

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA
INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
(ILAACH) PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
ESTUDOS LATINO-AMERICANOS (PPG-IELA)**



**CANÇÕES SEM FRONTEIRA DE TEMPO E LÍNGUA:
Percursos afetivos na construção da memória de Os Tapes Acervo**

CAMILA PADILHA COSTA

**FOZ DO IGUAÇU/PR
2023**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA
INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
(ILAACH) PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM
ESTUDOS LATINO-AMERICANOS (PPG-IELA)**



**CANÇÕES SEM FRONTEIRA DE TEMPO E LÍNGUA:
Percurso afetivos na construção da memória de Os Tapes Acervo**

CAMILA PADILHA COSTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

Orientador: Prof. Dr. Johnny Octavio Obando Morán.

**FOZ DO IGUAÇU/PR
2023**

CAMILA PADILHA COSTA

**CANÇÕES SEM FRONTEIRA DE TEMPO E LÍNGUA:
Percursos afetivos na construção de memória de Os Tapes Acervo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito à obtenção do título de Mestre em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA:

Orientador: Prof. Dr. Johnny Octavio Obando Morán

Prof^{ta}. Dr^a. Giane da Silva Mariano Lessa

UNILA

Prof^{ta}. Dr^a. Diana Araújo Pereira

UNILA

Prof. Dr. Juan Ignacio Brizuela

UNILA

Foz do Iguaçu, março de 2023.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

C837

Costa, Camila Padilha.

Canções sem fronteira de tempo e língua: percursos afetivos na construção da memória de Os Tapes
Acervo / Camila Padilha Costa. - Foz do Iguaçu-PR, 2023.
89 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano
de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do
Iguaçu-PR, 2023.

Orientador: Johnny Octavio Obando Morán.

1. Os Tapes. 2. Música - Memória. 3. Música - Coleção. 4. Música Latino-Americana. I. Morán, Johnny
Octavio Obando. II. Título.

CDU 78.038.6(8)

AGRADECIMENTOS

Durante estes quase três anos de pesquisa e desenvolvimento deste trabalho, quase já não sei dizer quantas pessoas foram fundamentais para que eu seguisse nessa aventura, e também as que caminharam comigo desde o início, finalizo aqui mais uma etapa de ideias e projetos e, por isso, a vocês só tenho a agradecer.

Este trabalho é dedicado primeiramente a memória dos meus pais que amo muito, Alfredo e Solange. Também às minhas irmãs Carla, Anelize, e meu sobrinho Henrique, porque sem vocês eu simplesmente não sou, amo vocês demais!

Nós temos nossa família “natural” e temos também aqueles que elegemos como nossa família por laços de afeto que não temos como explicar, por isso eu quero registrar aqui a felicidade que tive que estar acompanhada durante praticamente todo o processo desta dissertação à Fernanda, Cabeça, Davi, Dani e Ercília, Carlos e ao Cláudio em especial por ter me acolhido e compartilhado comigo uma parte muito importante de sua vida junto aos Tapes.

Agradeço a Norton Corrêa, Tau Golin, Arno Rochol, Antônio Moreia, Juarez Fonseca e Otacílio Meirelles (Ota), pela gentileza de compartilhar comigo suas memórias com e sobre Os Tapes, o que me gerou imenso prazer ao me levar para momentos que não vivenciei, mas que tive o privilégio de tomar conhecimento e me permitiram algo que sempre me alegrou imensamente: instigar a minha imaginação.

Agradeço e sou muito feliz por ter o apoio incondicional da Marcela, da Luísa, da Cecília e da Diana, nas minhas empreitadas. Mulheres lindas, inteligentes e com quem sempre posso contar, cantar, rir, chorar, *lo que sea*, mesmo com a distância, mesmo com o tempo, amo vocês!

