam, como manda a essência do capitalismo, o maior lucro possível, se sobrepondo as artes e culturas regionais e permitindo que manifestações musicais tradicionais caíssem no fossem deixadas em segundo plano. Caso não fosse o trabalho de grupos como a *Discos Marcus Pereira*, manifestações tradicionais distantes dos grandes centros industriais seriam ainda menores, senão escassas. A gravadora buscou a música popular em sua essência, música essa que não era de interesse da indústria fonográfica, e seguindo essa linha de raciocínio, portanto, não era considerado comercial.

A indústria fonográfica acompanhou o crescimento de diversos setores na década de 1960, como a televisão, a indústria literária e a cinematográfica, por exemplo. Isso pode ser explicado pelos investimentos na indústria de bens culturais, principalmente vindas de capitais estrangeiros. Para Magossi (2013, p. 39):

“As vendas de discos vinham crescendo de forma significativa desde meados de 1965, acompanhando o desenvolvimento do mercado de bens simbólicos no Brasil. Em 1966, as vendas totais de produtos da indústria fonográfica brasileira atingiam 5,5 milhões de unidades, saltando para 10,7 milhões de unidades em 1970. Em 1974, ano em que a *Discos Marcus Pereira* foi criada oficialmente, o número de unidades comercializada chegou aos 23,1 milhões, expansão de 116% em apenas três anos. Em 1979, este volume atingiria 52,6 milhões de unidades, com as vendas apresentando crescimento em todos os anos da década de 1970”.

As empresas multinacionais que chegavam ao Brasil e lançavam discos, principalmente de artistas internacionais. Como já citado anteriormente, utilizando o livro do próprio Marcus Pereira, ele julgava necessário o mapeamento de músicas regionais, pois se não gravassem essas manifestações elas corriam o risco de desaparecer. Dessa forma, o trabalho de Marcus Pereira esteve defendendo a música tradicionalmente brasileira e não a trazida pelo capital internacional. Ainda, Marcus Pereira enxergava as multinacionais como “uma ameaça ao patrimônio cultural brasileiro”, pois esses capitais estrangeiros viam a cultura como um produto de consumo que deve produzir lucros como sabonetes” (Magossi, 2013, p. 41).

Muitas empresas vindas de fora e que se fixaram no Brasil estão em atividade até hoje, incorporando outros selos e com novos nomes. Exemplos são “a Philips-Phonogram (atual Universal Music), a CBS (hoje Sony Music), a EMI e a WEA” (Vicente, 2002 apud Magossi, 2013, p. 40). Ainda nesse sentido, “apenas sete [...] possuíam estúdio próprio de gravação e oito possuíam fábrica de prensagem de LPs. Das poucas empresas que possuíam unidade industrial própria, metade era multinacional” (Dias, 2000 apud Magossi, 2013, p. 40).

As primeiras gravações no Brasil tiveram início no Rio de Janeiro, com a Casa Edson de Frederico Figner, a partir de 1897 (Cruz, 2016, p. 50). Com o crescimento da indústria fonográfica e as gravações ocorrendo nos grandes centros do país, esse tipo de difusão da música foi tomando espaços que antes era predominantes em partituras impressas e pela transmissão oral, mesmo que, como aponta Cruz (2016, p. 51), mesmo com uma nova tecnologia predominante “ela não eliminará por completo essas outras instâncias de disseminação dos repertórios, sobretudo entre os músicos e instrumentistas, constituindo um circuito marginal à produção gravada”. O autor completa:

“No mercado de música gravada, através do qual era veiculada por quase todo o território nacional uma gama de gêneros populares urbanos constituídos, especialmente no Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do século XX, ganharam destaque gêneros como o samba, a marcha e o choro – este último incluindo um repertório muito presente no meio citadino naquele momento, compostos pelo maxixe, polca, lundu, modinhas, quadrilhas, entre outros”.

Outra pioneira nas gravações de músicas no Brasil é citada na coletânea *Música Popular do Sul*. Na primeira música do disco um da coletânea, ouvimos Moisés Mondadori se apresentando, então com 80 anos. Moises Mondadori é filho de imigrantes italianos chegados ao Brasil em 1875. Nasceu no dia 7 de dezembro de 1895, na cidade de Antônio Prado, região da serra gaúcha. Em 1918 casou-se com Elisabela Pelin, com quem teve dez filhos. Moisés Mondadori têm cerca de 60 músicas, entre elas *Boi Barroso* do folclore rio-grandense⁸. A canção é a primeira faixa da coletânea *Música Popular do Sul*, sendo interpretada primeiro por Moisés Mondadori, com uma gravação ao vivo, depois por Elis Regina, importante artista do Sul do Brasil.

No encarte do primeiro disco da coletânea (1975), em depoimento escrito por Carolina Andrade, produtora do da gravadora, há um pouco sobre Moisés Mondadori, sua casa e sua

⁸ Informações retiradas do site oficial da prefeitura da cidade de Ipê, Rio Grande do Sul, onde em 2016 foi inaugurado o Memorial Cavaleiro Moysé, em homenagem a vida e obra de Mondadori. Disponível em: <<https://www.pmipe.rs.gov.br/noticias/inaugurado-memorial-cavaleiro-moyse>> Acesso em: 24 de janeiro de 2024.

história. Como várias outras casas da região Sul, a casa de Mondadori e sua família era simples. No porão, Carolina de Andrade diz que haviam salames, linguiças, carnes, vinhos e compotas de legumes, todos produzidos pela família. Quando perguntado sobre a quantidade de discos que produziu, Mondadori responde que gravou “tantos que nem sei mais, dezenas de músicas, dos outros e minhas, porque eu também fazia músicas”.

A primeira coisa que se ouve na coletânea objeto deste estudo é Moisés Mondadori falando sobre a gravação original da canção "Boi Barroso". Ele menciona que gravou a canção pela primeira vez em 1914, e logo em sequência se ouve um trecho da gravação original, que ocorreu quando Moisés tinha apenas 18 anos, como ele mesmo relata. Após essa introdução, Mondadori explica que começou a trabalhar na fábrica de discos do italiano Savério Leonetti, onde eventualmente se tornou gerente das pranchas de gravação. Este depoimento foi registrado na casa de Mondadori, o que permite ouvir o público conversando e vibrando com a fala do artista, criando uma atmosfera envolvente e autêntica. A canção original foi gravada na “Casa Elétrica”, uma das primeiras gravadoras do Brasil, e esses depoimentos fornecem um vislumbre da era pioneira da gravação fonográfica no país. Após os depoimentos, ouvimos Moisés tocando a música "Boi Barroso" com 81 anos de idade, mostrando a durabilidade e a importância da obra ao longo das décadas. No encarte, Carolina Andrade menciona que Mondadori, em um momento de dificuldade financeira, foi forçado a vender seu acordeão. Para tocar a música que ouvimos no disco, foi necessário que ele pegasse um instrumento emprestado, refletindo sua dedicação e resiliência. Segundo Mondadori, fazia mais de seis meses que ele não tocava, o que adiciona um valor emocional à gravação.

A gravadora dos irmãos Savério e Emilio Leonetti foi fundada em 1908 em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, que “além de ser a representante das lâmpadas Osram no Sul do Brasil, vendia gramofones, discos (chapas), agulhas e diafragmas para tais aparelhos” (Santos, 2011, p. 42). Em 1913, começaram a gravar discos com intérpretes locais, e em 1914 a empresa foi formalmente estabelecida como uma fábrica de discos. Santos (2011, p. 43) contextualiza globalmente, dizendo que no final do século XIX surgiram as primeiras fábricas de discos na Alemanha e nos Estados Unidos, com a Casa Edison do Rio de Janeiro surgindo como a primeira fábrica de discos no Brasil em 1913. Porto Alegre, portanto, foi o local da segunda fábrica de discos do Brasil. A Elétrica desempenhou um papel significativo na cultura musical da América Latina, pois Leonetti manteve contatos comerciais e culturais com Buenos Aires, trocando influências e conhecimentos até 1923, quando a empresa entrou em falência.

Figura 4 – Fotografia de Moisés Mondadori e sua esposa Elisabela Pelin (1975)



Fonte: Coletânea Música Popular do Sul, disco 1. Fotografia de Carolina Andrade.

As gravadoras que estavam inseridas no mercado fonográfico podem ser analisadas a partir do conceito de “indústria cultural”, debatido por Adorno e Horkheimer no livro *Dialética*

do Conhecimento já em 1944. Márcia Tosta Dias também aborda o tema em 2000, na obra “Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura”. Para a autora, os diversos mecanismos de propagação cultural como a televisão, cinema, rádio e publicidades tornaram-se elementos fundamentais para a vida social, “adquirindo, frequentemente, status próximo aos dos ‘gêneros de primeira necessidade’, e não só de entretenimento e lazer (Dias, 2000, p. 20). A partir disso percebemos a importância da música para a indústria cultural, já que ela está presente nesses mecanismos:

“Primeiramente, por suas particularidades socioculturais. No processo histórico, a música tem se apresentado como importante elemento de expressão cultural em várias sociedades, aparecendo sempre circunscrita a espaços sociais e políticos definidos. Dos ritos dionisíacos a marginalidade medieval, de artigo de luxo da realeza a elemento subversor condenável, de recurso terapêutico e muitas vezes mágico a expressão rara da produção intelectual do homem, a música foi tomando para si várias formas e significados em muitas civilizações. Essa relação antropológica com as sociedades foi, sem dúvida, um elemento facilitador elementar para a capacidade de transpor fronteiras e circular, de maneira fluida e transcendente, pelo mundo, que a música apresenta” (Dias, 2000, p. 23).

Podemos entender que a vida cultural mudou com o conceito de “sociedade administrada”, utilizado por Márcia Tosta Dias, dizendo que as culturas se tornam mutáveis com a lógica da administração e do capitalismo, passando por um processo de mecanização do trabalho. Um problema da indústria fonográfica, por exemplo, diz respeito a contabilidade, pois como já foi citado, as músicas estão no rádio, na televisão, cinema, publicidade e assim por diante, apesar disso, “as altas cifras conquistadas por sua indústria deixam, no entanto, de contabilizar o consumo aleatório, e muitas vezes compulsório, a que o cidadão do mundo está exposto, como simples transeunte” (Dias, 2000, p. 32).

Na década de 1970 a indústria fonográfica global é mais uma vez transformada com as multinacionais que buscavam novos mercados e a redução dos custos de produção, portanto, era mais cômodo trazer discos gravados em outros países para serem comercializados em outros espaços. Apesar disso, é importante ressaltar que, segundo Dias (2000, p. 38), “essas empresas se dinamizam ao distribuir uma produção fonográfica internacionalizada e investir significativamente na produção local”. Portanto, seguindo essa linha de raciocínio, a indústria fonográfica global trouxe música internacional, mas investiu e produziu também a música local. Tudo isso com o Brasil passando por uma ditadura civil militar, que durou de 1964 a 1985.

3. O MAPA MUSICAL DO BRASIL

3.1 CULTURA, POLÍTICA E CENSURA NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

A breve história da Discos Marcus Pereira aconteceu durante a ditadura civil-militar no Brasil, então não poderíamos deixar e abordar como atuar nesse período refletiu nos trabalhos da gravadora. Apesar de ter recebido em 1975 empréstimo da FINEP, órgão criado no período de ditadura civil-militar, Marcus Pereira sabia e tecia críticas aos militares, principalmente nas questões ligadas a censura. Ainda assim, as coletâneas não tinham o objetivo de serem obras de protesto, mas buscavam dar voz, notas e ritmos à cada região, em suas diversidades e semelhanças. Portanto, a o objetivo deste tópico é entender como a ditadura civil-militar brasileira impactou a cultura musical do Brasil, marcados pela censura e resistência.

Para iniciar o debate, vamos falar sobre um problema no conceito. Entender o período como sendo uma “revolução”, algo comum entre os militares e apoiadores da ditadura, minimiza os problemas vindos com o golpe de 1964, portanto, é necessário reforçar o caráter golpista e ditatorial do período. Superado um problema, aparece outra necessidade, também conceitual. A ditadura iniciada em 1964 não teve como participantes do golpe somente militares, mas também civis, então é preciso dizer que entre 1964 e 1985 o Brasil passou por uma ditadura fruto de um golpe civil-militar (Fico, 2014)⁹. Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2015, p. 373) também citam a participação de setores civis na manutenção da ditadura:

“A posse do general Castello Branco era o prelúdio de uma completa mudança no sistema político, moldada através da colaboração ativa entre militares e setores civis interessados em implantar um projeto de modernização impulsionado pela industrialização e pelo crescimento econômico, e sustentado por um formato abertamente ditatorial. A interferência na estrutura do Estado foi profunda. Exigiu a configuração de um arcabouço jurídico, a implantação de um modelo de desenvolvimento econômico, a montagem de um aparato de informação e repressão política, e a utilização da censura como ferramenta de desmobilização e supressão do dissenso”.

Humberto de Alencar Castello Branco foi o primeiro presidente do período ditatorial brasileiro. Nesse momento, o Congresso Nacional já havia sentido as mudanças políticas vindas com os militares, pois uma das primeiras ações do novo governo foi a cassação dos mandatos de alguns parlamentares. Para escolher o novo presidente, o Congresso Nacional se reuniu em

⁹ Um exemplo da mobilização civil em apoio aos militares é a “Marcha da Família com Deus e pela Liberdade”, ocorrida em 19 de março de 1964, reunindo cerca de quinhentas mil pessoas, em São Paulo, contra o presidente João Goulart.

11 de abril de 1964, elegendo o general Castello Branco. Lilia Schwarcz e Heloisa Starling (2015, p. 373) dizem que:

“O voto era nominal e devia ser pronunciado de viva voz — apenas 72 deputados tiveram coragem de se abster, entre eles Tancredo Neves e San Tiago Dantas. No final da tarde, o general foi eleito com 361 votos — incluindo o de JK — para completar o mandato de Jango. Castello tomou posse alguns dias depois, no plenário do Congresso Nacional. Jurou defender a Constituição de 1946, prometeu entregar o cargo ao seu sucessor em 1965 e garantiu que as cassações estavam encerradas”.

Apesar do discurso do general, Schwarcz e Starling (2015, p. 373) completam dizendo que “outras listas viriam, perfazendo quatrocentas cassações até março de 1967”. Essas mudanças estruturais institucionalizadas no mandato de Castello Branco permitiram a ditadura civil-militar manter-se por 21 anos no Brasil, influenciando diretamente a cultura musical do país.

Segundo Marcos Napolitano (2001, p. 81), a cultura brasileira na década de 1970 estava passando pela fase mais dura imposta pelos ditadores. Apesar da censura, a indústria cultural passou por um crescimento até então novo na sociedade brasileira. Por serem produzidas por grandes indústrias, a cultura nacional chegava às camadas mais pobres, principalmente com a televisão e cultura escrita, principalmente com as bancas de jornais que acessavam operários e trabalhadores urbanos (Napolitano, 2001). Ainda, porém, havia um grande problema aos jornais, pois muitos não conseguiam fechar seus editoriais para a comercialização no dia seguinte, pois não eram aprovados pelos censores. Essa divulgação em massa da cultura ia na contramão da proposta das coletâneas de música popular da Discos Marcus Pereira, pois a proposta era uma produção de discos culturais, que não tinham espaço na indústria local, mas foram inseridos pelo selo de Marcus Pereira também com um objetivo comercial.

Comercial ou não, devemos afirmar que a classe artística nacional foi uma das mais atingidas pelo golpe seguido de ditadura. A censura imposta aos veículos de comunicação da imprensa, aos editoriais e para os artistas dos mais diversos estilos, foi um dos diversos métodos de repressão utilizados pelos militares. Além disso, o controle das produções artísticas tirou a liberdade de expressão da classe cultural, influenciando diretamente na realização de eventos públicos, divulgações e composição.

Para institucionalizar o controle, os militares instauravam os chamados Atos Institucionais (AI) para alterar as instituições do país, utilizando um discurso que seriam medidas temporárias. Dessa forma, os militares foram avançando na repressão, violência e censura:

“Todas essas indicações não chegam a dar conta do clima de medo e das delações que gradativamente se foram instalando no país. Em junho de 1964, o regime militar deu um passo importante no controle dos cidadãos com a criação do Serviço Nacional de Informações (SNI). Seu principal idealizador e primeiro chefe foi o general Golbery do Couto e Silva. O SNI tinha como principal objetivo expresso ‘coletar e analisar informações pertinentes à Segurança Nacional, à contra-informação e à informação sobre questões de subversão interna’. Na prática, transformou-se em um centro de poder quase tão importante quanto o Executivo, agindo por conta própria na luta ‘contra o inimigo interno’. O general Golbery chegou mesmo a tentar justificar-se, anos mais tarde, dizendo que sem querer tinha criado um monstro” (Fausto, 2006, p. 452).

Esse “clima de medo” citado por Fausto se dava pela possibilidade de repressão da ditadura, que prendeu, torturou, exilou e matou diversas pessoas, muitas das quais não tiveram seus corpos encontrados. O SNI, por exemplo, foi criado no momento em que apenas o AI-1 havia sido decretado, mostrando a necessidade de controlar as instituições públicas para a manutenção da ditadura. Além disso, o AI-1 instalou as bases dos Inquéritos Policial-Militares (IPMS). Abordando os IPMS, Boris Fausto (2006, p. 467) diz que: “a partir desses poderes excepcionais, desencadearam-se perseguições aos adversários do regime, envolvendo prisões e torturas”

Esse foi um mecanismo para a ditadura diminuir as pressões contra os militares a partir da repressão aos opositores. Castelo Branco, então presidente, sabia disso. Assim, foram necessários mais Atos Institucionais para manter o controle das instituições:

“O AI-2 estabeleceu em definitivo que a eleição para presidente e vice-presidente da República seria realizada pela maioria absoluta do Congresso Nacional, em sessão pública e votação nominal. Reforçou ainda mais os poderes do presidente da República ao estabelecer que ele poderia baixar decretos-leis em matéria de segurança nacional. O governo passou a legislar sobre assuntos relevantes através de decretos-leis, ampliando até onde quis o conceito de segurança nacional” (Fausto, 2011, p. 262).

Com o AI-2 os militares passaram a controlar a política nacional, extinguindo os partidos políticos e decretando o bipartidarismo, que eram organizados pela Aliança Renovadora Nacional (ARENA), composta pelos apoiadores do governo, e o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), formado pela oposição. O AI-3, também assinado pelo general Castello Branco em fevereiro de 1966, também mudou a política nacional, interferindo nas eleições para governadores. Schwarcz e Starling dizem que esse Ato “se encarregaria de acabar com as eleições diretas para governadores” (2015, p. 381).

Apesar dos primeiros AI serem golpes importantes na estrutura política nacional, neste trabalho devemos citar o AI-5, assinado durante o mandato do militar Artur da Costa e Silva, em 13 de dezembro de 1968. Neste dia, além do AI-5, foi decretado o Ato Complementar

número 38, que fechou o Congresso Nacional por tempo indeterminado. Sobre o AI-5, Schwarcz e Starling (2015, p. 379) apontam que:

“O AI-5 suspendia a concessão de habeas corpus e as franquias constitucionais de liberdade de expressão e reunião, permitia demissões sumárias, cassações de mandatos e de direitos de cidadania, e determinava que o julgamento de crimes políticos fosse realizado por tribunais militares, sem direito a recurso. Foi imposto ao país numa conjuntura de inquietação política e movimentação oposicionista: manifestações estudantis, greves operárias, articulações de lideranças políticas do pré-1964 e início das ações armadas por grupos da esquerda revolucionária”.