Um agradecimento especial ao meu amigo querido Gabriel, que compartilhou comigo todo o entusiasmo desta pesquisa e, como eu, é fã dos Tapes, foram horas e horas de conversas sobre música, sobre o grupo, sobre as aflições de sermos mestrandos sem bolsa. Sobre os alcances e limites de tudo isso que me propus neste trabalho.

Gostaria de agradecer a alguns tapenses que foram extremamente gentis e acolhedores comigo nessa jornada e que tive o prazer de conviver durante o ano e meio em Tapes, meus ex-vizinhos na Vila dos Pescadores Beti e Dico.

Agradeço ao *vêio* Marchelo por simplesmente tudo e nada, por ser essa parceria que instiga e que faz a gente, volta e meia, ser criança na vida.

Quero agradecer à Camila Kramm por fazer parte do projeto de Os Tapes Acervo e por dar esse grande auxílio e apoio na organização de materiais com seu conhecimento técnico e profissional, também a grande ajuda para que eu pudesse disponibilizar em tempo, as informações e referências para este trabalho.

Gostaria de agradecer sobretudo ao grupo Os Tapes, minha feliz surpresa por ter descoberto mundos e memórias e formas de expressar belezas e lutas que só me orgulham por terem nascido e existido em nossa terrinha querida.

Agradeço imensamente ao meu orientador Johnny Octavio Morán por ter confiado em meu trabalho e intuições, e especialmente pela sinceridade e acolhimento nas escolhas deste projeto.

Agradeço a UNILA e ao corpo docente do programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-americanos, pela experiência de fazer um mestrado interdisciplinar e pela qualidade das reflexões que foram imprescindíveis na elaboração desta dissertação.

Dedico este trabalho a todas as pessoas que fazem da arte um instrumento para
compartilhar memórias e histórias incríveis.

RESUMO

Esta dissertação faz uma caminhada específica para descrever e compreender de que modo a musicalidade do grupo Os Tapes (1971 – 1988) se constituiu ao longo de seus anos de existência a partir da construção do acervo digital do grupo (Os Tapes Acervo) que foi, simultaneamente, desenvolvido com esta pesquisa e também seu resultado, e no qual a construção da memória se mostrou elemento fundamental durante todo o processo. Assim, lanço novos olhares interpretativos para o grupo e o conjunto de sua obra, iniciando pelo seu lugar privilegiado de existência e experiências do grupo, as descobertas a partir da construção do acervo digital e finalizando com as descrições e interpretações de suas obras compartilhadas neste espaço virtual.

Palavras-Chave: Os Tapes, Música Latino-americana, Memória, Acervo.

RESUMEN

Esta disertación da un paseo específico para describir y comprender cómo se constituyó la musicalidad del grupo Os Tapes (1971 – 1988) a lo largo de sus años de existencia a partir de la construcción del acervo digital del grupo (Os Tapes Acervo) que fue, simultáneamente, desarrollado con esta investigación y también con su resultado, y en el que la construcción de la memoria resultó ser un elemento fundamental en todo el proceso. Así, lanzo nuevas perspectivas interpretativas sobre el grupo y el conjunto de su obra, comenzando por su lugar privilegiado de existencia y experiencias del grupo, los descubrimientos a partir de la construcción de la colección digital y finalizando con las descripciones e interpretaciones de sus obras compartidas en este espacio virtual.

Palabras-Clave: Os Tapes, Musica Latino-americana, Memoria, Recopilación.

ABSTRACT

This dissertation takes a specific walk to describe and understand how the musicality of the group Os Tapes (1971 – 1988) was constituted throughout its years of existence through the construction of the digital collection of the group (Os Tapes Acervo) which was, simultaneously, developed with this research and also its result, and in which the construction of a memory proved to be a fundamental element throughout the process. Thus, I launch new interpretative perspectives on the group and the set of its work, starting with its privileged place of existence and experiences of the group, the discoveries from the construction of the digital collection and ending with the descriptions and interpretations of its works shared in this virtual space.