Com esse ato, segundo Boris Fausto (2011, p. 265), os militares concentraram-se na “comunidade de informações”, composta pelos indivíduos que comandavam os órgãos de repressão. Para legitimar os atos, a censura aos meios de comunicação também aumentou, dessa forma, era necessário um departamento onde técnicos censores e servidores na parte administrativa examinavam filmes, teatros, programas de rádio e televisão, cartazes publicitários e músicas (Ridenti, 2018). Existia um departamento que já havia sido criado com a Constituição de 1946, chamado Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que fazia uma análise prévia antes da divulgação de qualquer obra artística. Nesse sentido, a criação de órgãos como o DCDP mostra os caminhos que os militares buscaram seguir. Segundo Schwarcz e Starling (2015, p. 386):

“O governo dos militares carregava consigo uma proposta de silêncio, e utilizou a censura política como ferramenta de desmobilização e supressão do dissenso. A ideia era aparentemente simples: combinava manejar o controle sobre a produção e a circulação de bens culturais no país com repressão política. Nenhum outro órgão cresceu mais depressa, e a censura passou a atuar com diferentes objetivos: garantir o controle do fluxo público da informação, da comunicação e da produção de opinião, reprimir o conteúdo simbólico presente na produção cultural, e manipular os mecanismos de memória e interpretação da realidade nacional”.

No sentido da censura, é importante ressaltar estava alinhada com o projeto político-ideológico iniciado com o golpe de 1964 e apresentado na citação acima. Para os militares, era importante controlar as informações e meios de comunicações para que se propagassem suas ideias, controlando focos de resistência que pudessem se espalhar pelo país. Fernandes (2013, p. 174) aponta três pontos de atuação do governo no âmbito cultural: o primeiro é de censura, voltada para “toda produção cultural considerada de oposição ao governo ou nociva à cultura nacional”, sempre lembrando que era nociva aos ideais ditatoriais; o segundo era de “investimento em infraestrutura em telecomunicações”, fortalecendo a indústria cultural no país, dominada por multinacionais, e ainda, indo junto com um projeto de modernização

vigente; o terceiro, era voltado para a “criação de órgãos governamentais destinados a planejar e implementar a política cultural oficial”.

Para Ridenti (2018, p. 89), falando sobre essa dicotomia entre censura e incentivo:

“É que o Estado foi ao mesmo tempo repressor e incentivador das atividades culturais durante a ditadura. Promoveu certa modernização conservadora que aprofundava as desigualdades sociais, censurava, reprimia, prendia, torturava e até matava os adversários, enquanto patrocinava o crescimento capitalista em geral, e cultural em particular. Cresceram rapidamente a indústria televisiva, editorial, cinematográfica, fonográfica, além de agências de publicidade e todo tipo de negócio dos meios de comunicação de massa, administrados cada vez mais de acordo com padrões internacionais de racionalidade empresarial. Havia incentivo cultural direto de instituições governamentais como a Embrafilme, o Serviço Nacional de Teatro, a Funarte, o Instituto Nacional do Livro e o Conselho Federal de Cultura. O Estado tornou-se ainda um anunciante fundamental para os meios de comunicação”.

A partir da citação, entende-se que o controle sobre a produção cultural não se limitava apenas à censura direta, mas também à promoção de conteúdos que se alinhavam aos valores defendidos pelo governo. Assim, a indústria fonográfica, ao mesmo tempo em que enfrentava restrições, também se via incentivada a produzir músicas que exaltassem o progresso, o nacionalismo e a ordem, temas que iam junto com a narrativa oficial. Isso ajudou a moldar a cultura popular da época, criando um ambiente em que a arte era simultaneamente veículo de propaganda e de questionamento, onde artistas mesmo sob vigilância buscavam formas de resistência.

Além da censura institucionalizada pela ditadura, havia também a prática generalizada da autocensura entre artistas, jornalistas e organizações, que buscavam adaptar suas obras e discursos para evitar a intervenção direta dos censores. Esse fenômeno foi uma resposta ao medo das represálias, mas também uma estratégia para manter suas atividades e atingir o público sem serem completamente silenciados. A autocensura, portanto, não era apenas um mecanismo de sobrevivência, mas também um processo que impactou a cultura, influenciando na forma como temas políticos, sociais e culturais eram tratados. Ridenti (2018, p. 95) destaca, por exemplo, o caso emblemático da Rede Globo, que institucionalizou a autocensura ao contratar um ex-censor aposentado para revisar suas produções e garantir que estivessem em conformidade com as exigências do regime militar. Essa prática exemplifica como a autocensura tornou-se uma política sistemática em algumas instituições.

Apesar da censura e da autocensura, quando se fala em repressão há resistência. No caso a resistência à ditadura civil-militar, percebemos manifestações diversas. Havia resistências musicais, armadas, intelectuais, política, civil e assim por diante. Todas foram essenciais para a redemocratização do país, mas por esta pesquisa tratar das representações na

música no Sul do Brasil, a resistência cultural é que deve ser destacada aqui. Para Napolitano (2015, p. 195) a resistência cultural não formou uma consciência de massa para um projeto revolucionário ou reformista, seja por sua estética ou pelos ambientes de circulação que não eram acessíveis à grande parte da população. Ao mesmo tempo, a arte de resistência ganhou grande espaço na indústria cultural brasileira, seja no teatro, no cinema ou na música popular.

Apesar de suas limitações e obstáculos, desempenhou um papel importante na formação da consciência crítica e na renovação da cena cultural brasileira. Para Napolitano (2015, p. 196) o impacto da resistência cultural deve ser analisado a partir de dois processos interligados. O primeiro processo é a disseminação de uma cultura radical na classe média e como isso contribuiu para uma crescente perda de apoio aos militares nesse grupo social. As ideias e as práticas culturais promovidas por artistas de esquerda ajudaram a formar uma visão crítica do regime entre a classe média, que desempenhou um papel importante na transição democrática. Em segundo lugar, a cultura de oposição à ditadura teve um papel crucial na formação da memória histórica. As obras e os movimentos culturais de resistência contribuíram para a construção de uma memória negativa em relação aos militares, ajudando a moldar a percepção histórica do período durante o processo de transição e consolidação democrática.

Com o golpe e a ditadura instaurada, artistas iniciaram movimentos de resistência aos militares. Um exemplo clássico da resistência musical é o caso do show Opinião, apresentado pela primeira vez em 1964 e reunindo grandes nomes da música brasileira, como Nara Leão, Zé Keti e João do Vale. O espetáculo tornou-se um marco de protesto contra a censura e a repressão da ditadura civil-militar. O show utilizava a música e o teatro como formas de denúncia social, abordando temas como as desigualdades no Brasil, a pobreza e a opressão. As canções e os textos refletiam a realidade vivida pelas camadas populares, criticando as injustiças e defendendo a liberdade de expressão. Ridenti (2020, p. 144) aponta que o show Opinião:

“Consolidava-se a aproximação do teatro com a música popular brasileira (é dessa época a criação do termo MPB), que vinha antes de 1964, com a politização de compositores originários da Bossa Nova, como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e mais tarde Edu Lobo. No espetáculo Opinião, contracenavam um sambista representante das classes populares urbanas (Zé Kety), um compositor popular do campo nordestino (João do Vale) e a menina de classe média (Nara Leão, depois substituída por Maria Bethânia). Representavam os três setores sociais que poderiam se insurgir contra a ditadura, conforme se acreditava”.

A resistência cultural no Brasil, portanto, não se limitava a denunciar as injustiças e a repressão, mas também desempenhava um papel essencial na preservação da memória coletiva e na valorização das expressões artísticas regionais. Essa é a resistência da gravadora Discos

Marcus Pereira, que com as suas coletâneas criou o mapa da música brasileira, preservando tradições culturais que desapareceriam com o passar do tempo. Além disso, apresentou a riqueza e a pluralidade da cultura brasileira, desempenhando um papel importante na cultura nacional ao valorizar vozes que narravam a realidade e a resistência de comunidades locais, apresentando-as para outras regiões.

3.2 O MAPA DA MÚSICA BRASILEIRA E AS REPRESENTAÇÕES DO SUL

É chegada a hora de escrever sobre o objeto central desta pesquisa: a coletânea Música Popular do Sul, lançada pela gravadora paulista Discos Marcus Pereira em 1975. Esta coletânea com quatro discos, faz parte de um mapa musical que lançou coletâneas de todas as regiões do Brasil, onde somente as regiões centro-oeste e sudeste não tiveram uma coletânea própria, sendo unidas em apenas uma. O conjunto de artistas, ritmos e canções apresentados são diversos, contribuindo para os estudos sobre cultura popular e sobre as histórias e sujeitos do sul do Brasil.

A coletânea teve Aluizio Falcão iniciando os trabalhos de pesquisa de campo na região, passando depois para Carolina Andrade, que foi a diretora artística e participou diretamente das pesquisas de campo na região Sul. Durante as pesquisas, Carolina deparou-se com diferentes personagens que não teriam a chance de ter suas vozes registradas se não fosse esse trabalho. A importância da coletânea Música Popular do Sul está nesses registros que hoje constituem parte do mapa musical brasileiro da Discos Marcus Pereira. André Picolotto (2018, p. 34) escreve sobre isso:

“Para o Sul, o folclorista gaúcho Paixão Côrtes levou Carolina e Cesário Andrade, seu irmão, até a casa do preto velho Trajano, que morava solitário num casebre em Guaíba, perto de Porto Alegre. O beato era rezador de terço chorado, “uma estranha mistura de ‘padre-nossos’ e ‘ave-marias’ com cânticos e ladainhas entremeados de soluços”. Começa o registro, no casebre improvisado em altar. Carolina e Cesário, que cuidava do gravador UHER, trocam um olhar constrangido; têm a impressão de estarem profanando o misticismo e o sofrimento daquele homem. Carolina então reconhece que ele logo vai morrer, como todos os pretos velhos, levando embora suas rezas e canções; mas no disco — Música Popular do Sul, Vol. 2 — ficará alguma coisa: a voz e o pranto de um velho beato brasileiro”.

Não é somente o caso de Trajano que chama a atenção nesses discos. Por terem a maior parte do disco gravado *in loco*, trazem ao ouvinte um sentimento de proximidade com quem canta. Das 45 músicas presentes nos quatro discos da coletânea, 36 são gravadas *in loco*. No próprio encarte há uma sinalização indicando as canções que não foram gravadas em estúdio.

Isso porque a gravadora de Marcus Pereira e o olhar de Carolina Andrade viam na música regional o que não encontravam na música vinda de fora. Quem sabe por isso, como visto no primeiro capítulo, Marcus Pereira criticou diversas vezes a indústria e as músicas comerciais da televisão.

O mapa musical criado por Marcus Pereira apresenta as diferentes regiões do Brasil a partir de uma pesquisa realizada por diversas pessoas. Relembro o episódio destacado no primeiro capítulo, quando Aluizio Falcão, que iniciou as pesquisas de campo para a produção da coletânea, foi até a casa de Érico Veríssimo. Essa passagem mostra como as pessoas vão se cruzando e, a partir desses encontros, novos encontros acontecessem. Érico Veríssimo não precisava ajudar. Ele nem tinha conhecimento sobre a música regional, assim como ele mesmo disse. Apesar disso, começou a rasgar e destruir vários livros e revistas que tinha, para que Aluizio Falcão tivesse por onde iniciar.

Após Aluizio deixar a produção da coletânea, Carolina Andrade era a escolha óbvia para assumir a função. Era casada com Marcus Pereira, então eram próximos e um entendia o que o outro buscava no trabalho, e ainda, ela já havia dirigido uma coleção de MPB pela Editora Abril, então possuía experiência no meio. Assim, junto com o seu irmão Cesário Andrade, que ficou responsável pela parte técnica das gravações, Carolina passou a observar as paisagens sonoras do Sul do Brasil. Em entrevista ao documentário “Discos Marcus Pereira: o mapa musical do Brasil”, produzido pela Rádio Cultura em 2021 e com roteiro e apresentação de Felipe Misale, Carolina Andrade conta que seu irmão era amador, mas amava trabalhar com música e estava disposto a acompanhá-la na pesquisa. Assim, as gravações ao vivo disponíveis nos discos têm o trabalho de Cesário, mas obviamente não foi o trabalho somente dele. Segundo o encarte, além de Cesário, haviam os técnicos de som Marcus Vinícius e Wilson, citado exatamente dessa forma, somente com o nome.

No volume 1, há um texto assinado por Barbosa Lessa, importante escritor do Sul. Nele, o autor cita a colonização tardia do território do Sul em relação a outras regiões do Brasil, como o Nordeste e Sudeste, além de falar sobre o comércio de gado entre as diferentes regiões. Neste texto, há uma passagem sobre um elemento tradicional e importante do Rio Grande do Sul: o galpão.

“De tudo isto, o elemento mais significativo é o galpão. Do ponto de vista arquitetônico, é uma construção modesta aos fundos da casa-grande da estância, onde os peões guardam seus petrechos de montaria e onde passam os momentos de lazer. Do ponto de vista sociocultural, é um mundo à parte, estritamente masculino, com fortes traços de cultura indígena, onde os homens comungam da tradição avoenga em torno de um fogo de chão. Aqui o gaúcho cultivava uma verdadeira Arte da

Conversação. Conta ‘causos’ de outrora narra as peripécias campeiras de hoje” (Lessa, 1975).

A citação de Barbosa Lessa destaca o galpão como um espaço central na cultura gaúcha, não apenas pelo seu aspecto físico, mas sobretudo pelo seu significado sociocultural. Embora seja descrito como uma construção simples, tem um valor simbólico, pois o gaúcho mantém o convívio da “Arte da Conversação”. Essa arte citada por Lessa é também uma característica destacada nos textos e na música, onde apresenta os declamadores ou, como citado nos encartes, dos pajadores. Lessa enfatiza o galpão como um espaço comunitário, onde a presença do fogo de chão remete a práticas ancestrais, com forte influência indígena.

A primeira canção do disco 1 é “Boi Barroso”, interpretada por Elis Regina e com arranjos de Rogério Duprat. Antes da interpretação da Elis, há a já citada entrevista de Moises Mondadori, gravada *in loco* por Carolina Andrade e sua equipe. Andrade (2021) conta sobre o momento em que apresentaram para Rogério Duprat as gravações da entrevista e interpretação de Moises Mondadori. Rogério Duprat, que assumia a direção musical, de estúdio e produzia os arranjos da coletânea, teve a ideia do arranjo que fazia a passagem da gravação *in loco* de Moises para a versão de estúdio interpretada por Elis Regina.

Sobre Elis Regina, Carolina Andrade (2021) apresenta como foi trabalhar com a cantora, que era a artista da coletânea do Sul (e quem sabe do mapa todo) com o maior alcance de público:

“A experiência de trabalhar com a Elis Regina foi uma coisa incrível. Ela chegou no estúdio, ela pediu um golinho e whisky e uma colher de mel. Ela pediu para o Rogério colocar o playback uma vez, ouviu com a maior atenção, fechou os olhos e ficou ouvindo. Depois colocou a segunda vez o playback e ela colocou a voz de ponta a ponta sem precisar fazer uma correção, sem nenhuma refracção, foi uma coisa assim de um profissionalismo de uma precisão que eu nunca tinha visto, achei impressionante o desempenho dela” (Andrade, 2021).

Essa menção ao trabalho e profissionalismo de Elis Regina reforçam que, além de uma cantora excepcional, com uma voz e interpretações maravilhosas, ela era uma artista completa para a indústria, pois trabalhava de forma eficiente e entregava resultados incríveis. No encarte do primeiro disco, Marcus Pereira também cita Elis Regina, ressaltando sua importância no cenário musical brasileiro e a relevância de sua contribuição para a música gaúcha. A presença de Elis Regina na coletânea do Sul aproxima a cantora de sua região, pois ela interpretou canções de artistas locais e com pouco alcance, como o caso de Moises Mondadori.

“A participação de Elis Regina neste disco, que reúne autores e intérpretes gaúchos, reaproxima a grande interprete de sua terra natal o Rio grande do Sul. Neste disco gravaram-se quatro músicas cantadas por Elis: 'Os homens de preto' de Paulo Ruschel, marca com certeza um ponto insuperavelmente alto na arte de cantar de cantar em nosso país, em todos os tempos, 'Boi Barroso', a mais tradicional canção do Rio Grande, como um velho quadro de valor, é restaurada pela habilidade mágica da voz de Elis e pelo talento muito raro do maestro Rogério Duprat, autor do arranjo” (Pereira, 1975).

Elis Regina participa de quatro canções disco, que possui um total de seis canções no lado A e sete no lado B. Além da já citada “Boi Barroso”, gravou as canções “Alto da Bronze”, de Paulo Coelho e Plauto Azambuja, “Porto dos Casais”, de Jaime Lewgoy Lubianca, e “Os Homens de Preto”, de Paulo Ruschel, todas com o arranjo de Rogério Duprat. “Alto da Bronze” é um samba que faz uma reflexão sobre a infância e os contrastes entre o passado e o presente com uma melodia alegre, abordando aspectos da vida urbana no Sul. A música “Porto dos Casais” compartilha com a canção "Alto da Bronze" a temática da nostalgia e da reflexão sobre o passado, porém, “Porto dos Casais” parece transmitir um instrumental mais para O lado da melancolia.

Para fechar a participação de Elis Regina no disco, há a música “Os Homens de Preto”, composição de Paulo Ruschel, que apresenta uma representação da vida rural, especialmente no contexto da pecuária e do trabalho com o gado. A canção descreve a jornada de um boi que, ao ser conduzido para a charqueada, é marcado desde o nascimento e segue por um caminho rumo ao abate. Apesar de apresentar um discurso trágico e inevitável ao boi, a música revela a relação de indiferença entre o boi e os "homens de preto", que, embora estejam conduzindo o gado para o abate vão cantando e gargalhando:

“Os homens de preto trazendo a boiada/ vêm rindo, cantando, dando gargalhada/ e o bicho coitado não pensa em nada/ só vem pela estrada, vem, berrando, berrando, vem berrando./ O gado coitado, nasceu, foi marcado/ aí vai condenado na estrada berrando/ a querência deixando/ os homens marvado empurrando e gritando/ toca boi, toca boi./ O gado coitado, nasceu foi marcado/ aí vai condenado direto a charqueada/ mas manda a poeira no rumo de Deus/ berrando pra ele dizendo pra Deus Deus, Deus, Deus, Deus, Deus, você fez/ os homens de preto, empurrando a boiada vêm rindo, cantando, dando gargalhada” (Ruschel, 1975).

O boi, mencionado nas músicas "Boi Barroso" e "Homens de Preto", também é retratado na canção “Roda Carreta”, composta por Paulo Ruschel e interpretada por seu sobrinho Beto Ruschel. A figura do boi encontra, também, representação visual no encarte, reforçando seu papel na vida do trabalhador rural do Sul. Na imagem, vemos um homem vestindo roupas tradicionais gaúchas, como o chapéu, a bombacha e as botas, apoiado em uma cerca enquanto

observa o gado. Essa cena representa o trabalho e a relação do sujeito com o campo e os animais, principalmente o gado, ilustrando a rotina de muitos trabalhadores dos interiores do Sul do Brasil. Esses animais, além de serem elementos centrais na economia regional, carregam uma carga simbólica ligada à tradição.

Figura 5 – Fotografia no encarte do Volume 1 da coletânea Música Popular do Sul, da Discos Marcus Pereira.

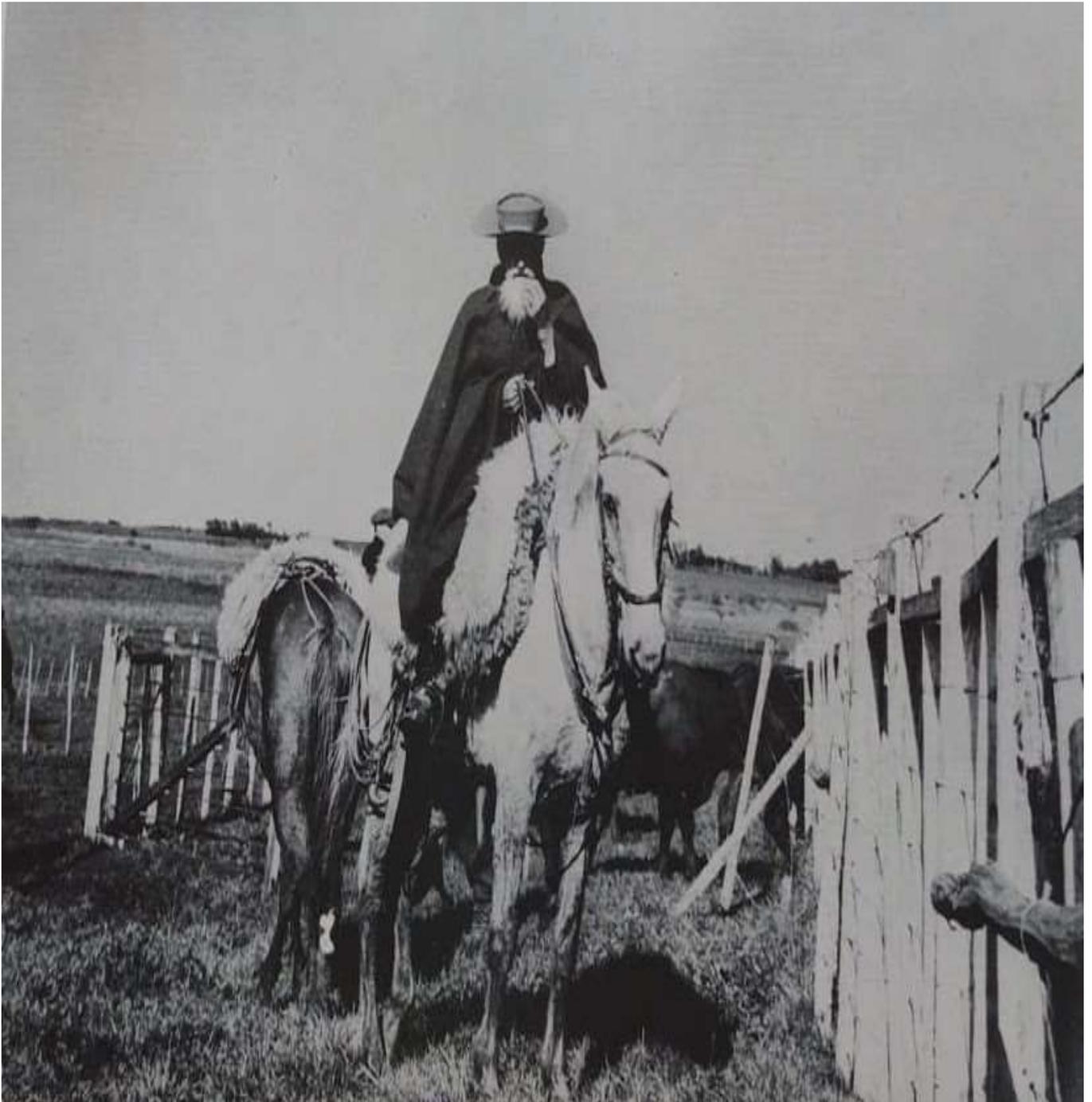


Fonte: MÚSICA popular do Sul. Discos Marcus Pereira. **Compositores e Intérpretes Gaúchos**, v. 1, Lp. 1975.

Beto Ruschel, sobrinho de Paulo Ruschel, também interpreta a canção “Cancha Reta”, também composta por seu tio. Diferente das músicas mencionadas anteriormente, essa obra destaca outro animal símbolo tradicional do Sul: o cavalo. A narrativa gira em torno de uma corrida entre dois cavalos, o baio e o moro, elementos centrais na cultura gaúcha. Esses animais também aparecem em duas imagens nos encartes da coletânea. No disco três, a fotografia

mostra um homem montado em um cavalo branco, enquanto no disco quatro, a imagem retrata um homem em pé, cuidando de um grupo de cavalos. Essas representações na música e nos encartes reforçam o papel do cavalo não apenas como um animal para a diversão, no caso das corridas, mas também como parte fundamental da vida cotidiana e do trabalho na região.

Figura 6 – Fotografia no encarte do Volume 3 da coletânea Música Popular do Sul, da Discos Marcus Pereira.



Fonte: MÚSICA popular do Sul. Discos Marcus Pereira. **Cantos de Trabalho, Folclore de Santa Catarina, Ditos, Pajadas e Declamações. v. 3, Lp, 1975.**

Figura 7 – Fotografia no encarte do Volume 4 da coletânea Música Popular do Sul, da Discos Marcus Pereira.



Fonte: MÚSICA popular do Sul. Discos Marcus Pereira. **Danças: Fandangos, Chotes, Rancheira, Bugío e Vanerão. v. 4**, Lp, 1975.

As fotografias e os textos dos discos mostram que um dos principais pontos da coletânea, sem dúvidas, é o encarte. Há textos diferentes na parte interna, com um texto comum para os quatro discos na parte de trás. O texto comum, assinado por Marcus Pereira, revela a proposta que vai além de somente registrar. A metáfora do "mapa musical" criada por Sérgio Cabral e retomada no texto aponta para a diversidade das regiões, destacando as particularidades das culturas musicais brasileiras.

Pereira traz uma ideia de que “não há fronteiras” para a cultura, sendo um ponto importante no encarte, especialmente ao destacar o Sul do Brasil como um espaço de intercâmbio com as culturas de língua espanhola. A expressão “contrabando de cultura e fraternidade” reforça a visão de uma América integrada pela música, onde as trocas culturais ocorrem livremente, superando barreiras geopolíticas. Nesse contexto, a música não é apenas entretenimento, mas um meio de aproximação entre os povos:

“Nós estamos voltando do Sul. Estivemos no Paraná, em Santa Catarina e no Rio Grande. O Rio Grande do Sul é o pedaço do Brasil mais perto da América. A região foi a que mais forte influência sofreu das culturas de língua espanhola. Porque a língua e os costumes desconhecem os limites políticos, para eles não há fronteiras e por lá – nas barbar dos fiscais da alfândega – ocorre o mais descarado contrabando de cultura e fraternidade. E isto ocorre nos dois sentidos, como prova o sucesso de Vinicius e Roberto Carlos em Buenos Aires. Nas letras das músicas do Sul – como vocês ouvirão – encontram-se palavras como pingo, pago, prenda – aparentemente portuguesas – e solito, muy, mano – abertamente espanholas. Porque a América não é um continente, é uma nação, com os mesmos problemas, os mesmos sofrimentos, os mesmos interesses. E as palavras são a patrulha de reconhecimento preparando a união e amanhã. Elas passeiam à vontade nas canções, nas declamações e nos improvisos dos nossos irmãos do Sul e o vento dos pampas, que as trouxe, as leva de volta, em forma de milonga, com o aceno fraternal do ‘hermano’ brasileiro” (Pereira, 1975).

O texto também enfatiza a tríplice influência cultural que molda a música popular brasileira: a herança europeia, indígena e africana. Essa diversidade é apresentada como um elemento fundamental na formação da identidade nacional. Além disso, diz que esses povos influenciam e constituem o folclore nacional, que é o “inconsciente coletivo dos povos”. Essa visão aproxima a proposta de Marcus Pereira de uma perspectiva onde as manifestações culturais expressam experiências coletivas. O folclore, portanto, não se porta apenas como uma manifestação artística, mas como um registro vivo da memória e dos sentimentos de um povo.

Para o documentário “Discos Marcus Pereira: o mapa musical do Brasil”, Carolina Andrade fala sobre o disco um. Ela cita que o disco, que contém intérpretes e compositores gaúchos, é um “trabalho mais urbano, não um trabalho de campo, de pesquisa”, além de ser praticamente feito inteiro em estúdio. Das treze músicas, apenas três são gravadas ao vivo, o “Boi Barroso”, “Vacariana” e “O Gaúcho”, as três interpretadas por Moisés Mondadori. As outras dez canções são gravadas em estúdios e interpretadas por Elis Regina, Beto Ruschel, Zé Gomes, Neneco, Dércio Montiel, Cláudio Lazzarotto e Os Tapes, grupo que será abordado no terceiro capítulo.

O disco dois, por sua vez, apresenta milongas, música missioneira, cantos religiosos e música de inspiração indígena. Por serem canções que remetem às crenças e religiosidade local, das 17 músicas do disco, 11 são gravadas ao vivo. Carolina Andrade (2021), ao abordar o volume dois diz que ele “já é uma coisa mais misturada. Tem algumas coisas mais rústicas, algumas coisas de gravação de estúdio, digamos um híbrido entre a música mais urbanizada e a música colhida em campo mesmo”. Andrade completa citando a música de abertura do disco, “Potro sem dono”, de Paulo Portela Fagundes e interpretada por Noel Guarani, sendo descrita no disco como “polca missioneira”. Citando a música de abertura do disco dois da coletânea do Sul do Brasil, Carolina Andrade (2021) diz que:

“O Noel Guarani aparece em São Paulo, fica num hotel e eu vou busca-lo. A gravadora era muito pequena, então não tinha essa coisa de diretor artístico, produção, não sei o que, era tudo misturado, eu fazia produção, eu ia buscar o cantor. Eu me lembro quando vieram Os Tapes para São Paulo eram oito ou nove tapes, a gente alugou uma Kombi que eu dirigi pra cima e pra baixo com eles, era uma coisa muito familiar. Enfim, eu fui buscar o Noel Guarani no hotel onde estava hospedado, e ele foi me buscar inteiramente caracterizado de gaúcho, mas de um gauchismo assim impressionante: bota, faca na bota, um poncho enorme, um chapéu, parou o trânsito a avenida Ipiranga, foi muito engraçado para não dizer um pouco aflitivo até. Mas a música canta, que ele interpreta, e o violão que ele toca justificam essa passagem meio esquisita”.

As vestimentas tradicionais que Noel Guarani usava ao encontrar Carolina Andrade estão representadas na capa dos quatro discos, todas com a mesma imagem. A fotografia mostra uma figura de costas para a câmera, em meio a uma paisagem que exhibe uma árvore aparentemente seca, sugerindo a estação do inverno. Esse detalhe reforça a conexão com as roupas típicas da época mais fria no Rio Grande do Sul, destacando a relação entre a indumentária e o contexto regional. O cantor foi para São Paulo para as gravações de suas três participações na coletânea. Noel Guarani gravou as canções “Potro Sem dono”, de Paulo Portela Fagundes e “Filosofia de Gaudério”, do próprio Guarani e presentes no disco dois, e “Chamarrita Sem Fronteiras”, também composta por ele e presente no disco quatro.

A canção “Potro Sem dono” apresenta mais uma representação do cavalo e fazendo uma analogia a liberdade enquanto galopa pelos pampas. A música “Filosofia de Gaudério” é a que mais prende a atenção, pois a letra é acompanhada de um violão com um dedilhado e com notas fortes que acompanham a melodia vocal em determinados momentos. A canção expressa o que é ser gaúcho, apresentando os valores do eu lírico, que é alguém do campo. A canção termina com uma declaração de propósito e destino: viver e morrer cantando. Sobre essas milongas e músicas missioneiras, Marcus Pereira, no encarte do disco dois, aponta que a milonga:

“É um ritmo que nos faz lembrar o trote lento de um animal e melodias cheias de dolência e nostalgia são as características mais marcantes talvez do mais belo gênero musical do Sul. A milonga – como tanta coisa da cultura popular sulina – é um gênero contrabandeado e atravessou a fronteira com a cumplicidade dos cantores, dos compositores, dos tocadores de violão e de gaita do Rio Grande. Na Argentina, a milonga tem uma história de glória, porque conseguiu ser admitida na corte fechada e inacessível do flamenco andaluz e passeia sua beleza nos salões puritanos do ‘canto jondo’, ao lado das ‘farrucas’, das ‘soleares’, dos ‘tientos’ e dos outros membros da mais temperamental de todas as famílias musicais do mundo. Seu andamento e ritmo, como sua melodia monótona e cativante, uma espécie de ‘chiclets’ dos ouvidos, é o fundo musical de muitas declamações e pajadas. É insuperavelmente belo o famoso ‘payador perseguido’, relato por milonga é o samba do sul, substituindo a inquietação afro-carioca pela nostalgia furtada aos ventos que passeiam nos pampas pela alma errante da gente do sul” (Pereira, 1975).

Figura 8 – Capa do Volume 2 da coletânea Música Popular do Sul.



Fonte: MÚSICA popular do Sul. Discos Marcus Pereira. **Milongas, Músicas Missioneiras, Cantos Religiosos, Músicas de Inspiração Indígena. v.2**, Lp, 1975.

O lado B contém onze faixas, incluindo nove músicas religiosas gravadas ao vivo e duas interpretações da banda Os Tapes, que serão abordadas no próximo capítulo. As cinco primeiras músicas destacam o batuque do Rio Grande do Sul, com faixas dedicadas a Xangô, Iemanjá, Oxum (em duas faixas) e Oxalá. Essas canções evidenciam a presença da religiosidade afro-brasileira na região, acompanhadas de um texto no encarte que contextualiza essa temática:

“O grande contingente e escravos africanos trazidos para o extremo sul do Brasil a partir da segunda metade do século XVIII desencadeou um processo aculturativo cujo desenrolar observa-se ainda nos tempos presentes. O batuque – religião afro-brasileira

característica do Rio Grande do Sul – é um dos produtos desse processo: seu ritual possui determinados elementos que denunciam marcante influência das culturas africanas chamadas genericamente jêje-nangô, do Golfo da Guiné. Aspecto importante na liturgia do batuque são os cânticos, em língua africana, e os toques de tambor, ambos destinados a invocar os orixás (deuses) para que estes, através do fenômeno da possessão, venham tomar conta de seus filhos (humanos) e, manifestando-se através deles, faer oráculos e dançar pela noite a dentro. Nos bairros mais afastados de Porto Alegre, alta madrugada, é comum se escutarem sons abafados de cânticos e tambores, cuja linguagem e cadência estranhas fazem parte da herança cultural que a velha África legou a nossos pampas” (Corrêa, 1975).

A religiosidade cristã também está presente no texto, manifestando as diferentes influências culturais presentes na formação religiosa do Rio Grande do Sul. Enquanto o batuque carrega a herança africana, o cristianismo, trazido pelos colonizadores europeus, também se faz presente na coletânea e nas tradições locais. As faixas relacionadas a religiosidade cristã são “Excelências”, interpretada por Dorvalino Pereira dos Santos, “Via Sacra”, com Ataíde Barros e outros, “Terço Chorado”, por Velho Trajano, e ainda, “O Rosário de Maria”, com Miquelina Antonia de Oliveira e Família.

No encarte, assim como para os batuques afro-brasileiros, há um texto de Carolina Andrade sobre essas gravações e manifestações culturais e os processos de pesquisa e gravação. A produtora escreve que:

“O Velho Trajano, que vive solitário num casebre de Guaíba, personagem misterioso, benzedor, rezador de terço chorado, uma estranha mistura de ‘padre-nossos’ e ‘ave-marias’ om cânticos e ladainhas entremeados de soluços. Nosso trabalho tem momentos incríveis: de repente, estamos no casebre desse homem, improvisado em altar, com velas, imagens de santos e um enorme crucifixo. Cesário, encarregado da parte técnica da gravação, acompanha o movimento dos ponteiros do nosso UHER e me olha constrangido. Retribuo com o mesmo olhar. Nós nos entendemos: ambos nos sentimos profanadores do misticismo e do sofrimento desse velho. Ele tem mais de oitenta anos e quando morrer – e logo morrerão todos os ‘pretos velhos’ – levará consigo seus cantos e suas rezas. Mas nesse disco ficará alguma coisa: a voz e o pranto de um velho beato brasileiro”.

No volume 3 da coletânea, está exposto que o disco é composto por cantos de trabalho, folclore de Santa Catarina, ditos, pajadas e declamações. Para iniciar, falaremos dos cantos de trabalho, que já foram citados no capítulo anterior, quando Lomax e Andrade realizavam os seus trabalhos documentais. Carolina Andrade (2021) aborda a relação entre progresso e folclore, afirmando que, as vezes, o progresso é inimigo do folclore. Para explicar esse ponto, ela cita o momento que tentou gravar, na Lagoa da Conceição, em Florianópolis, os cantos de trabalho das rendeiras, que enquanto trabalhavam na renda, entoavam cantos de trabalhos. Porém, aí entra o progresso, Andrade cita que, com o surgimento das telenovelas e da televisão,

as mulheres pararam de cantar para se reunir na porta da casa de uma que tinha televisão e passaram a assistir as novelas enquanto trabalhavam, parando de cantar.

O canto de trabalho serve para ditar o ritmo do trabalho e diminuir as dificuldades desse processo, por isso sempre é uma música bem marcada e ritmada, pois as pessoas entoam os cantos enquanto realizam seus ofícios. Marcus Pereira (1975) assina um texto no encarte do disco três, abordando os cantos de trabalho e as canções sobre isso presentes na coletânea. Essas canções serão trabalhadas no próximo capítulo, quando abordo o grupo Os Tapes, pois foram canções interpretadas por eles.

“Não cabem aqui considerações sobre o canto como forma de expressão do homem, para não cairmos na superficialidade das considerações óbvias, Cabe, no entanto, registrar que as formas mais rudes, mais monótonas e mais pesadas de trabalho constituem parte da atividade do povo – entendida aqui a palavra no seu sentido sociológico – e que o canto é uma forma de amenizar esse trabalho, de dar-lhe ritmo, garantindo regularidade aos movimentos envolvidos no seu exercício, como o manejar do machado, por exemplo. O canto dá também unidade ao trabalho realizado por um grupo de pessoas, exterioriza a consciência de grupo, estabelece um fio invisível que une o sofrimento, a alegria e a participação de cada um. Os cantos de trabalho neste disco foram colhidos no Sul. ‘Seu Belendregue’ – canto de lenhadores – no Rio Grande. ‘Cuá-Fubá’ – canto das mulheres que trabalhavam na fabricação de fubá, no Paraná – e ‘Andar de Caboclo’ – canto de pescadores – em Santa Catarina. O arranjo vocal e instrumental que confiamos aos ‘Tapes’ nos mostrou, mais uma vez, que os rapazes de Tapes são absolutamente dignos de confiança” (Pereira, 1975).

Outro ponto importante no disco três, para fechar este e partirmos para o quarto e último disco, é a canção cinco, que intitulada “Boi de Mamão”, que faz parte do folclore de Santa Catarina mas compõem algo presente no Brasil todo, sendo conhecido, geralmente, como “Bumba-meu-boi”. Hermilio Borba Filho escreve, em um trabalho sobre a música popular do Nordeste, sobre esse tema, exemplificando a diversidade de nomes e um pouco de sua origem e importância:

“A origem do bumba-meu-boi perde-se no passado. Não resta dúvida que se trata de uma aglutinação de reisados em torno do reisado principal, que teria como motivo a vida e a morte do boi. O reisado, ainda hoje, explora um único assunto proveniente do cancionista, do romancista, do anedotário de determinada região. No caso do nosso espetáculo, porém, eles se juntaram para a formação de cenas isoladas, que culminam com a apresentação do boi, mantendo uma linha muito tênue, a do Capitão, servido em suas peripécias por Mateus, Bastião e Arlequim; os diálogos – mistura de improvisação e tradicionalismo – assemelhando-se aos da velha comédia popular italiana; e as músicas, executadas por uma orquestra composta de zabumba, ganzá e pandeiro, ou zabumba, ganzá e reco-reco, ou ainda zabumba, triângulo e rabeca, provenientes das toadas de pastoril, dos reisados, das canções populares, das louvações, das loas, da música popular religiosa. Tradicionalmente representado durante o Ciclo de Natal, hoje em dia exibindo-se até pelo Carnaval, o espetáculo toma várias designações, conforme a região: *Boi-bumbá*, no Amazonas; *Bumba-meu-boi*, e *Bois de Reis*, no Maranhão e Piauí; *Bumba-me-boi*, *Reisado Cearense*, *Boi de Reis*, *Boi Surubi*, no Ceará; *Boi Calemba* ou *Calumba*, *Rei de Boi*, *Bumba-meu-boi*,

no Rio Grande do Norte; *Bumba-meu-boi, Boi, Bumba de Reis*, no Espírito Santo; *Bumba-meu-boi e Reis de Boi*, no estado do Rio e Guanabara; *Boi de Mamão*, no Paraná e em Santa Catarina; *Bumba-meu-boi, Boi-bumbá e Boizinho*, no Rio Grande do Sul” (Hermilio, 1997, p. 230).