Key words: Os Tapes, Latin American Music, Memory, Collection.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01.....	17
Figura 02.....	18
Figura 03.....	19
Figura 04.....	20
Figura 05.....	22
Figura 06.....	25
Figura 07.....	31
Figura 08.....	32
Figura 09.....	33
Figura 10.....	38
Figura 11.....	56
Figura 12.....	60
Figura 13.....	63
Figura 14.....	67
Figura 15.....	74
Figura 16.....	78
Figura 17.....	82

SUMÁRIO

Introdução	14
1. Os Tapes foram acontecendo... ..	16
1.2. Passados remisscentes e a constituição de um fazer musical	19
1.2.1. Tapes: Território ancestral e território dominado	22
1.2.2. Pensando a respeito dos “não ditos” na história de um lugar.....	25
1.3. Da construção metodológica	28
1.3.1. Cartografia caminhante: Metodologia de pesquisa pela experiência	28
1.3.2. Abrindo antigos baús: Processos de construção e transformação da pesquisa.....	30
1.3.3. O Acervo e a pesquisa: Uma via de mão dupla	34
2. Entre luzes no percurso pelas Canções Sem Fronteira: Testemunhos de um tempo e espaço que se projeta ao futuro através de Os Tapes Acervo.....	37
2.1. Serendipidades: Aquilo que se mostrou pela construção de Os Tapes Acervo...39	
2.1.1. As Canções sem Fronteira de Tempo e Língua mesclam envolvimento social e poesia	42
2.1.2 Uma breve digressão sobre folclore nas artes latino-americanas e nas artes de Os Tapes	44
2.1.3. As Canções sem Fronteira de Tempo e Língua expressam seu desejo pela representação do popular	46
3. Os Tapes em recortes e perspectivas	50
3.1. As Canções sem Fronteira de Tempo e Língua traduzidas em projetos poético- sonoros	54

3.1.1. Vida, Cisma e Canto de Um Farrapo (1971)	56
3.1.2. Canto da Gente (1972)	60
3.1.3. Americanto (1975)	63
3.1.4. Canto da Gente II e Temas de América Andina e Pampeana (1976)	65
3.1.5. Não Tá Morto Quem Peleia (1977)	67
3.1.6. Chão, Estrada e Canção (1978)	71
3.1.7. Festa de Reis (1982)	74
3.1.8. Estações das Águas (Década 1970 - Década 2000)	78
3.2. Muitos caminhos e palcos, poucos estúdios frequentados	82
Considerações Finais	84
Referências Bibliográficas	86

Introdução

Este estudo tem como objetivo lançar novos olhares interpretativos para o grupo Os Tapes e o conjunto de sua obra a partir da construção do acervo digital (Os Tapes Acervo), a fim de compreender de que maneira a musicalidade deste grupo foi se constituindo ao longo de sua trajetória. Para tanto, faço uso dos materiais que compõem seu acervo digital que foi, simultaneamente, desenvolvido junto com esta pesquisa.

Para adentar nesse mundo complexo e particular, elegi a cartografia caminhante como possibilidade de método para compreensão do contexto em que o grupo surgiu e dele extraiu suas inspirações. As *Canções sem fronteiras de tempo e língua* falam a respeito de atravessamentos, intercâmbios, experiências históricas compartilhadas e sonoridades, em diálogo e aproximação com o sul do continente latino-americano.

Desse modo combino elementos constitutivos do próprio município de Tapes com alguns projetos desenvolvidos pelo grupo, suas andanças em seus anos de existência e influências que deságuam nos projetos poético-musicais do grupo.

A ideia de criação do acervo digital de Os Tapes partiu de um sentimento genuíno de compartilhar uma pequena parte de memórias locais que abrem portas e janelas, incitam a imaginação e nos levam a habitar um espaço social e histórico particular no sul do Brasil, situado à beira da Laguna dos Patos. E que, ao longo de seu desenvolvimento, tornou-se peça-chave no processo de escrita desta dissertação.

Neste trabalho explicito igualmente os percursos feitos durante todo este processo, os quais mesclam memórias e afetos na busca pela compreensão de uma música local, porém integrada a um contexto latino-americano mais amplo.