Andrade (2021) também aponta a força das festas do boi no Norte e no Nordeste, citando como a “presença do boi é, talvez, a presença mais constante em todo o Brasil”. No caso da coletânea, quem gravou a faixa foi o grupo Boi de Mamão de Itacorobi. A referência ao “mamão” no nome, segundo Carolina Andrade (1975), no encarte do disco três, pode ter duas razões: a primeira fala que na pressa de fazer a cabeça de um boi para as festividades, regados com a arte do improviso, alguém teria sugerido utilizar um mamão no lugar da cabeça, batizando o boi. A segunda hipótese apresenta que se trata de um boi recém-nascido, portanto, um boi que mama.

As gravações das faixas relacionadas ao folclore e festividades, gravadas *in loco*, para quem não conhece a proposta, pode trazer uma interpretação que leva ao amadorismo de quem produz ou desqualificação de quem canta. Apesar disso, quando se sabe do trabalho documental e da ideia que é o mapa musical brasileiro, percebemos a riqueza de poder ouvir canções como Boi de Mamão, Cacumbi, Terno De Reis ou a Bandeira Do Divino, que apresentar parte importante da cultura do Sul.

Carolina Andrade (2021) apresenta o disco quatro como um “disco das danças do Rio Grande do Sul”. Na capa do disco, sua descrição é “Danças: Fandangos, Chotes, Rancheira, Bugiu e Vanerão”, todos ritmos marcados pela gaita e pelo compasso rítmico que possibilita a dança. No encarte do disco, Inami Custódio Pinto (1975) apresenta o fandango como “a mais legítima manifestação popular de minha terra”. O autor, que é do Paraná, aponta que o Fandango passou a constituir não uma determinada dança, mas um conjunto de danças regionais. Essas festas, conclui o autor, são típicas dos caboclos e pescadores habitantes da faixa litorânea do Estado.

A ideia de Inami Custódio Pinto é compartilhada por Corrêa, que aborda o aspecto cultural do Fandango:

Embora a noção de fandango tenha um caráter polissêmico, correntemente é definido como uma expressão popular associada à cultura “caipira” ou “caiçara”, que reúne dança, com coreografias em pares e roda, e música executada por violas, rabecas (ver fotos I e II) e outros instrumentos artesanais e industriais. As músicas são também cantadas pelos próprios tocadores, com letras que mesclam tradição oral e improviso (Corrêa, 2016, p. 407).

Essa dança citada por Corrêa também é apresentada no encarte do disco quatro da coletânea. No texto introdutório, chamado “Fandango do Paraná”, Pinto explica que o

Fandango “dança-se como qualquer outra dança, isto é, os pares enlaçados obedecem ao ritmo da música e a uma única norma: rodar em volta do salão no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio” (Pinto, 1975). Para quem frequentou alguns bailes e festas de interior, sabe que essas regras devem ser respeitadas. Pa

É importante pensarmos na origem dos estudos sobre o fandango, que estavam presentes nos trabalhos do já citado Mário de Andrade. Corrêa (2016, p. 2014) aponta que:

Dentre os primeiros estudos nos quais o fandango aparece como verbete, destacam-se especialmente História da música brasileira, publicado originalmente em 1926, de Renato Almeida (1895-1981), e Ensaio sobre a música brasileira, de 1928, de Mário de Andrade (1893-1945). Embora as duas obras sejam pioneiras dentre as investigações de maior fôlego sobre aspectos musicais da cultura brasileira, o fandango aparece ligado ao conjunto ‘danças’”.

Esses conjuntos de danças fazem parte cultura popular brasileira, especialmente do Sul. No disco quatro, gravado pela Discos Marcus Pereira, o fandango conta com ritmos e danças como o bugio, o vanerão, a rancheira e os chotes, que refletem diferentes influências culturais e regionais. Cada uma dessas danças carrega elementos e características diferentes. Assim, a preservação e o estudo dos fandangos, bem como dos ritmos e músicas apresentados pela coletânea, é importante para a preservação do patrimônio imaterial brasileiro.

4. OS TÁPES E O CANTO DA GENTE

4.1 AS BANDAS PELAS BANDAS DO SUL: A TRAJETÓRIA DO GRUPO OS TÁPES

É impressionante pensar que uma banda com tamanha relevância cultural e social, como Os Tapes, não tenha a visibilidade que realmente merece. O trabalho que realizaram, as referências que estabeleceram, os instrumentos, as composições, a estética, as críticas e as parcerias que construíram ao longo do tempo são características de “banda grande”, e Os Tapes é gigante. Criado em 1989, na cidade de Tapes, localizada no estado do Rio Grande do Sul, tem seu nome inspirado no povo indígena Tapes. As influências indígenas estão presentes em toda a estética do grupo, das vestimentas ao instrumental. O grupo busca representar essa herança multicultural por meio de uma mistura de influências musicais, que incluem elementos do tradicionalismo gaúcho e experimentos sonoros distantes do comum no interior do Rio Grande do Sul. Quem ouviu a introdução do disco Canto da Gente, de 1975, com a música Dança da Lagoa do Sol, de José Waldir Souza Garcia, sabe sobre o que estou escrevendo. Marcus Pereira (1975), no encarte do disco, também deixou claro o que encontrou quando conheceu a obra de Os Tapes: “Quando ouvimos, entre dezenas de fitas gravadas em nossa pesquisa do Sul, a música ‘Dança da Lagoa do Sol’, verificamos ter descoberto algo de muito importante no processo dinâmico que deve ser a arte do povo”.

Neste texto, utilizo a página Os Tapes Acervo como importante fonte de informações, pois é uma página organizada por diversos nomes junto com Cláudio Boeira Garcia, um dos fundadores do grupo e quem escreve os textos da página, que começou a ser organizada em fins do ano de 2019 e finalizada e disponibilizada em julho de 2023. Segundo Garcia (s.d.)

“Na primeira etapa, seleção e organização (2020 – 2022) Camila Padilha Costa e Claudio Boeira Garcia e Fernanda Rodrigues Garcia, realizaram a seleção, digitalização (Camila) e organização dos documentos. Na segunda fase, criação do site, (fins de 2022 – julho de 2023) participaram Camila Kramm Garcia Bazetto (Web Designer) Claudio Boeira Garcia (áudio e textos), Cristiano Garcia (assessoria) Ercília Ana Cazarin (revisão textos), Otacílio Lopes Meireles e Silvio Luis Pereira (áudios)”.

Ao longo de quase seis décadas, Cláudio Boeira Garcia manteve uma relação próxima com sua cidade natal, Tapes, onde desde 2019 passou a residir integralmente após sua aposentadoria. O retorno à cidade trouxe lembranças que o colocaram em contato com uma coleção de documentos acumulados ao longo de mais de 50 anos: fotos, cartas, cartazes, gravações e outros registros históricos da banda e da vida cultural da região. Assim, Garcia

percebeu que o material que havia guardado continha parte importante da história cultural o sul do Brasil.

Foi nesse contexto que surgiu a iniciativa de criar o projeto Os Tapes Acervo, uma plataforma digital que documenta e divulga a história da banda. O projeto tomou forma, como observado na citação anterior, após o encontro de Cláudio com Camila Padilha Costa, geógrafa e mestranda pela UNILA, que estava pesquisando sobre o município de Tapes e a banda para sua dissertação de mestrado. Reconhecendo o valor dos documentos que possuía, Cláudio propôs que unissem forças para dar visibilidade ao acervo. Ao longo de dois anos, eles realizaram um trabalho de análise, seleção e organização dos materiais, centrando-se em três focos principais: os integrantes e colaboradores de Os Tapes, os projetos da banda (incluindo retrospectivas), e os registros fonográficos e apresentações.

Após a digitalização dos documentos, outras pessoas entraram no projeto para colaborar na criação da plataforma, e em 8 de setembro de 2023, após um ano de organização, o acervo digital foi finalizado e lançado para acesso universal. Os Tapes Acervo representa não apenas a preservação da memória de uma banda, mas também abre a possibilidade de diversos estudos nas áreas relacionadas a cultura e a música da região sul do Brasil.

Na página, por exemplo, é possível notar referências aos instrumentos musicais usados pelo grupo. Apenas ao ouvir os discos se percebe a diversidade desses instrumentos, muitos dos quais possuíam influências nas tradições locais e nos povos que compunham a diversidade cultural da região. Segundo a página, entre os instrumentos mais presentes em suas apresentações destacam-se o violão e a viola, ambos fundamentais para a base harmônica de suas músicas. Além disso, a gaita ponto, piano, acordeão, gaita de boca, escaleta, cavaquinho, bandolim e violino (para citar os mais conhecidos) poderiam ser vistos nos shows.

Instrumentos de origem africana, como o berimbau e o marimbau, traziam uma forte conexão com as raízes afro-brasileiras. O pandeiro e o reco-reco, populares tanto em festas laicas quanto religiosas, também faziam parte do conjunto de instrumentos percussivos. Os Tapes também incorporavam percussões usados em cantorias tradicionais, como as Cantorias de Reis, festividade importante do sul do Brasil, mais especificamente de Santa Catarina.

A Festa do Terno de Reis está presente na obra de Os Tapes e na coletânea Música Popular do Sul, da Discos Marcus Pereira. Celebrada em 6 de janeiro, é uma manifestação cultural com importância histórica e religiosa, que remonta ao século XVIII, quando os açorianos¹⁰ trouxeram essa tradição ao Brasil. Segundo a tradição religiosa, a festividade

¹⁰ Quem são os açorianos?

homenageia os Três Reis Magos, que viajaram para prestar homenagens à Jesus. Esse ponto é importante para a pesquisa, pois aborda a religiosidade de grande parte dos sujeitos do Sul. Ao longo dos anos, essa prática transformou-se em uma celebração marcada por grupos de músicos e cantores que percorrem ruas e casas, interpretando músicas natalinas e relembrando a jornada dos Reis Magos.

Figura 9 – Panfleto da Festa de Reis realizada na cidade de Tapes, Rio Grande do sul. Início da década de 1980.



Fonte: Os Tapes Acervo. Disponível em: <<https://ostapesacervo.com.br/os-tapes/>>. Acesso em: 16 set. 2024.

A imagem mostra um grupo de com coroas, representando os Reis Magos, carregando instrumentos musicais como violão e acordeão, enquanto caminham em direção a uma porta, possivelmente para realizar as tradicionais visitas de Terno de Reis. O estilo do desenho é simples, com traços bem marcados e personagens com expressões amigáveis e descontraídas. A lua e as estrelas ao fundo reforçam o ambiente noturno, típico das visitas dos Ternos de Reis. Essa imagem ilustra visualmente a tradição, mostrando o aspecto musical da festa e a

peregrinação dos músicos pelas casas, que é uma das principais características da celebração. A arte também reforça o caráter festivo e comunitário, alinhado com a ideia de união e alegria.

A celebração do Dia do Terno de Reis não apenas simboliza a religiosidade católica, mas também representa um momento de união e alegria para as comunidades catarinenses, estando presente nas composições do grupo Os Tapes e na coletânea da Discos Marcus Pereira. Não é incomum encontrarmos notícias e reportagens de cidades como Camboriú, Florianópolis e Içara aguardando essa data, quando as decorações natalinas são retiradas e a festa se torna um convite à celebração coletiva. A evolução da festividade reflete mudanças na sociedade, passando de apresentações em lares para grandes eventos públicos, que atraem moradores e turistas.

Em locais como Tapes, a tradição era especialmente rica. Segundo Garcia (s.d.), na página Os Tapes Acervo, os moradores se dedicavam a ensaios com mestres, cantores e instrumentistas, criando um ambiente de aprendizado e preservação cultural. O Mestre, que lidera as cantorias, era uma figura central, capaz de improvisar versos e manter a chama da tradição acesa. Além de suas raízes religiosas, a Festa do Terno de Reis representa um elo entre gerações, promovendo a memória coletiva e a identidade cultural da região. As cantorias, cheias de simbolismos, criam um espaço de alegria e partilha, refletindo a importância das tradições no fortalecimento dos laços comunitários.

A sonoridade das músicas da banda Os Tapes é emblemática e rica em ancestralidade. É difícil ouvir suas composições ou visualizar suas vestimentas e não associar mentalmente aos povos originários da América, pois há uma clara intenção de resgatar e homenagear essas raízes culturais. A combinação de flautas, tambores e chocalhos, aliada com suas melodias, cria um cenário sonoro capaz de transportar o ouvinte. As harmonias são cuidadosamente elaboradas para refletir a espiritualidade dos povos indígenas, representando não apenas suas histórias, mas também suas lutas e resistências ao longo do tempo. Dessa forma, a banda consegue transcender as barreiras do tempo, resgatando a essência de uma cultura que ainda resiste, além de outros pontos, através da música.

Na página Os Tapes Acervo encontramos uma escrita repleta de lirismo, que é algo presente nas canções do Os Tapes e nos outros âmbitos da vida de Cláudio Boeira Garcia. Por ser um intelectual, professor de Filosofia por longo período, ele não escreve de forma simples, mas com profundidade e elegância, utilizando uma linguagem rica que reflete sua vasta bagagem cultural e intelectual. Na página, no campo sobre as obras, encontramos o seguinte prelúdio escrito por Cláudio Boeira Garcia (s.d.):

“Criamos nossa obra no andamento e tom de nossas escolhas, em conversas e debates sem prazo, por experimentos poéticos e sonoros individuais e partilhados, por urgências que nos impomos. Com melodias, ritmos, palavras, lembranças, estórias expectativas e acontecimentos reais ou imaginários advindos de passados que não passaram, de presenças que ainda são/estão, por autorias de nossa época ou engastadas nas memórias de muitos”.

Além desse breve exemplo da escrita de Cláudio Boeira Garcia, na parte destinada às Obras, percebemos elas organizadas em duas partes: "Projetos", que será discutida neste tópico, e "Álbuns e outros registros de Os Tapes", abordado no tópico seguinte. A primeira, intitulada "Projetos", contém 10 apresentações ao vivo que incluem tanto canções originais quanto interpretações de clássicos, além de gravações experimentais que exploram novas sonoridades e arranjos, sendo elas: Vida, Cisma e Canto de um Farrapo (Outubro – Dezembro de 1971), Canto da Gente (1972), Americanto (1975), Canto da Gente II e Temas de América Andina e Pampeana (1975/1976), Não tá morto quem peleia (1977/1978), Chão Estrada Canção (1978/1979), Retrospectiva I – Cantos e Andanças (1979-1981), Festa de Reis (1982), Retrospectiva II (1982/1974), Estações das Águas (1972-2003).

Figura 10 – Os Tapes no CTG Província de São Pedro – Tapes/RS (1972)



Fonte: Os Tapes Acervo. Disponível em: <<https://ostapesacervo.com.br/os-tapes/>>. Acesso em: 14 set. 2024.

A primeira característica que chama a atenção na imagem é a postura do grupo no palco, que foge do padrão comum das bandas da região. Eles estão vestidos com trajes brancos longos, algo incomum em apresentações nos CTG, onde predominam roupas gaúchas típicas, como bombachas, lenços e botas. A escolha desse figurino destaca a herança cultural ligada a tradições afro-brasileiras ou indígenas. Além do figurino, a disposição do grupo em formato de círculo ou semicírculo, junto à presença de cantores e instrumentistas lado a lado, também se destaca. Esse arranjo no palco não é típico das bandas de música tradicional gaúcha, que geralmente apresentam uma formação mais espaçada, com destaque para solistas ou instrumentos específicos, como o acordeão. A postura deles sugere uma maior valorização do coletivo, reforçando uma conexão mais íntima com o público, que parece próximo da cena.

Outro ponto relevante é o fato de todos os integrantes estarem tocando ou cantando em conjunto, o que transmite uma imagem de união e harmonia. Enquanto em muitas apresentações musicais no Sul a divisão entre cantores e instrumentistas é mais clara, neste grupo não há separação visível, sugerindo que todos têm um papel ativo na performance musical. Isso indica uma prática mais colaborativa, onde a música é vista como uma expressão comunitária, possivelmente relacionada a rituais ou celebrações específicas da cultura local.

Ao longo do tempo, muitos dos integrantes do grupo se dedicaram a outras atividades profissionais, além de sua participação no grupo Os Tapes. Entre os membros, 09 se tornaram músicos profissionais, 06 seguiram a carreira de professores, 06 atuaram como funcionários públicos, enquanto 08 se estabeleceram como empresários ou profissionais liberais. Essa diversidade de ocupações reflete a multiplicidade de talentos e interesses do grupo, enriquecendo sua trajetória coletiva.

Ao longo de sua trajetória, a banda passou por diversas formações, contando com a colaboração de muitos artistas profissionais e amadores que contribuíram para seu sucesso. Entre os principais colaboradores, destacam-se Cristiano Garcia Heredia, responsável pela produção do disco Estações das Águas (2002), e Denusa Franzen, que fez a fotografia para o álbum Não Tá Morto Quem Peleia (1980). O cenário e a iluminação do projeto Não Tá Morto Quem Peleia foram criados por Enio Graeff, enquanto Ercília Ana Cazarin cuidou da comunicação entre 1980 e 1982. Outros nomes importantes incluem Silvio Rebello da Rosa, que trabalhou com luz, cenários, cartazes e fotografia entre 1978 e 1988, e Luiz Carlos Golin, colaborador do projeto Chão, Estrada e Canção (1978). A banda também contou com participações de músicos que marcaram a trajetória com participações, composições e apresentações com a banda, como Álvaro Barbosa Cardoso, Cláudio Boeira Garcia, Darci Dias

Pacheco, Jorge Luiz Ferreira, José Cláudio Leite Machado, José Júlio Prestes, Silvio Luiz Pereira e Waldir Souza Garcia.

Destes nomes, Cláudio Boeira Garcia, José Cláudio Leite Machado e Waldir Souza Garcia estão na primeira apresentação do grupo. Eles compuseram "Vida, Cisma e Canto de um Farrapo", no segundo semestre de 1971, representando um marco na carreira da banda, pois com essa obra foram premiados na 1ª Califórnia da Canção Nativa, realizada em Uruguaiana, em 1971. Com aproximadamente 25 minutos de duração, a peça foi estruturada em três movimentos musicais e uma recitação, intercalada por solos e vocalizações de duas a três vozes. Nessa obra, um personagem fictício, inspirado em um Farrapo (combatente da Revolução Farroupilha), reflete sobre sua participação na guerra, trazendo memórias de figuras históricas com quem conviveu.

Figura 11 – Os Tapes na premiação do 1ª Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana.



Fonte: Os Tapes Acervo. Disponível em: <<https://ostapesacervo.com.br/os-tapes/>>. Acesso em: 14 set. 2024

Na obra, o farrapo reflete sobre sua decisão de lutar na Revolução Farroupilha, questionando as motivações e as consequências dessa guerra para a sua vida e para o seu mundo. O personagem reflete sobre temas como família, comunidade e liberdade, ao mesmo tempo em que aborda as transformações políticas e econômicas que levaram à guerra.

Nessa narrativa entorno do farrapo, a letra começa com: “O que eu sei, eu sei. O que não sei, amanhã virá. Do que fiz, não me arrependo. Hay tempo para tudo: pelear, cantar, dançar e chorar”, apontando que os farrapos encaravam a vida com coragem e serenidade, aceitando as dificuldades da guerra, mas também valorizando momentos de alegria e celebração. A visão do povo sobre sua própria luta é enfatizada quando se afirma: “destino é o povo que faz! Sei que homem não é como gado”, evidenciando a noção de resistência ao controle imperial. A comparação entre homem e gado pode apresentar a diferença entre aqueles que lutam por sua liberdade e dignidade e aqueles que são subjugados e controlados, representados pelo gado.

Como toda obra é feita em um contexto social e político, podemos analisar esse trecho a partir do viés da ditadura civil-militar, pois a obra, como citado, foi composta em 1971. Os autores podem estar criticando a ditadura e dizendo que a resistência a ditadura deveria partir, principalmente, do povo. O destino, nesse caso, seria a abertura política e fim da ditadura no Brasil.

A conclusão da música pode ser interpretada como uma mensagem de esperança e de aprendizado com o sofrimento da guerra: “Que o sangue derramado sirva de ensinamento, na luta do injustiçado, sempre surge um bom momento”. Esse verso reflete a ideia de que, embora seja uma guerra com todos os males que uma guerra pode trazer, ela trouxe lições valiosas para o futuro e reafirmou a necessidade de continuar a lutar por justiça e liberdade, assim como na ditadura civil-militar, que apesar dos atos institucionais legitimarem a tortura e censura, civis e artistas resistiam de diversas formas.

"Vida, Cisma e Canto de um Farrapo" era tão inovadora que os organizadores do concurso não julgaram como música participante do festival, mas criaram um prêmio especial para homenagear a obra. A entrega do prêmio ao grupo pelas mãos de Paixão Cortes, conforme mencionado no texto que acompanha a imagem na página Os Tapes Acervo, marca o reconhecimento da contribuição do grupo para o movimento nativista. O grupo recebeu a distinção por abrir "novos rumos no trato do tema nativo riograndense", conforme gravado no prêmio, consagrando Os Tapes por trazer uma narrativa poética e musical com referências históricas e culturais.

Em 1972, o grupo Os Tapes lançou seu primeiro projeto musical, intitulado "Canto da Gente", inspirado pela convivência musical gerada pela 1ª Califórnia da Canção Nativa em

Uruguaiana. A primeira temporada do espetáculo aconteceu no Teatro de Câmara, em Porto Alegre, com grande recepção do público, o que levou a Secretaria Municipal de Cultura a promover mais apresentações. "Canto da Gente" trouxe composições do grupo e autores gaúchos, incluindo uma introdução que funcionava como uma espécie de manifesto sobre o relacionamento deles com instrumentos, melodias e ritmos. O sucesso do projeto deu início a uma série de temporadas de shows.

Essa obra inicial marcou o grupo por seu engajamento com as tradições regionais, assim como a posterior continuidade desse trabalho no álbum "Americanto" (1975), que evidenciou a preocupação do grupo com temas ligados aos povos originários e à memória das reduções jesuíticas no sul da América Latina. Entre 1975 e 1976, Os Tapes lançaram o projeto "Canto da Gente II" e "Temas de América Andina e Pampeana", uma continuidade de seu trabalho anterior, que reafirmava os temas ligados aos pampas e aos Andes. O projeto consistia em duas partes: a primeira tinha composições próprias do grupo criadas entre 1972 e 1975; a segunda, abordava o cancionário da Bacia do Prata e dos Andes, incluindo adaptações de poemas de autores como o cubano José Martí e o chileno Pablo Neruda. Essa fusão de tradições resultou de uma série de conexões culturais que Os Tapes construíram ao longo dos anos, com destaque para sua proximidade com as fronteiras uruguaia e argentina, o que facilitou o acesso a obras literárias e musicais latinas. Essas influências foram enriquecidas pela parceria com o casal de músicos argentinos Miguel Angel Aquilano e Stella Maris Raimondo, que participaram ativamente dos arranjos e adaptações do projeto.

O projeto de 1978 é outra importante obra do grupo. "Não tá morto quem pelea" é um projeto que apresenta a vida cotidiana nas regiões costeiras do Brasil, refletindo memórias e experiências que atravessam gerações. Eles abordaram aspectos da vida que, em diferentes intensidades, ecoavam na memória de três gerações, desde as recordações de infância do grupo até as vivências de seus avós e pais. Para Cláudio Boeira Garcia (s.d.)

"Nos anos 70, com máxima disposição, escavamos lembranças de aspectos da vida cotidiana, em nossa região e adjacências. Aspectos e lembranças que, em intensidades distintas, estavam inscritas na memória de três gerações. De início, para nós – um pouco mais que recordações de infância, que ainda respingavam nos albos de nossa juventude. Para nossos avós e pais – vida vivida que latejava em sorrisos, saudades e emoções escorridas em discretas lágrimas. Não era para menos: pois que, cantorias, danças, versos, músicas, ritmos e instrumentos empunhados, carreavam vidas, paixões e desassossegos".

As reuniões, festividades e tradições faziam parte do cotidiano do grupo. Os Tapes teve um episódio importante em 2002. O último projeto apresentado na primeira parte da página é

intitulado Estação das Águas (1972-2003). Segundo o texto, esse projeto musical surgiu de uma profunda conexão dos membros do grupo *Os Tapes* com a Lagoa dos Patos e seus arredores, inspirando suas criações poéticas e musicais. O projeto foi além do tempo de existência formal do grupo, que encerrou suas atividades em 1986, e foi apresentado e registrado em 2002. Assim disse Cláudio Boeira Garcia (s.d.):

“De releituras de clássicos de Os Tapes e de um número expressivo de novas criações, é composto o repertório do Projeto *Estações das Águas* – o último projeto temático – é concluído e apresentado depois do encerramento das atividades de Os Tapes. O mesmo ocorre com seu registro em CD concluído em 2002². Esta súplica de percursos da Criação, Apresentações e Registro de *Estações das Águas* a qual resumi para leitura do Mestre de Cerimônia na apresentação em Ijuí no ano de 2002, não evitou, talvez pela presença em palco de Airton Madeira, Claudio Boeira Garcia, Darci Dias Pacheco, José Júlio Prestes e Otacílio Lopes Meirelles, conhecidos de várias apresentações do Grupo em Ijuí, que o apresentador, mesmo depois de longa e pausada leitura de meu texto, sem hesitar, entoasse em alto e bom som: Estimado Público! Com vocês! Os Tapes!”.

Na apresentação de 2002, realizada em Ijuí, o grupo já não existia oficialmente, mas a presença de antigos membros no palco gerou uma associação inevitável com o Os Tapes. O apresentador, apesar da explicação de que Estações das Águas era um projeto posterior, ao ver os músicos, reforçou a forte ligação do público com a antiga formação e seu legado. Essa apresentação marca uma continuidade do legado de Os Tapes, revivendo memórias e sons de suas composições passadas, apesar do grupo já não estar formalmente ativo.

No próximo capítulo, o debate será entorno da coletânea Música Popular do Sul e a participação de Os Tapes. Algumas músicas já foram citadas neste tópico, então não serão analisadas no tópico seguinte.

4.2 UMA LEITURA ECOCRÍTICA DAS OBRAS DE OS TAPES

O campo “Obras” na página Os Tapes Acervo é dividida em “Projetos” e “Álbuns e outros registros de Os Tapes”. A segunda parte, reúne uma coleção de 11 discos que incluem composições próprias, representações de músicas de outros artistas e coletâneas das quais participaram, entre elas a coletânea Música Popular do Sul, lançada pela Discos Marcus Pereira. Na introdução da página, Cláudio Boeira Garcia (s.d.) fala sobre os objetivos iniciais de Os Tapes e cita Marcus Pereira e Carolina de Andrade:

“À exceção das obras inscritas nas 03 edições da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana (1972-74), não tínhamos intenção de registrá-las em LPs. Isto mudou quando, Carolina de Andrade, ao ler, na portaria de Hotel em Tapes onde estava hospedada, decidiu conferir o evento anunciado por um cartaz: Hoje, 19 de maio de 1975 no CEART, tem SEXTA SOM. Na época, em andanças pelo Sul, Carolina

observava, entre outras manifestações populares, cantorias de ternos de Reis na Região para integrarem a Coleção Música Popular da Região Sul, da Gravadora Marcus Pereira. Esse encontro fortuito impactou a nós e a Carolina. Ela, segundo suas palavras, pelo que viu, ouviu em nosso pequeno teatro, quase de Arena – espaço de arte e convivência com nossos visitantes e artistas das cercanias e de lugares mais distantes. Nós – impactados pelo projeto da gravadora que Carolina e Marcus, nos convidaram para discutir e compartilhar. Esse encontro nascido de acasos da vida, fortaleceu-se nas conversas e, sobretudo, na estima e honrosa parceria que nos legou, bem mais que registros de nossa obra, a convivência, o afeto e a admiração que partilhamos em São Paulo, Rio e nas visitas que Carolina e Marcus fizeram ao Sul e a Tapes”.

A citação de Cláudio Boeira Garcia destaca um momento crucial na trajetória da banda. A narrativa revela um encontro que não apenas alterou a trajetória da banda do interior do Rio Grande do Sul, mas também representa um elo entre diferentes regiões do Brasil e suas manifestações artísticas. Primeiramente, a menção às "três edições da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana" indica que, inicialmente, Os Tapes não tinham a intenção de registrar suas composições em formato de disco. Essa decisão revela uma postura mais voltada para a performance ao vivo e para a conexão direta com o público, o que era comum em bandas do interior, seja pela falta de acesso a tecnologias de gravação ou por opção. Entretanto, o contexto muda com a chegada de Carolina de Andrade e a apresentação do projeto de documentar a riqueza musical do Brasil.

O impacto que esse encontro teve tanto para Carolina quanto para Os Tapes é evidenciado pelas descrições entre eles. No texto citado de Garcia, percebemos o apreço que ele demonstra em relação a Carolina de Andrade e Marcus Pereira. O que inicialmente era uma simples visita ao show de uma banda do interior do Rio Grande do Sul tornou-se uma oportunidade de partilhar experiências e influências. A citação menciona que "fortaleceu-se nas conversas e, sobretudo, na estima e honrosa parceria", evidenciando que o afeto gerado nesse processo foi tão significativo quanto os registros musicais em si. O legado deixado por Carolina de Andrade, Marcus Pereira e Os Tapes valorizou e enriqueceu a cultura musical brasileira.

No já citado encarte da coletânea Música Popular do Sul, Marcus Pereira cita Os Tapes:

“Há 200 anos os membros da Nação Guarani dos Sete Povos foram expulsos ou dizimados pela barbárie colonial. Mas sua cultura ficou e, da fronteira com o Paraguai, com o Uruguai, com a Argentina e, indiretamente com a Bolívia, os povos índios e mestiços assopram nos nossos ouvidos a melancolia de suas canções e o assobio doce e terno de suas flautas primitivas, esses sons que as flautas tomam aos ventos. Recuperamos assim, um elo perdido na história da música de nosso povo. Há um pedaço grande do Brasil de ontem e portanto, no de amanhã – porque o folclore é o inconsciente coletivo dos povos – na música que ‘Os Tapes’ fazem no Sul, de inspiração nativa, e que hoje nós mostramos ao Brasil. Esse conjunto – até agora amador, para preservar a pureza de seu trabalho – nós encontramos na cidadezinha do mesmo nome, no interior do Rio Grande. É o exemplo mais sério com que até hoje

nos deparamos de comportamento cultural e, portanto, social, na área o nosso trabalho”.

A referência ao grupo Os Tapes no texto que está no encarte dos quatro discos da coletânea Música Popular do Sul mostra como Marcus Pereira encarava o grupo. Quando diz que o conjunto “é o exemplo mais sério [...] na área do nosso trabalho”, podemos entender o porque a gravadora trabalhou com Os Tapes em mais que um projeto.

Além da coletânea Música Popular do Sul, o campo obras no Acervo Os Tapes inicia com três projetos. O primeiro projeto é a 2ª Califórnia da Canção Nativa, com as músicas Funeral Guarany, de Álvaro Barbosa Cardoso, José Waldir Souza Garcia e José Rafael Koller, Pedro Guará, de Cláudio Boeira Garcia e José Cláudio Leite Machado, e Peão Velho, de Álvaro Barbosa Cardoso e José Cláudio Leite Machado. O segundo projeto é a 3ª Califórnia da Canção Nativa, com a música Janaíta, de Cláudio Boeira Garcia e José Waldir Souza Garcia. O terceiro projeto é a 4ª Califórnia da Canção Nativa, com a música Cheraçar y Apacuy de Cláudio Boeira.

Essas canções oferecem uma grande possibilidade de interpretações sobre o sul do Brasil, pois trazem tanto a beleza natural da região quanto as dores e lutas de seus povos. Em "Funeral Guarany", de Álvaro Barbosa Cardoso, José Waldir Souza Garcia e José Rafael Koller, a figura do índio surge como símbolo de uma cultura em ruínas, trazendo a lembrança da luta e do amor pela terra. A letra, que fala sobre morte e a tristeza, também traz a resistência, com o indígena citando a sua luta para preservação de sua identidade e a devastação causada pela colonização. A repetição de "canção de um índio morto" mostra que serão memórias de um povo que, apesar da violência da colonização, resistiu e ainda luta por reconhecimento e respeito.

A próxima canção, "Pedro Guará", composta por Cláudio Boeira Garcia e José Cláudio Leite Machado, fala sobre o trabalhador do campo que espera o tempo passar. O personagem principal, Pedro Guará, vive da agricultura e está percebendo o tempo passar. O tempo que Pedro Guará parece esperar é o fim do inverno para melhores colheitas. A canção traz Pedro Guará como um trabalhador esperando com o mate na mão, cena comum nos interiores do sul. A letra cita que “Pedro Guará, sentia mais forte/ cheiro da terra o vento do sul/ entrava no rancho, no calor do braseiro/ mateava a espera do tempo chegar”.

A música ressalta a conexão entre Pedro Guará e a terra, sendo que a sua identidade está enraizada no local de trabalho. Parece que esse Pedro Guará não existiria se não houvesse como plantar com alegria. Na última estrofe da música, Pedro Guará não existe mais. A canção diz que “Pedro Guará partiu sem rastro/ fruto maduro, na volta pra terra/ rasgando um riso/ seu

último gesto/ sumiu da serra/ não vai mais cantar”, podendo ser interpretada por, no mínimo, dois vieses: o da morte e do êxodo. Pelo viés da morte, a letra sugere que Pedro, após uma vida dedicada ao campo, retorna simbolicamente à terra, como um "fruto maduro", em um ciclo que termina e o corpo se conecta com o solo. Já pelo viés do êxodo rural, a partida sem rastro de Pedro Guará pode refletir o abandono da vida no campo, algo cada vez mais comum no contexto de modernização e urbanização. Essa saída representa uma ruptura com a terra que sustentava sua identidade, sugerindo que, ao deixar o campo, ele "não vai mais cantar" porque perde o vínculo que lhe dava sentido e alegria.

Para fechar as músicas da Segunda Califórnia da Canção Nativa, temos "Peão Velho", que apresenta um discurso do homem que do campo, que assim como Pedro Guará, também está observando a passagem do tempo, porém, com uma diferença importante. Pedro Guará espera o tempo passar com otimismo e alegria, já o Peão Velho está com um tom melancólico: “tempo foi gasto/ no quebrar geada/ tanger a tropa, correr estrada/ prá acabar em nada/ riqueza conforto, mão calejada/ passou como o vento/ apenas o tempo/ ficou pra contar”.

A letra expressa a tristeza com as promessas não cumpridas da vida rural. A "riqueza conforto" que passou como o vento sugere que os valores materialistas muitas vezes não se traduzem em satisfação. Por isso, na última estrofe vemos que o personagem trata sobre “o sonho perdido do piá calça curta/ que o corpo cansado/ mantém cá por dentro/ corre, corre o minuano/ assovia o meu lamento”. Assim, enquanto Pedro Guará representa o otimismo e a conexão com a terra, o Peão Velho traz a melancolia e o desencanto de uma vida de trabalho e sonhos não realizados.

Na 3ª Califórnia da Canção Nativa, Os Tapes apresentaram a música Janaíta, de Cláudio Boeira Garcia e José Waldir Souza Garcia. A canção pode ser interpretada através da ecocrítica (Gifford, 2009) e também relacionada ao contexto socioeconômico do sul do Brasil, especialmente ao abordar as dificuldades enfrentadas pelas comunidades rurais e sua conexão com a terra. Na música, ouvimos referências que abordam um ambiente desgastado, simbolizando tanto a exaustão da personagem quanto a da terra em que ela vive: “O rancho estragado/ a mão sem tostão/ és pasto amassado/ és mate lavado/ açude esgotado/ és forno sem pão”. Essas descrições sugerem uma degradação ambiental e econômica que leva ao esgotamento dos recursos naturais, impactando diretamente a vida e a dignidade das pessoas. Assim, a letra conecta o sofrimento humano à destruição do ambiente, alinhando-se ao que a ecocrítica busca investigar: como a natureza e as condições humanas de vida se influenciam mutuamente.

A partir das possíveis interpretações da coletânea Música Popular do Sul, da Discos Marcus Pereira, pensamos que a região é marcada pela cultura do trabalho rural e pela presença de peões e trabalhadores do campo, tem seu contexto rural caracterizado pela criação de gado e pelo cultivo de erva-mate, também traz consigo a realidade de trabalhadores que enfrentam dificuldades econômicas e ambientais. Essas adversidades são expostas em diversas canções populares da região, mostrando como a vida no campo depende das condições climáticas e ambientais para que se desenvolvam de forma eficaz.

A música Cheraçar y Apacuy de Cláudio Boeira Garcia, foi apresentada na 4ª Califórnia da Canção Nativa. "Cheraçar" (chorar ou sentir tristeza, em guarani) e "Y" (água) são utilizados para simbolizar como a dor se transforma em algo natural e fluido, como um rio. A expressão "a dor pariu um rio" reforça essa metáfora, onde as lágrimas se misturam às águas. As "águas claras cheias de amor" sugerem que, mesmo diante da dor, há espaço para purificação e renovação. Dessa forma, a letra cria uma narrativa poética sobre como a dor e o amor se entrelaçam e encontram espaço na natureza.

“Cheraçar Y Apacuí, letra de Cláudio B. Garcia, trata sobre a última batalha de Sepé Tiarajú nas Missões. Diz a lenda que Sepé, no dia que antecedeu a batalha contra os espanhóis e portugueses, preocupado com a luta e pensando nos feridos e nas mortes que ocorreriam, chorou a noite inteira. No dia seguinte, as lágrimas de Sepé formaram um rio e, banhando-se neles, os guaranis feridos ficaram curados. ‘Cheraçar Y Apacuí’, no tupi guarani, quer dizer “rio de lágrimas que chorei” (Maranhão, 1976 apud Garcia, 2014, p. 45)

As músicas do grupo Os Tapes não apenas se relacionam com a identidade do sul do Brasil, mas também criam um espaço de reflexão sobre a memória, a luta e a conexão com a terra. Através de suas letras, o grupo oferece uma crítica social e cultural, manifestando sentimentos de saudade e resiliência, narrando as histórias de indígenas, trabalhadores rurais e a passagem do tempo, transformando essas canções em uma forma de entender a identidade do sul, marcada por uma profunda relação com o campo.

No campo “obras” da página Os Tapes Acervo, após a 2ª, 3ª e 4ª Califórnia da Canção Nativa, há os quatro discos da coletânea Música Popular do Sul, onde Os Tapes fizeram participações em onze canções. No volume 1, gravaram “Tiarajú”, de Barbosa Lessa, e “Charqueada”, de Airton Pimentel. No volume 2, participaram em “Pedro Guará”, de Cláudio Boeira Garcia e José Cláudio Leite Machado, “Dança da Lagoa do Sol”, de José Waldir Souza Garcia e “Cheraçar Y Apacuy”, de Cláudio Boeira Garcia. No terceiro disco, a participação foi com “Cuá-Fubá” (Folclore), “Andar De Caboclo” (Folclore) e “Seu Belendregue” (Folclore).