Entre hiatos e memórias “recuperadas”, fomos delegando estatuto de acervo a estes documentos e registros, que fazem parte de um momento de nossa própria história, para que pudéssemos ter acesso a este *mundo muito pequeno, que um mundo inteiro contém*¹.

São canções que atravessaram fronteiras físicas e simbólicas, que abriram caminho para a compreensão de um tempo e espaço específico no universo da música latino-americana, que nos ajudam a (re)conhecer nosso lugar, e é através deste sentimento que caminhamos no desenvolvimento desta pesquisa.

¹ *Versos Perplexos*, quarta faixa do álbum *Canto da Gente* (1975), de Os Tapes.

Os Tapes Acervo traz imagens, áudios, relatos e arquivos de um grupo que, ao longo de seus dezoito anos de existência, teve como horizonte de suas criações motivações diversas, as quais tentarei explorar neste trabalho, possibilitando que o público em geral e demais interessados no tema, possam ter acesso a informações sobre as obras do grupo e alguns acontecimentos que se relacionam ao seu fazer musical e contexto histórico e cultural.

Durante este processo, tive acesso a materiais em primeira mão, áudios e arquivos guardados há mais de quarenta anos por Cláudio Boeira Garcia, integrante do grupo.

Assim, o primeiro capítulo desta pesquisa busca descrever, sob uma perspectiva crítica, a constituição histórica do município e região, a qual entendo como fundamental na compreensão da construção musical do grupo.

No segundo capítulo, busco descrever e interpretar os projetos desenvolvidos pelo grupo, utilizando os materiais brutos trabalhados na construção do acervo, comentando algumas das obras sob uma perspectiva de interpretação livre, mas também baseada em literatura sobre folclore, poesia, cultura popular e outras referências complementares que julguei importantes no processo reflexivo.

Finalmente, no terceiro capítulo, busco aproximar a discussão acerca da cultura popular com a construção das **Canções sem Fronteira de Tempo e Língua** na música de Os Tapes, somente possibilitada pela construção do acervo digital do grupo.

1. “Os Tapes foram acontecendo...”

Afirmou o ex-professor de música e um dos integrantes do grupo, Acy Terres Vieira, em entrevista concedida a uma estudante de comunicação social em 2005. Foi a partir dessa sua fala que comecei a imaginar Os Tapes em uma perspectiva de movimento e transformação constante, justo porque, se olharmos para as primeiras formações do grupo, verificaremos uma estética musical bastante distinta das últimas, por exemplo.

Os Tapes foram acontecendo também, no contexto de uma cidade na qual se ouvia muita música popular brasileira, choro, tangos, boleros, samba, entre outros ritmos que influenciaram consideravelmente sua forma de fazer música, conforme me relatou Cláudio Garcia.

Estas perspectivas de sujeitos distintos em encontro no grupo, encaixam peças em um quebra-cabeça musical que colabora na forma de entender Os Tapes como um todo. Cláudio me falou mesmo que “(...) o modo como a música se expressou é que foi muito diversificado dentro da própria trajetória dos Tapes...” (GARCIA, 2020). Consta, nos seus relatos, que a primeira aparição do grupo se deu por conta de um convite para arrecadar fundos para uma casa que havia incendiado no município de Camaquã, vizinho à Tapes.

Após este episódio, em meados do segundo semestre do ano de 1971, escrevem uma composição intitulada “*Vida, Cisma e Canto de Um Farrapo*” para participar da primeira edição do festival de música Califórnia da Canção Nativa², no município de Uruguaiana/RS. Esta premiação, conforme relatada nas notas de Os Tapes Acervo, foi gatilho para o grupo dar seguimento em suas propostas musicais, assim como os interesses compartilhados dos integrantes por eventos históricos, culturais, musicais regionais e sul-americanos.