No último disco, registraram “Pot-Pourri De Danças Gaúchas” (Folclore), “Bugio”, de José Waldir Souza Garcia e “Chotes Do Cavaquinho”, também de José Waldir Souza Garcia.

A canção "Tiaraju", de Barbosa Lessa, assim como “Cheraçar y Apacuy”, também representa Sepé Tiaraju, líder guarani que lutou contra os exércitos de Espanha e Portugal nas Missões Jesuíticas durante o século XVIII: “quando o exército de Espanha/ e Portugal chegou aqui/ prá expulsar dos sete povos/ toda gente guarani/ Tiaraju que era cacique/ reuniu seus guerreiros/ e sem medo dos canhões/ atacou só com lanceiros”. É interessante perceber a resistência indígena sendo referenciada em uma coletânea de música popular da região sul do Brasil, já que aqui há diversos conflitos entre indígenas e não indígenas, principalmente pelas questões de demarcação de terras. Assim, a música representa o povo do sul, principalmente o gaúcho, como herdeiro dessa tradição de luta e resistência, apresentando Sepé Tiaraju como um herói para a região.

Além disso, a música destaca a fé de Sepé: “nas missões dos sete povos/ nasceu um dia Sepé/ trazendo uma cruz na testa/ cicatriz sinal da fé/ quando o sol batia nele/ essa cruz resplandecia/ por isso lhe deram o nome/ Tiaraju, a luz do dia”. A música não destaca a catequização dos povos indígenas, mas apresenta Sepé Tiaraju como alguém que nasceu nas Missões Jesuíticas, portanto, cresce em contato com a fé católica. Sendo assim, Sepé estava em contato direto com os padres jesuítas, que tinham o objetivo de transmitir os valores e cultura europeia aos nativos, além, é claro, de catequizá-los. Essa referência na música mostra a importância da fé cristã para a construção de uma memória social, já que ruínas das Missões Jesuíticas são motivo de destaque para muitos habitantes que vivem com o turismo nesses locais.

Já a música "Charqueada", de Airton Pimentel, oferece uma representação da vida no trabalho das charqueadas, que foram fundamentais para a economia gaúcha no século XIX. A canção usa representações do transporte e abate dos bois a partir da perspectiva de um charqueador, que muitas vezes pode não querer abater o boi, mas o faz porque depende disso para sobreviver: “É boi, é boi, é boi, é boi/ Deus do céu, quanta matança/ prá ter nos campos dinheiro/ e nas cidades festança/ se eu não matar outro mata/ mato eu nem que não queira/ pois a vida é bala perdida/ morte que é bala certa”.

A última estrofe da música também é interessante para a pesquisa quando analisada a partir do contexto político e cultural da época: “irmão de coragem bruta/ no mundo nada te abala/ estou falando de um valente/ dos covardes não se fala/ no lugar da força bruta/ tenho a fé e o som da viola/ ninguém viola a minha vida/ ninguém minha vida viola [...]”. Este trecho sugere que o autor utiliza a música como uma forma de resistência, simbolizando a luta contra

as forças opressoras que "violam" a sua vida. A trocadilho com a palavra viola, portanto, representa não apenas um instrumento musical e uma forma de expressão cultural, mas também o que os militares estavam fazendo com a vida do personagem.

No volume dois da coletânea Música Popular do Sul da Discos Marcus Pereira, há três músicas com participação do grupo Os Tapes: as já analisadas "Pedro Guará", de Cláudio Boeira Garcia e José Cláudio Leite Machado e "Cheraçar Y Apacuy", de Cláudio Boeira Garcia, e a canção "Dança da Lagoa do Sol", de José Waldir Souza Garcia, que possui um instrumental com flautas e percussão. Essa música apresenta as influências indígenas nos instrumentos utilizados pelo grupo, estando presente, também, no disco Canto da Gente, de 1975. No encarte deste disco, Marcus Pereira descreve a canção como aquela que dá ao Brasil lugar na "assembleia permanente a cultura popular da América Latina", destacando a influência indígena na sonoridade do grupo. Segundo Pereira:

"Quando ouvimos, entre dezenas de fitas gravadas em nossa pesquisa do Sul, a música "Dança da Lagoa do Sol", verificamos ter descoberto algo de muito importante no processo dinâmico que deve ser a arte do povo. 'Os Tapes' criaram, no Sul, um caminho que nos leva à música mais expressiva da América Latina, o som nativo quíchua e guarani. É a descoberta do elo perdido, é a mão estendida para ampliar a roda da grande ciranda dos povos americanos de cultura latina. As fronteiras políticas não são fronteiras culturais, muito menos para alma andeja da gente do Sul. 'Os Tapes' cantam – com suas flautas primitivas e seus curiosos instrumentos fabricados com bambus e taquaras – a música mais latino-americana já criada no Brasil".

As três músicas que Os Tapes participam no volume três da coletânea Música Popular do Sul remontam às tradições do folclore do sul do Brasil. A primeira, chamada "Cuá Fubá", traz situações cotidianas que refletem a vida rural e a cultura oral, pois o termo "cuá fubá" se refere a preparação de alimentos a base de milho, ingrediente presente na cultura alimentar de diversas comunidades. A repetição da expressão "cuá fubá" remete a cantos de trabalho, onde as mulheres peneiravam fubá, um processo manual e comunitário. Esses cantos de trabalho também eram retratados nos levantamentos de Alan Lomax, como visto no capítulo um.

Esse tipo de música tem raízes nas rodas de trabalho e festividades, onde a música era um meio de aliviar os problemas diários e reforçar laços sociais. Historicamente, "Cuá Fubá" está inserida em um contexto de preservação das tradições populares, em que cantos como esse servem tanto para educar as novas gerações quanto para manter vivas as memórias e práticas culturais passadas de forma oral. Ao longo dos anos, essas músicas foram sendo registradas e difundidas, especialmente por meio de iniciativas como a da Discos Marcus Pereira, que buscou preservar e divulgar a música popular autêntica do Brasil.

Na segunda música do volume três, “Andar do Caboclo”, percebemos a figura do caboclo que exalta sua conexão com a natureza e com entidades ligadas ao mar, como Iemanjá e a sereia, citados diversas vezes na canção. A repetição de versos dedicados a Iemanjá reflete a devoção e a busca por proteção divina, enfatizando o sincretismo cultural e religioso afro-brasileiro. Assim, a canção constrói uma narrativa que une o caboclo, o ambiente natural e o espiritual a partir de uma narrativa do trabalhador do litoral.

Para finalizar a participação do grupo Os Tapes no volume três da coletânea do sul, há a música “Seu Belendregue”, que reflete o trabalho e a vida simples dos gaúchos. A figura de Belendregue é apresentada como um trabalhador habilidoso, simbolizando o homem rural que lida diretamente com os elementos naturais ou não, como o "pau", o "facão", e a "cobra". O uso de expressões repetitivas e rítmicas, como "E oia o pau" e "Olerê, olará", cria uma atmosfera de canto de trabalho, típico de atividades coletivas onde a música não só entretém, mas também regula o ritmo do esforço físico.

No último disco da coletânea, a faixa oito chama-se “Pot-Pourri de Danças Gaúchas”, gravada pelo Os Tapes, que também faz parte do folclore do sul. “Pot-Pourri” é um termo francês que designa uma junção de canções em uma mesma faixa. Nos Estados Unidos e no Brasil é conhecido como “medley”, sendo comum principalmente em eventos ao vivo, que exigem uma sequência com menos cortes para manter o público atento. Na canção, Os Tapes utilizam 7 minutos e 52 segundos do disco e cantam sobre diversos temas como as interações com a fauna e a flora, sobre os amores não correspondidos e acerca do trabalho e do artesanato. Como viviam em uma cidade do interior do Rio Grande do Sul, Os Tapes tinham o cotidiano marcado pelo contato com o campo, o interior e a forma de vida simples do pequeno trabalhador rural do sul do Brasil. Esse contato transformou as influências do grupo em um rico material para conhecermos mais sobre a região sul.

Na música treze do volume quatro da coletânea, Os Tapes interpretam “Bugio”, de José Waldir Souza Garcia. Sendo uma música somente instrumental, temos uma canção feita pela viola, gaita ponto e percussão. O bugio possui um andamento mais lento e cadenciado, sendo um ritmo que tem uma batida bem marcada e pesada, caracterizada na dança com uma "pisada" forte e acentuada no contratempo. Para Cristina Rolim Wolffenbüttel (2020, p. 246):

“O bugio têm antecedentes controversos até a atualidade, sendo reconhecido pelos músicos do sul como a única música realmente de origem gaúcha. Quanto ao seu surgimento, há hipóteses que são apontadas nas conversas dos gaiteiros da região; no entanto, existe uma certa unanimidade quando se fala que a inspiração para a criação do gênero foi, realmente, o macaco bugio, animal que, até pouco tempo, habitava em abundância as matas naturais do RS. Explicam os músicos que o “ronco” da gaita,

elemento característico da música, é uma imitação do som produzido pelo animal. [...] No tocante aos aspectos técnico-musicais, o bugio possui o compasso binário simples, desenvolvendo um ritmo semelhante ao da vaneira. O acompanhamento tenta traduzir, de certa maneira, o modo de caminhar do macaco, espécie de “chocalhada”, sacudida. Este “requebro” se efetiva, musicalmente, através de uma “sacudida” do fole do acordeão, na segunda metade do 1º tempo do compasso. Existe outra característica muito importante na melodia do bugio, quando desenvolve um desenho de “pergunta e resposta”, assemelhando-se à “conversalhada” do bicho. Isto ocorre devido às repetições das semicolcheias, apresentadas no início da música”.

Para encerrar a participação do grupo na coletânea Música Popular do Sul, a última faixa é intitulada “Chotes do Cavaquinho”, de José Waldir Souza Garcia. A canção é mais uma música instrumental, desta vez com viola, violão, percussão e claro, o cavaquinho. A música é caracterizada por solos de cavaquinho, que em alguns momentos se alternam ou se complementam com solos de viola. Sobre o xote, Wolffenbüttel (2020, p. 246) ressalta que ele chegou ao Brasil por volta de 1850, acrescentando que:

“Trata-se de uma dança derivada do que os franceses imaginavam ser uma dança escocesa, pois schottisch, em alemão, significa escocesa. Ao chegar ao Brasil, o xote estabeleceu-se no Rio de Janeiro. Devido às suas características de alegria e descontração, a dança se popularizou, passando a integrar conjuntos instrumentais pequenos, como os “chorões”. Aos poucos, com a inclusão dos versos e do acompanhamento do violão, o xote converteu-se em modinha. Dentre suas características musicais, o xote apresenta semelhança com a polca. O compasso pode ser o binário ou quaternário, e o andamento, rápido, de caráter alegre”.

Carolina Andrade, produtora da Discos Marcus Pereira, teve a sorte extraordinária de encontrar o grupo Os Tapes no momento certo, o que resultou em uma parceria que transformou a carreira da banda. Sua descoberta foi um achado para a cultura musical brasileira, pois Os Tapes mostraram ser uma banda incrível, com um som autêntico e enraizado na música tradicional do sul do Brasil. Mas a sorte não foi só dela. Os Tapes também tiveram a sorte de encontrar uma produtora como Carolina, que acreditou no grupo, levando-os para São Paulo para gravar discos e, posteriormente, viajar para turnês no exterior. Graças a essa conexão mútua, eles não apenas contribuíram para a coletânea Música Popular do Sul, mas também iniciaram uma série de gravações em discos posteriores.

Para fechar o campo “Obras” do acervo, há mais três discos que são apresentados. O disco “Não tá morto quem peleia”, também gravado pela Discos Marcus Pereira em 1980, possui treze músicas: Bugio (Domínio Público), Vaneira (Domínio Público), Dores de Camaquã (Arlindo do Carmo), Cantigas do Quicumbi (Domínio Público), Trovas (Domínio Público), Terno de Reis de Tapes (Domínio Público), Cantigas do Maçambique (Domínio Público), Marcha do Emboaba (Correia da Cunha), Serrote e Rancheira (Domínio Público),

Trinta Anos (João Prass e Jorge Raab), Chote Inglês (Domínio Público), Mazurca (Domínio Público), Terno de Reis da Vila (João Gonçalves Montenegro), Milonga (Domínio Público). Esse projeto era, originalmente, um concerto que foi transformado em disco. Ele é marcado pela mudança da grafia de Os Tapes, sem acento agudo, para Os Tápes. Segundo a contracapa do próprio disco o acento foi uma sugestão de Marcus Pereira, que afirmava que sem acento havia o risco de o grupo ser chamado de “Teipes”, devido ao gosto de muitos pela língua inglesa e pelo que vem de fora. Neste trabalho, utilizaremos a grafia Os Tapes, sem acento. Nesta pesquisa utilizamos somente a grafia sem acento.

Em 1982, o grupo lançou o disco intitulado “Os Tapes”, pelo selo Cantares, com onze canções: Versos de Itapoã à São José (Cláudio Boeira Garcia), Olegário (Otacílio Meirelles), Virgenes del Sol (Jorge Bravo de Rueda), Um Doutor (Cláudio Boeira Garcia), Mazurca (Domínio Público), Canción Para Despertar Un Negrito (Nicolás Guillén e Cesar Isella), Tema do Sabiá (Claudio Boeira Garcia, Darci Dias Pacheco, José Arthur Rebello, José Julio Prestes, Manoel Acy Terres Vieira), Zamba sem Porto (Cláudio Boeira Garcia), El Condor Pasa (Domínio Público), Soneto 93 (Pablo Neruda e Cesar Isella), Marcha do Emboada (Correia da Cunha).

Deste disco, deve-se destacar a canção “Um Doutor”, de Cláudio Boeira Garcia, que retrata a transição dolorosa da vida rural para a urbana, abordando temas como saudade, solidão e a luta pela preservação da identidade cultural. Através da narrativa de um trabalhador rural que vende suas terras para um doutor da cidade, a letra expressa a tristeza ao se despedir de sua terra natal e da vida simples que leva. O afastamento de seus filhos, agora em cidades distantes como Viamão e Niterói, aumenta a solidão e a dor da saudade, evidenciando o impacto emocional da migração e da modernização.

“Um doutor lá da cidade/ já comprou as minhas terra/ vou pegar minhas muchila/ digo adeus triste pra serra/ nós tamo ficando velho/ os filho foi pra cidade/ eo trabalho é muito forte/ pro peso da nossa idade./ Vendi cerro e estufa/ vendi vaca e moinho/ mas não vendo essa dor/ de sair do meu cantinho./ O filho em Viamão/ a filha tá em Niterói/ os neto tão muito longe/ e a saudade sempre dói./ Quem me dera que o doutor/ me pague bom dinheirinho/ pois que a vida da cidade/ come tudo ligeirinho./ Um doutor daqui gostou/ quer aqui pra descansar/ nós aqui não tem descanso/ passa a vida a trabalhar” (Garcia, 1982).

Além disso, "Um Doutor" critica a desvalorização do trabalho rural em contraste com a aparente facilidade da vida urbana, simbolizada pelo doutor. Embora ele ofereça um "bom dinheirinho" pela venda das terras, essa troca parece insignificante diante da dor da venda, provocando uma reflexão sobre o envelhecimento e a resistência à mudança.

Para concluir o debate sobre esse disco, é preciso destacar a capa, que possui uma estética marcante. A imagem central mostra uma figura metade animal e metade humano, com uma cabeça semelhante a uma caveira de boi e vestida com trajes que lembram as roupas usadas nos shows da banda. Além disso, a figura segura uma gaita de ponto, reforçando a conexão com a música tradicional gaúcha.

Figura 12 – Capa do disco “Os Tapes”, de 1982.



A figura está posicionada no centro da imagem de forma simétrica, afirmada pelos quadrados ao fundo. A água e as plantas nos pés reforçam a ideia da conexão com a terra e com o trabalho do campo, representados em músicas do grupo. Ainda, o título do grupo "Os Tapes" aparece no topo, refletido ao contrário, criando um efeito visual interessante.

Para fechar esse tópico, há o disco “Estação das Águas”, gravada em 1998 por alguns membros do grupo após o fim oficial da banda. São quinze músicas: De amores (Otacílio Meirelles), Arroio Lindo (Otacílio Meirelles), Teus Olhos (Otacílio Meirelles e Miguel Luiz), Pé ponta popa proa (Otacílio Lopes Meirelles), A lagoa (Cláudio Boeira Garcia e Otacílio Meirelles), Perguntas (Cláudio Boeira Garcia, Airton Kickhöfel Madeira, Otacílio Meirelles e Ronaldo Ramos Linck), Dança no terreiro (Otacílio Lopes Meirelles), Trolha (Otacílio Meirelles), Versos de Itapoã a São José (Cláudio Boeira Garcia), Entre o mar e o pampa (Cláudio Boeira Garcia), Sinais (Otacílio Meirelles), A dor do poema (Cláudio Boeira Garcia e Otacílio Meirelles), Felícia (Cláudio Boeira Garcia e Otacílio Meirelles), Verão (Cláudio Boeira Garcia), Teus olhos (Otacílio Meirelles e Miguel Luiz Buchaim).

Esse disco é interessante, pois marca uma apresentação para o seu lançamento no ano de 2002, mesmo muito tempo após o fim oficial da banda, que foi 1978. Cláudio Boeira Garcia (s.d.), em seu acervo, diz:

“Momento emblemático da disposição de conceber Estações das Águas como último projeto de Os Tapes ocorreu por ocasião de sua apresentação em 2002 em data comemorativa da UNIJUI no Auditório da Reitoria. Grande parte do público desta apresentação, conhecia, de longa data, conhecia a obra e cada integrante de Os Tapes que em várias ocasiões se apresentaram em pelo menos 05 dos principais palcos da cidade. Mesmo assim, como de costume, escrevi curto e detalhado texto, sobre o tema, autores, músicos presentes, etc. Nos bastidores, em conversas e ao passar o texto para meu amigo apresentador, antes de depois de lhe passar o texto, insisti no cuidado para a leitura na íntegra do sucinto texto, que entre outras notícias, informava que, nessa noite, no palco estariam cinco músicos que foram integrantes de Os Tapes, todos bem conhecidos da plateia, mais ainda eu que à época completava 24 anos de docência na Instituição. O público sabia desses fatos, como sabia que o Grupo encerrara atividades em 1978, que filhos de Airton, o meu, que Paulo Schneider e seu Filho Matheus estavam no palco. Também, ouviu, com máxima atenção, a detalhada descrição das pessoas e do Programa da apresentação lida pelo prestigiado locutor da Rádio da Universidade e Mestre de Cerimônias do Evento. Mestre que, ao encerrar a leitura e, pausadamente, estender braços e mãos, em especial aquela que segurava as anotações lidas, com igual lentidão e elegância, estufou o peito e fez ecoar, com aveludada e retumbante voz, no amplo e silente salão do auditório: Estimado público! Com vocês Os Tapes!”.

Em conclusão, embora tenha explorado diversos aspectos e obras do grupo Os Tapes, não comentei sobre o disco "Canto da Gente", lançado em 1975 pela Discos Marcus Pereira. Este álbum merece uma análise aprofundada, e sua importância dentro do contexto musical será

abordada no próximo texto, onde há discussões sobre suas influências e contribuições para o cenário cultural da época.

4.3 O CANTO DA GENTE

Os Tapes teve diversas formações ao longo da trajetória, mas alguns membros ocuparam o espaço ao longo de toda a história da banda. Nestes anos em suas “andanças”, assim como diz o campo de análise atual na página Os Tapes Acervos, o grupo tocou em diferentes países. O mapa interativo presente na página, ilustra as diversas cidades que já receberam suas apresentações, mostrando os locais, anos e endereços dos espaços que tocaram¹¹. Esta representação geográfica não apenas destaca a trajetória do grupo, mas também permite uma análise mais profunda sobre a predominância da região sul do Brasil, especialmente do estado gaúcho, em sua agenda de shows.

A escolha do Rio Grande do Sul como o principal cenário para as apresentações de Os Tapes pode ser compreendida por diversos fatores. Primeiramente, a identificação cultural e geográfica é um ponto crucial. Sendo uma banda gaúcha, Os Tapes naturalmente se conectam com o público local por meio de referências culturais, linguísticas e históricas que ressoam na região, como os discursos e sonoridade já citados ao longo deste trabalho. O Rio Grande do Sul, conhecido por sua rica tradição musical e pela valorização de estilos como o tradicionalista, o rock e a música popular brasileira, oferece um ambiente importante para a agenda de shows do grupo. Além disso, a predominância da região sul pode ser analisada sob a ótica da acessibilidade geográfica. Ao se apresentarem em cidades próximas, Os Tapes não apenas garantem uma logística mais eficiente, mas também constroem um círculo de divulgação local.

Outro aspecto a ser considerado é a valorização da música regional e local. A presença da banda em festivais e eventos na região sul, como os já citados festivais Califórnia da Canção Nativa, também demonstra um reconhecimento da importância da cultura gaúcha na música. Os Tapes se insere em um movimento que busca resgatar e celebrar as tradições locais, ao mesmo tempo em que se conectam com a música do período, já que foram reconhecidos com premiações nos citados festivais.

No total, segundo o mapa, a banda realizou shows em 103 cidades, sendo 75 no Rio Grande do Sul, sendo em: Alegrete, Bagé, Barra do Ribeiro, Barão do Triunfo, Bento Gonçalves, Cachoeira do Sul, Camaquã, Canela, Capão da Canoa, Carazinho, Carlos Barbosa,

¹¹ Não são todos os shows que têm marcações de local e data, alguns possuem apenas a cidade em que o show foi realizado. Isso é compreensível visto o tempo de banda e as dificuldades de manutenção das fontes como folders, listas de músicas e ingressos dos eventos.

Caxias do Sul, Cerro Grande do Sul, Chiapetta, Coronel Bicaco, Cruz Alta, Sertão Santana, Esteio, Erechim, Farroupilha, Frederico Westphalen, Garibaldi, Getúlio Vargas, Ibiraiaras, Ijuí, Jaguarão, Júlio de Castilhos, Lagoa Vermelha, Lajeado, Marcelino Ramos, Miraguaí, Nova Prata, Novo Hamburgo, Palmeira das Missões, Passo Fundo, Pedro Osório, Pelotas, Piratini, Porto Alegre, Rio Grande, Santa Cruz do Sul, Santa Maria, Santa Rosa, Santo Ângelo, Santo Augusto, Santa Vitória do Palmar, Santo Cristo, Sarandi, São Francisco de Paula, São Marcos, São Leopoldo, São Lourenço do Sul, São Luiz Gonzaga, São Sebastião do Caí, Soledade, Sobradinho, Tapes, Três Passos, Triunfo, Uruguaiana, Vacaria e Veranópolis. A banda também se apresentou em 14 cidades de Santa Catarina, como Blumenau, Concórdia, Correia Pinto, Dionísio Cerqueira, Florianópolis, Itajaí, Joinville, Lages, Palhoça, Rio Negrinho e Santa Cecília, além de 5 cidades do Paraná, incluindo Curitiba, Foz do Iguaçu, Francisco Beltrão, Londrina e Pato Branco. No exterior, a banda se apresentou em 4 cidades da Argentina, como Cosquín, El Soberbio, Paso de Los Libres e San Vicente, além de uma apresentação em Berlim, na Alemanha, e uma em Viena, na Áustria.

Os locais que mais chamam a atenção são, sem dúvidas, as cidades europeias, pois um grupo do interior do Rio Grande do Sul ser chamado no final da década de 1970 para tocar em Viena e Berlim é, realmente, algo incrível. Segundo Garcia (s.d.), tocar em Berlim foi uma:

“Oportunidade ímpar de convivência com músicos brasileiros cujas trajetórias acompanhamos, desde o início de suas carreiras, casos de Gilberto Gil e Banda e do Grupo de Pernambuco, Quinteto Violado. Nossa afinidade com alguns temas do Quinteto era tanta, que incluímos em nossas apresentações A Marcha Nativa dos Índios Quiriri. Com ambos os Grupos partilhamos várias apresentações em Berlim e uma na Áustria (Viena). Além disso, participar neste Festival, nos ofereceu uma extraordinária oportunidade de, durante duas semanas, ver, ouvir e conviver com grupos e músicos de Nações da África e do Caribe e com variada e referencial mostra de formas de arte realizada durante as duas semanas do 1 Festival der Weltkulturen Berlin 21, entre elas, mostra de cinema, de teatro, de literatura e de artes plásticas”.

O Festival Horizonte '79, realizado em Berlim entre junho e julho de 1979, destacou-se por ser um grande encontro de culturas, com foco especial na música africana e suas influências em diferentes regiões do mundo. A música popular brasileira, com suas raízes afro-brasileiras, ganhou destaque no evento, apresentando ao público europeu ritmos como o samba e o baião. No encerramento do festival, Gilberto Gil, Quinteto Violado e Os Tapes subiram ao palco levando a música latino-americana. Gilberto Gil, já reconhecido internacionalmente, se apresentava após sua performance aclamada no Festival de Jazz de Montreux de 1978, e foi um dos responsáveis por aproximar a música brasileira das plateias estrangeiras.

Figura 13: Gilberto Gil, Quinteto Violado e Os Tapes no Festival Horizonte '79, em Berlim, 1979.



Fonte: Os Tapes Acervo. Disponível em: <<https://ostapesacervo.com.br/os-tapes/>>. Acesso em: 21 set. 2024.

No ano desta apresentação, Os Tapes já havia participado da coletânea da Discos Marcus Pereira, além de ter lançado seu disco *Canto da Gente*, em 1975, também pelo selo Discos Marcus Pereira. Há uma forte influência Guarani neste disco, desde a indumentária até as letras dos sons passando pelos instrumentais cercados de flautas e percussões que lembram rituais e cantos dos povos nativos. A influência indígena na música brasileira é algo presente em discos aclamados pela crítica, como o álbum *Roots*, de 1995, da banda Sepultura, que gravaram trechos junto de grupos Xavantes do norte do Brasil, por exemplo.

O projeto Canto da Gente era antes um espetáculo que foi produzido e apresentado pela primeira vez em 1971. Daniel Stringini da Rosa (2016, p. 25), em sua dissertação de mestrado intitulada “Do canto da gente (Os Tápés, 1971) ao canto politizado: memória e política na constituição de uma música popular do sul”, publicada em 2016, cita uma entrevista de Luis Alberto Koller para o jornal Folha da Tarde, lançado em 11 de agosto de 1972. Nessa entrevista, Koller fala sobre as apresentações do espetáculo Canto da Gente no Teatro de Câmera em Porto Alegre, afirmando que o objetivo do grupo nunca foi comercial, sendo o principal objetivo levar a cultura nativista do sul do continente ao maior número de pessoas.

Figura 14: Capa do disco Canto da Gente, do grupo Os Tapes, de 1975. Produzido pela Discos Marcus Pereira.

DISCOS MARCUS PEREIRA 

canto da gente

OS TÁPES



Fonte: Os Tapes Acervo. Disponível em: <<https://ostapesacervo.com.br/os-tapes/>>. Acesso em: 14 set. 2024.

O objetivo citado por Koller está presente nesta capa, que apresenta a tradição gaúcha a partir das vestimentas típicas, chamados de Pala. Essa roupa é tradicional de povos do Sul da América do Sul, especialmente argentinos e gaúchos. Ainda, está presente nas canções que compõem o álbum. São onze músicas divididas entre cinco no Lado A, sendo elas: Dança da lagoa do sol, de José Waldir Souza Garcia, Carreta, de Jorge Luis Ferreira e Manoel Acy Terres Vieira, Janaíta, de Cláudio Boeira Garcia e José Waldir Souza Garcia, Versos Perplexos, de Cláudio Boeira Garcia e Jorge Luiz Ferreira e Cheraçar y Apacuy, de Cláudio Boeira Garcia. O Lado B possui seis músicas: Gauchê, de Cláudio Boeira Garcia e José Rafael Koller, Homens de Preto, de Paulo Ruschel, Pedro Guará, de Cláudio Boeira Garcia e José Cláudio Leite Machado, Barqueiro, de Cláudio Boeira Garcia, Canto da Gente, de Álvaro Barbosa Cardoso e José Waldir Souza Garcia e Continente Americano, de Cláudio Boeira Garcia.

A contracapa do disco possui um texto assinado por Marcus Pereira:

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

A partir deste trecho, que é apenas o primeiro parágrafo o texto presente no disco, vemos como Os Tapes iniciaram sua trajetória. Para quem gosta de música e gosta de entender a história de grupos, artistas e sujeitos envolvidos com o ambiente do som, ver a história dos Tapes e como aqueles jovens estavam se propondo ampliar os ambientes culturais do interior do Rio Grande do Sul é algo incrível. Pereira afirma que eles “são um exemplo inédito de amor à música e ao Brasil”, já que cantavam sobre o sul do Brasil em um ambiente marcado pela ditadura e censura, assim como trabalhado no capítulo anterior.

Pereira segue seu texto:

“Os componentes do conjunto tem outras atividades além daquela que os reúne. Ensaiam todos os dias, pesquisam, criam e se apresentam para o povo de sua cidade nos fins de semana. Os recursos vocais e instrumentais de que se utilizam estão a serviço de sua arte e de sua criação, e não o contrário. O trabalho de ‘Os Tapes’ deve, pois, ser julgado a partir desta colocação fundamental, considerando ainda o fato de o conjunto não ter podido ainda dedicar-se

exclusivamente à tarefa comum que, entretanto, é preocupação fundamental de cada um, pesquisar, criar e interpretar”

Marcus Pereira destaca Os Tapes como um grupo comprometido com a autenticidade e com a valorização cultural, evidenciado por sua dedicação com a pesquisa e a criação musical, mesmo sem depender exclusivamente da música para sobreviverem, pois os integrantes mantinham outras ocupações que possibilitavam investimentos com a música e divulgação. A análise de Pereira indica que o grupo não era motivado por ganhos financeiros, mas por um desejo de preservar e inovar a música popular brasileira, utilizando a arte como ferramenta de identidade e resistência. Mesmo sem condições de se dedicarem inteiramente à música, os membros mantinham o compromisso com a qualidade e a originalidade das obras.

Para finalizar o texto, Marcus Pereira traz um pouco da cultura do sul do Brasil, destacando pontos na cultura alimentar, como o churrasco e o carreteiro, mas principalmente o chimarrão, típica bebida do Rio Grande do Sul. Segundo Pereira: “Aprendemos, sobretudo, a tomar chimarrão, cujo amargo ficou logo adoçado pelo fraterno passar de boca em boca da cuia e da bomba”, mostrando aspecto crucial no ato de tomar chimarrão, que é a coletividade.

A música de abertura do disco, “Dança da lagoa do sol”, de José Waldir Souza Garcia, já foi descrita anteriormente, sendo instrumental com forte influência indígena e um destaque especial para as flautas, que conduzem a melodia. A música que segue é “Carreta”, de Jorge Luis Ferreira e Manoel Acy Terres Vieira, a segunda faixa do disco. A música inicia com um diálogo entre o violão e a percussão, criando uma base rítmica que remete ao folclore e às tradições nativas e africanas. Em seguida, o solo de violão, acompanhado pela flauta, reforça essas influências.

A letra retrata um motorista de caminhão, cuja vida na estrada reflete uma existência marcada por lembranças e dificuldades. A primeira frase, “a carreta quebrou”, parece sugerir uma metáfora para os desafios da vida. Antes de retornar ao instrumental do início, a canção traz os versos: “é preciso acertar o rumo, destino a gente é que faz; vida só é vida quando a gente sente a dor de saber quem”. Esse trecho pode ser lido como uma crítica velada ao período ditatorial brasileiro, quando artistas utilizavam as entrelinhas de suas canções para expressar resistência e contestação, pontos discutidos no capítulo 2.

A terceira canção, "Janaíta", de Cláudio Boeira Garcia e José Waldir Souza Garcia, já foi debatida no tópico anterior, então partimos para a música que dá sequência ao disco é intitulada “Versos Perplexos”, de Cláudio Boeira Garcia e Jorge Luiz Ferreira, e aborda o folclore. A letra permite uma análise sobre o papel do folclore na construção das identidades culturais e sobre as dificuldades de delimitar algo que, é difícil de definir. No primeiro verso a canção,

percebemos o nome de William Thorns, considerado um dos pioneiros em estudos sobre o termo. Segundo Kalina Silva e Maciel Silva (2009, p. 154):

“Definido inicialmente no século XIX, pelo arqueólogo inglês William Thorns, o folclore designava então uma ciência cujo objeto de estudo eram as antiguidades literárias, as cerimônias, as crenças, as superstições e as manifestações do saber popular de sociedades com escrita, mais especificamente as europeias. Já no século XX, os estudiosos procuraram estabelecer melhor o termo e sua área de estudos”.

A letra parece criticar o folclore em uma definição estática, como se fosse um elemento intocado pela modernidade. Nesse sentido, o texto coloca o folclore como algo em movimento, “o novo que ficar velho, já velho nasceu também”, abordando a necessidade das tradições populares em se adaptarem ao mesmo tempo que carregam vestígios do passado. A análise da letra junto dos debates já realizados, nos leva a refletir sobre o folclore não apenas como um conjunto de tradições fixas, mas como um processo contínuo de transformação.

O Lado A do disco finaliza com a canção Cheraçar y Apacuy, de Cláudio Boeira Garcia, já debatida nas páginas anteriores. Assim, a canção que abre o Lado B do disco é a música Gauchê, de Cláudio Boeira Garcia e José Rafael Koller, que já inicia com uma percussão fazendo a marcação e entrada, seguida pela flauta e instrumentos de corda que trazem a melodia do som. De qualquer forma, não é o instrumental que chama a atenção nessa canção. No primeiro verso, os autores trazem referências aos “extenso pampa”, as cavalgadas em uma “tropolha rasga chão”, ao “sangue minuano” e a “Imembuí”, que vai casar.

A história da Imembuí faz parte da trajetória da cidade de Santa Maria. A primeira vez que esse nome apareceu foi em um livro de ficção chamado “Assuntos do Rio Grande do Sul”, de João Cezimbra Jacques, escrito em 1912¹². Em seu artigo digital, Fonseca (2021) apresenta A história da narrativa:

“O enredo do conto Imembuí, apresenta a protagonista como uma jovem índia da tribo dos Minuanos, filha do chefe Japacany e de sua esposa Ibotiquintã, que deu à luz dentro das águas do Arroio Taimbé, por isso o seu nome, que em guarani quer dizer “filha da água”. Em um confronto com bandeirantes em busca de índios para escravizar, os Tapes e os Minuanos unidos dizimaram os invasores, e fizeram dois prisioneiros: um, o mais velho, foi solto a fim de voltar e contar aos de sua nação o que os índios fariam com aqueles que viessem fazer escravos entre eles. O mais novo foi condenado à morte. Imembuí se apaixonou pelo jovem Rodrigo, e rogou por ele diante de seu pai, no que foi atendida. Os dois se casaram, e Rodrigo passou a se chamar Morotin, tiveram um filho que levaram para ser batizado em São Miguel das Missões, depois de se terem casado nos ritos da tradição cristã”.

¹² Havia uma certa discussão sobre a real existência da indígena Imembuí, mas a historiografia e a arqueologia não encontraram vestígios de sua vida. Além disso, o autor Cezimbra Jacques afirmou o caráter ficcional da obra. Ver Fonseca (2021).

Essas narrativas, que fazem parte da cultura popular do sul do Brasil, quando manifestadas nas canções da região, contribuem para a preservação da cultura popular solidificada nas artes. Além de alcançarem um público mais amplo, essas narrativas possibilitam uma compreensão mais profunda das influências presentes nas identidades de diversos grupos, como, por exemplo, a influência indígena nas histórias de origem das cidades.

A canção que segue é a única que não foi escrita pelo grupo Os Tapes. A faixa “Homens de preto” tem autoria de Paulo Ruschel, nome conhecido na literatura, folclore e música do Sul. Mesmo que não tenha valor histórico para a pesquisa, quero deixar registrado que essa música foi a primeira que eu ouvi, quando nem sabia que iria pesquisá-la. A canção conta somente com dois instrumentos de corda (violão e viola) e as vozes que se completam em oitavas diferentes, trazendo a sensação de ouvir um coral. As vozes se destacam na música, tendo vários momentos em que são entoadas *a cappella* (somente as vozes, sem o acompanhamento de instrumentos).

A letra da canção destaca a figura dos "homens de preto" que conduzem o gado para as charqueadas, locais onde eram abatidos e processados para produção de carne seca. A canção parece fazer uma crítica ao sistema de exploração do gado, que é conduzido sem escolha e de forma quase mecânica, sendo descrito como “coitado” e “condenado”. A figura dos "homens de preto" pode simbolizar aqueles que tiram proveito da exploração animal, agindo com frieza, destacada quando dizem que andam “rindo, cantando e dando gargalhada” enquanto o gado sofre. Essa indiferença ressalta a dureza do ciclo produtivo e a insensibilidade de quem se beneficia desse trabalho que era um dos pilares econômicos do Rio Grande do Sul. “Homens de preto” pode ser interpretada como uma reflexão crítica sobre a exploração, onde a vida animal é reduzida a um bem econômico, sem respeito ao sofrimento envolvido. Assim, “Homens de preto” não é apenas uma narrativa folclórica, mas também uma crítica social que utiliza a cultura tradicionalista do Rio Grande do Sul para questionar os valores morais e éticos na cultura econômica do estado.

A canção que segue é "Pedro Guará", de Cláudio Boeira Garcia e José Cláudio Leite Machado, já debatida nas páginas anteriores. Então, passo para a faixa "Barqueiro", também de Cláudio Boeira Garcia. O instrumental dessa música se relaciona com a letra, trazendo um ar melancólico ao ouvinte. A letra retrata a vida das comunidades pesqueiras da região, que dependem da pesca, seja artesanal ou industrial. É comum que comunidades em áreas litorâneas se sustentem por meio da exploração pesqueira, especialmente em regiões turísticas que têm como um dos principais atrativos o turismo gastronômico focado em frutos do mar. Apesar de

não trazer diretamente elementos do cotidiano pesqueiro, a música traz as águas como um personagem importante, “que fala e sabe escutar”, como se fosse um sujeito que é ao mesmo tempo o local de trabalho e um lugar de amor, onde o trabalhador encontra conforto e sentido.

A penúltima canção do álbum é “Canto da Gente”, que leva o mesmo nome do disco e é de autoria de Álvaro Barbosa Cardoso e José Waldir Souza Garcia. A letra traz o seguinte:

“Vou levando minha vida/ em passo de espera/ semente plantada/ no seio da terra/
povoa meus sonhos/ de quera gaudério/ Canto o canto da gente/ que pode ser crente/
se mesmo perder/ canto o canto da gente/ que lança a semente/ e pode colher/ Dedilho
a viola/ espanto a tristeza/ esqueço meu pranto/ e sinto na noite/ No cheiro do pampa/
o suor da minha gente/ na força do canto/ canto o canto da gente/ que sabe o que sente/
Na vida o perder/ canto o canto da gente/ que leva na mente o amanhecer”.

A letra menciona diretamente a terra, as sementes e o pampa, que são elementos centrais da paisagem e da cultura do sul do Brasil. A expressão “semente plantada no seio da terra” sugere uma relação profunda e respeitosa com a natureza, onde a vida do ser humano está ligada à terra. Esse reconhecimento da necessidade do homem em relação a natureza é um aspecto de análise da ecocrítica, que trabalha essas relações entre o sujeito e o meio natural.

O disco encerra com a canção “Continente americano”, de Cláudio Boeira Garcia. A abordagem do continente americano no álbum reflete a afinidade das ideias do grupo Os Tapes com os pensamentos de Marcus Pereira, que visava criar um mapa da música da América do Sul, conforme discutido no capítulo 1. O grupo reconhecia a importância da cultura latino-americana e buscava estabelecer conexões com a cultura do Sul, evidenciando as semelhanças entre a cultura rio-grandense e as culturas uruguaia e argentina, por exemplo. A canção começa com uma estrofe cantada sem o instrumental: “Continente Americano/ coração gosto de sal/
quantas noites de esperança/ quantos séculos de distância/ que o irmão não diz bom dia/ que a mãe não vive em paz”.

A repetição da frase “Continente Americano/ coração gosto de sal”, citada na primeira estrofe, mostra uma que a essência da América é marcada, além de suas belezas, por suas dores e lutas. O “gosto de sal” pode ser interpretado como uma metáfora para o suor e as lágrimas dos povos que habitam a região, simbolizando a vida cotidiana marcada por esforços e sacrifícios. Além disso, a canção inicia com uma reflexão sobre o tempo: “Quantas noites de esperança/ quantos séculos de distância”. Essa introdução remete à longa história de colonização, exploração e conflitos que moldaram o continente. Para fechar a primeira estrofe, a canção aponta para as relações conflituosas entre as pessoas que habitam o continente: “Que o irmão não diz bom dia/ que a mãe não vive em paz”. A canção segue da seguinte forma:

“Continente Americano/ coração gosto de sal/ eu sonhei com toda América/ irmã gêmea, muito igual/ Acordei mal-humorado/ com a verdade desigual/ continente americano/ coração gosto de sal/ Nesta pele, multicores/ neste ventre, mineral/ nos calores do aconchego/ ouço um grito matinal/ continente americano/ coração gosto de sal”.

A letra continua sonhando com uma América “irmã gêmea, muito igual”, revelando um anseio por unidade e solidariedade, reforçados pela crítica às relações conflituosas citadas na primeira estrofe. Isso sugere que, apesar das diferenças culturais e históricas, os povos americanos compartilham um legado comum, que é a luta e a resistência. A canção também destaca a diversidade étnica e cultural da América com versos como “Nesta pele, multicores/ neste ventre, mineral”. Este reconhecimento da pluralidade é fundamental para a ecocrítica, que enfatiza a importância de respeitar e valorizar as vozes e saberes dos diferentes grupos.

Outra música que reforça os laços culturais entre Brasil, Argentina e Uruguai é “Milonga do Contrabando”, uma composição de Luís Menezes, o qual interpreta a canção no disco 2 da coletânea. A canção, que é a sexta música do lado A, aponta para a presença da milonga nos três países: “velha milonga argentina, uruguaia e brasileira/ contrabandeaste a fronteira na alma dos pagadores/ sempre a falar dos amores na tua rima baguala/ se diferente na fala no cantar de cada um/ tens essa pátria comum o pampa a todos igual”. Segundo esse verso, a música rompe as fronteiras entre os países junto com a cultura os pajadores, tendo uma “pampa comum” para todos, apesar dos limites geográficos determinados.

Os Tapes deixaram sua marca na história da cultura brasileira, apresentando obras que retratam o povo da América do Sul como trabalhador, diverso e influenciado por uma variedade de culturas. A diversidade de instrumentos e melodias, juntamente com as múltiplas influências musicais, posiciona Os Tapes como um grupo fundamental para a compreensão da cultura musical do sul do Brasil. Com obras como Canto da Gente, o grupo destaca as ricas influências indígenas e africanas presentes na cultura popular dos habitantes dessa região.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conclusão deste trabalho está sendo mais difícil do que eu imaginava. Quem sabe pelas conclusões serem algo tão repetitivo, ou quem sabe por eu ter me aproximado tanto do meu tema de pesquisa. A música sempre esteve presente em minha vida, assim como o que li e ouvi estudando a Discos Marcus Pereira se manterá presente. Quando se ouve uma música que faz sentido para você em determinado momento, essa música sempre será “ouvida” de outra forma, de uma forma que parece completar o que você precisava naquele momento. Assim, o estudo sobre o Sul do Brasil e sobre a sua música me colocou na busca por entender mais sobre as representações culturais e sociais da região, com foco em duas obras produzidas pela gravadora Discos Marcus Pereira.

Primeiro, a coletânea Música Popular do Sul, lançada em 1975. Essa coletânea mostra como o Sul do Brasil é diverso, desconstruindo o que muitos pensam, como por exemplo que no Sul não houve o comércio e a manutenção da escravidão. A coletânea, que faz parte do mapa musical do Brasil, mostra como música da região contribui para a afirmação do modo de viver, das danças e da religiosidade do Sul.

Segundo, o Canto da Gente e o trabalho do grupo Os Tapes, que produziram uma obra diferente do que era comum na região, marcada por influências indígenas. Por serem de uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, se não fosse o trabalho da Discos Marcus Pereira, suas músicas provavelmente teriam o acesso limitadíssimo, ou até mesmo nunca teriam sido gravadas. Nesse sentido, o trabalho também destaca o papel da gravadora na preservação e valorização da música regional e como ela ajudou a entender a diversidade musical do Brasil.

A partir do estudo destas duas obras e com o objetivo de entender como a música popular do Sul do Brasil representa as diferentes paisagens sociais e culturais, além de seu povo e sua relação com o trabalho, especificamente a música presente no mapa musical brasileiro desenvolvido pela Discos Marcus Pereira, percebemos que a arte, nesse caso especificamente a música, auxilia na construção de uma imagem muitas vezes estereotipada sobre determinado grupo ou região, mas também pode questionar estes estereótipos.

A pesquisa reforçou a hipótese inicial de que a música regionalista do Sul do Brasil registrada pela Discos Marcus Pereira, atuou como uma ferramenta na preservação da cultura musical do Sul, refletindo a vida cotidiana e as tradições locais. O fato da gravação ter sido realizada com base em uma pesquisa de campo, viajou por cidades longe dos holofotes da indústria nacional e conversou com sujeitos simples, mas que tem a música como parte do cotidiano, faz da coleção um importante documento histórico e social da música do Brasil. Além

disso, a pesquisa realizada inicialmente por Aluizio Falcão e finalizada por Carolina Andrade não só registra essas práticas culturais e identitárias, mas também contribui para a criação de uma imagem da região.

Apesar das músicas da coletânea não terem sido necessariamente manifestações diretas de resistência à ditadura civil-militar, seu lançamento em 1975, durante um dos períodos mais repressivos da ditadura, concedeu a elas um papel importante na cultura musical da época, ponto citado por Marcus Pereira em seu livro (debatido no primeiro capítulo), quando diz que muitos discos da gravadora foram apontados entre os melhores discos dos seus respectivos anos. A coletânea, que foi financiada pela FINEP, órgão do governo que estava com projetos e verbas para pesquisas ligadas ao folclore, focou na preservação e valorização das tradições regionais do Sul do Brasil. Esse subsídio do governo, no entanto, não diminui o impacto da obra: em um momento histórico marcado pelo controle ideológico e pela censura de conteúdos considerados subversivos, a circulação dessas músicas representou uma forma de resistência cultural, apresentando o Sul do Brasil como uma região cheia de sincretismo cultural e com um povo cheio de orgulho, que sempre que pode, exalta o ser gaúcho.

O trabalho desenvolvido pela Discos Marcus Pereira no mapa musical brasileiro tem muitos aspectos em comum com as iniciativas de Alan Lomax e Mário de Andrade, compartilhando um interesse comum na preservação, documentação e valorização das expressões musicais populares e tradicionais. Cada um desses projetos, embora com abordagens, períodos e contextos diferentes, tinha como objetivo resgatar músicas que, por serem orais e frequentemente rurais, corriam o risco de serem esquecidas pela modernização e pela indústria cultural. Esse ponto também é importante, pois reforça o trabalho dessas figuras que não apenas impediram que essas tradições caíssem no esquecimento, mas também inspiraram outras iniciativas voltadas à preservação do folclore.

Cada um desses projetos desempenhou um papel importante na preservação e difusão do patrimônio cultural musical, mas de maneiras distintas. Lomax focava na documentação global e na preservação através das gravações, Mário de Andrade se voltava para o estudo das raízes culturais brasileiras e Marcus Pereira oferecia uma forma das tradições musicais locais serem ouvidas em contexto mais amplo, inserindo-os na indústria musical. Além disso, Mário de Andrade, como acadêmico e intelectual, se dedicou ao estudo da música brasileira e à crítica cultural, enquanto Marcus Pereira, através da Discos Marcus Pereira e pelo seu conhecimento com o mercado por já ter trabalhado com a agência de publicidade, adotou uma abordagem mais comercial e empresarial. A gravadora foi responsável por promover e divulgar a música

popular brasileira, atuando não apenas na documentação, mas também na divulgação dessas manifestações culturais, aproveitando o crescimento da indústria fonográfica no Brasil.

Escolher o trabalho produzido pela Discos Marcus Pereira possibilitou estudar o caso de uma gravadora que tinha o objetivo de produzir discos culturais. Com esses discos, há muitas análises que podem ser realizadas, como debates sobre as paisagens social e cultural, sobre o território, o trabalho, o lazer, as representações e relações entre a cidade e o campo, a religiosidade e o sincretismo, a ocupação e presença indígena, sem falar de todas as possibilidades de análise musical, da produção e dos artistas presentes nos discos.

Nessas músicas, quando analisadas a partir da Ecocrítica, percebe-se elementos que refletem a exploração da natureza, dos animais, a transformação dos espaços e rural e urbano e a dependência do sujeito à terra. Vou citar alguns exemplos novos e relembrar alguns já citados. A música “Potro Sem Dono”, disponível no disco dois com a interpretação de Noel Guarani, simboliza o campo como um espaço de liberdade para o potro que está livre, mas também de controle, representado pela necessidade de controle do humano sobre o animal. Por outro lado, “Alto da Bronze”, terceira música do primeiro disco, interpretada por Elis Regina, retrata a cidade e o afastamento do ser humano do campo.

As músicas que abordam o trabalho, como “Roda Carreta”, interpretada por Beto Ruschel, “Os Homens de Preto”, interpretada por Elis Regina, e “Charqueada”, interpretada pelo grupo Os Tapes, todas no primeiro disco, evidenciam profissões que dependem diretamente da exploração da natureza, como o transporte de cargas, a condução de boiadas e o abate do gado. Essas atividades mostram a dependência do ser humano, que não produz se não houver o meio ambiente para ser explorado. A figura do lenhador em “Seu Belendregue”, canção três do terceiro disco, interpretada pelo Os Tapes, também reforça a temática do trabalho na extração direta de recursos naturais.

O lazer, representado em músicas como “Boi Barroso”, com Elis Regina, com a prática do laço, e “Cancha Reta”, com Beto Ruschel, com corridas, aponta para uma dimensão cultural enraizada no campo. O chimarrão e o cigarro de palha em “Cigarro de Palha”, interpretada por Zé Gomes e Neneco, também fazem parte das representações em relação ao sujeito do Sul. Percebemos, no exemplo dessas três músicas, como o lazer é influenciado pelo meio natural, constituindo parte importante do tradicionalismo gaúcho.

Outro aspecto importante do trabalho do Sul no mapa musical brasileiro está nas canções com gravações ao vivo, ou como ditas no texto, *in loco*. O trabalho de Carolina e Cesário Andrade junto com outros técnicos envolvidos trouxe uma experiência diferente ao ouvinte acostumado com gravações em estúdios. As gravações ao vivo têm suas particularidades, desde

a dificuldade em transporte e organização do equipamento até as influências e sons externos durante as gravações. Como dito anteriormente, das 45 músicas da coletânea do Sul, 36 são gravadas ao vivo, fazendo parte das experiências de pesquisa de campo realizadas. Há alguns exemplos que se destacam ao longo da experiência ouvindo a coletânea, como a introdução do disco um, com a entrevista de Moisés Mondadori contando a sua história e como gravou “Boi Barroso”, a música “Provocando Tio Bilia”, com o instrumental de Sadi Cardoso e Ataíde Barros e sem vocal, apenas com o barulho de um cachorro latindo junto com o instrumental, as expressões culturais como o “Cacumbi” e o “Boi de Mamão” no disco três, com um coral que por vezes canta alto, outras canta baixo, ou ainda, em alguns momentos não canta, além da “Bandeira do Divino”, com um grito extremamente alto em relação ao restante dos sons. O registro dessas expressões folclóricas *in loco*, com os sons que interferem externamente ao que se canta, traz o objetivo de preservação e valorização da realidade das tradições locais.

Ainda há muitas possibilidades de pesquisa que não puderam ser exploradas devido às limitações de tempo e espaço de uma dissertação realizada por um pesquisador que atua no ensino fundamental. Um ponto que pode (e deve) ser aprofundado em estudos futuros é a relação de proximidade e distanciamento, semelhanças e diferenças entre a coletânea do Sul e as demais coletâneas que compõem o mapa musical brasileiro da Discos Marcus Pereira. Enquanto essa pesquisa não acontece, podemos nos dedicar a conhecer e entender melhor as tradições e a cultura do povo do Sul.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *O Ensaio sobre a música brasileira*. Brasília: Martins Editora, 1972.
- BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro. Zahar Editora, 2005.
- CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, abr. 1991.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a Música Brasileira. **Revista Música**. São Paulo, v. 5, n. 1, 1994.
- CORRÊA, Joana Ramalho Ortigão. A construção social do Fandango como expressão cultural popular e tema de estudos de folclore. **Sociologia e Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 407-445, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sant/a/qnsbMfX4Z6nWBdxtQYS3sZD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 29 nov. 2024.
- CRUZ, Eduardo Felipe Cangemi da. "**Discos Marcus Pereira**": **Disco finalmente é cultura! – indústria fonográfica, música popular e memória social do choro (1974-1978)**. 2016. 166 f. Dissertação (Mestrado em História e Cultura Social) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Franca.
- DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo. Boitempo Editorial, 2000.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- FAUSTO, Boris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2011.
- FERNANDES, Natalia Aparecida Morato. A política cultural à época da ditadura militar. **Contemporânea**. São Carlos, v. 3, n. 1, jan. 2013.
- FICO, Carlos. **O Golpe de 64: Momentos Decisivos**. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2014.
- FONSECA, Orlando. **A lenda da lenda de Imembuí**. 2021. Disponível em: <<https://abrelink.me/oIozX>>.
- GARCIA, Adriano Pinzon. **Mídia impressa e cultura regional: o grupo Os Tapes retratado pela imprensa de referência gaúcha e nacional**. 2014. 80 f. Monografia (Especialização) - Curso de Jornalismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- GIFFORD, Terry. A ecocrítica na mira da crítica atual. **Margem**. Rio de Janeiro, n. 20 jan. 2009.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: Dp&A, 2006.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARSTÍTICO NACIONAL. Roteiros Nacionais de Imigração: Santa Catarina – Vol. 2 – O Patrimônio do Imigrante. Florianópolis: IPHAN, 2011. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/publicacoes/>>.

KAHN, Ed. 1934–1950: The Early Collecting Years. In: COHEN, Ronald. **Alan Lomax selected writings, 1934-1997**. Nova York: Routledge, 2003.

LOMAX, Alan. Saga of a Folksong Hunter. **HiFi/Stereo Review**. Minneapolis, v. 4, n. 5, mai. 1960.

LOMAX, Alan. **The Land Where the Blues Began**. Nova York: New Press, 1993.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica - A trajetória da Discos Marcus Pereira**. 2013. 195 f. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

NAPOLITANO, Marcos. A “resistência cultural” durante o regime militar brasileiro: um novo olhar historiográfico. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Ditaduras Militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 193-211.

NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanezi. **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235-289.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo. Contexto, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. Os Festivais da Canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968). In: REIS, Aarão Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs). **O Golpe e a Ditadura Militar: quarenta anos depois (1964-2004)**. Bauru: Edusc, 2004, p. 203-216.

OLIVEN, Ruben George. “The Largest Popular Culture Movement in the Western World”: Intellectuals and Gaúcho Traditionalism in Brazil. **American Ethnologist**, v. 27, n. 1, 2000, p. 128–146.

PICOLOTTO, André. **Discos Marcus Pereira: uma história musical do Brasil**. Nova Friburgo, Flor Amorosa Editora, 2018.

QUADROS JÚNIOR, João Fortunato Soares de. **Música Brasileira**. São Luís: Uema, 2019.

RIDENTI, Marcelo. Censura e ditadura no Brasil, do golpe à transição democrática, 1964-1988. **Concinnitas**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 33, dez. 2018.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). O tempo do regime autoritário: ditadura militar e redemocratização. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020, p. 101-134.

SANDRONI, Carlos. O acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas, 1938-2012. **Debates**. Rio de Janeiro, n. 12, jun. 2014.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. **A Casa Elétrica e as primeiras gravações fonográficas no Sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade**. 2011. 165 f. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHWARCZ, Lilia Katri Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

SEYFERTH, G. Imigração, colonização e identidade étnica (notas sobre a emergência da etnicidade em grupos de origem europeia no sul do Brasil). **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 29, p. 57-71, 1986.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

SUASSUNA, Ariano; CAVALCANTI, Paulo; CAMPOS, Renato Carneiro; FORMIGA, Eurícles; BORBA FILHO, Hermilo; DINIZ, Jaime C. O Nordeste e sua música. **Estudos Avançados**, São Paulo, Brasil, v. 11, n. 29, p. 219-240, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8981>.. Acesso em: 28 nov. 2024.

WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. Música no Rio Grande do Sul: conhecendo as origens e alguns gêneros musicais. *Revista da FUNDARTE*. Montenegro, p. 254-277, ano 20, nº 40, janeiro/março de 2020.

WORSTER, Donald. Transformações da terra: para uma perspectiva agroecológica na História. **Ambiente & Sociedade**. Campinas, v. 5, n. 2, dez. 2003.

FONTES

DISCOS Marcus Pereira: o mapa musical do Brasil. Produção: Felipe Misale, São Paulo (SP): Rádio Cultura, 2021. Disponível em: < https://cultura.uol.com.br/radio/programas/discos-marcus-pereira/2021/08/31/6_discos-marcus-pereira-o-mapa-musical-do-brasil-ultimo-programa.html>. Acesso em 28 nov. 2024.

FALCÃO, Aluízio. **Crônicas da vida boêmia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

MÚSICA popular do Sul. Discos Marcus Pereira. **Compositores e Intérpretes Gaúchos, v. 1**, Lp. 1975.

MÚSICA popular do Sul. Discos Marcus Pereira. **Milongas, Músicas Missioneiras, Cantos Religiosos, Músicas de Inspiração Indígena. v.2**, Lp, 1975.

MÚSICA popular do Sul. Discos Marcus Pereira. **Cantos de Trabalho, Folclore de Santa Catarina, Ditos, Pajadas e Declamações. v. 3**, Lp, 1975.

MÚSICA popular do Sul. Discos Marcus Pereira. **Danças: Fandangos, Chotes, Rancheira, Bugió e Vanerão. v. 4**, Lp, 1975.

PEREIRA, Marcus. **Música: está chegando a vez do povo. Volume 1. “A história do jogral”**. São Paulo: Hucitec, 1976.



DISSERTAÇÃO Nº 7/2025 - PPGH - CH (10.41.13.10.04)

(Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO)

(Assinado digitalmente em 22/01/2025 11:12)

ANDERSON JOSE GUI SOLPHI

TECNICO EM ASSUNTOS EDUCACIONAIS

CAPPG - CH (10.41.13.10)

Matrícula: ###059#3

Visualize o documento original em <https://sipac.uffs.edu.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: 7,
ano: 2025, tipo: **DISSERTAÇÃO**, data de emissão: 22/01/2025 e o código de verificação: **725c961ebb**