No ano seguinte, inscrevem-se novamente no mesmo Festival e, com a milonga *Pedro Guará*, ganham a Calhandra de Ouro, premiação que acaba projetando certa visibilidade ao grupo e impulsionando maior notoriedade.

²Este festival, segundo relato de Henrique de Lima Freitas (advogado, cineasta e filho de um dos fundadores do evento), surge em um contexto onde já se organizavam festivais de música popular no sudeste, bem como de festivais de música tradicionalista no Rio Grande do Sul. A Califórnia ocorre em função também do desejo de se criar um festival que colocasse em evidência uma música popular do Rio Grande do Sul mais poética e suave, pois a música gaúcha era considerada pelos centros urbanos cosmopolitas como algo “grosseiro”, sem “cultura” (LESSA, 1985). A primeira edição ocorreu em dezembro de 1971 e segue até os dias atuais.

Os Tapes, ao longo de seu tempo de atuação, participaram de forma ativa, política e artisticamente, de um movimento que pouco se via nos arredores do sul do país em termos de abertura de concepção do que seria a música sul-rio-grandense, talvez aí repouse a noção de “ineditismo”, termo comumente cunhado pela mídia regional da época (GARCIA, 2014).

Entender esse “fazer musical” como ineditismo, talvez seja possível se pensarmos em um grupo que incorporava às suas criações manifestações culturais frutos de pesquisas e vivências próprias. Por este motivo, acredito que Os Tapes obtiveram certo êxito por atentarem para a diversidade cultural presente no município, no país, e também nos países vizinhos, enfatizando aquilo que nos une dentro de um contexto continental, como a ancestralidade negra e indígena de nossas sociedades latino-americanas, que encontramos em projetos como Canto da Gente (1972), Americanto (1975) Canto da Gente II e Temas de América Andina e Pampeana (1976) e Não Tá Morto Quem Peleia (1977), por exemplo.

Figura 01



“O Brasil e sua música popular”, publicado na revista do Festival Horizonte na Alemanha Ocidental em 1979. Os Tapes apresentaram-se junto com o grupo Quinteto Violado e Gilberto Gil.

Estamos falando de um grupo musical cujas pretensões artísticas priorizavam, entre outras coisas, estórias e memórias históricas da porção sul do continente latino-americano, seu caráter de grupo comumente denominado amador, vai perdendo força de

certa forma, através do conteúdo de suas composições, das escolhas em interpretar e se alinhar com uma música latino-americana que propunha modos de refletir a história e a realidade de um continente. Conforme adentramos com maior profundidade em suas obras, estamos falando menos de técnica e mais de liberdade de criação artística, mesclada com elementos de caráter ético, estético e político tanto em suas composições quanto em sua trajetória, conforme sugeriu Daniel Stringini Da Rosa (2016), em sua dissertação de mestrado onde estuda elementos políticos e memoriais na construção musical do grupo Os Tapes.

Os Tapes foram acontecendo: suas diferentes fases, integrantes, os espaços por onde circulavam e afetos que encontraram durante o caminho, foram “acontecendo” o grupo, fazendo com que, cada vez mais, canalizassem suas energias e proposições em nome da arte, em defesa da diversidade e da dignidade humana.

Figura 02

Muita coisa mudou, muita permaneceu. Nos refizemos, nos retomamos. Fazem nove anos que estreamos netse teatro, trilhamos nesta década caminhos semelhantes, iguais ou contrários dos que fizeram e discutiram música no Rio Grande do Sul neste período. Soubemos que nunca fomos apenas os do palco. Hoje estamos relembrando. Reavaliamos e nos propusemos seguir a caminhada. O canto é uma necessidade indispensável, caminhamos com o tempo e a gente. Oxalá esta recordação nos permita um reencontro próximo, cantar coisas velhas que permanecem e cantos novos que não envelheçam!

Os Tapes.

PROGRAMA

- 1- Dança da Lagoa do Sol. J. Waldir S. Garcia
- 2- Funeral do Guarani. J. Waldir S. Garcia.
- 3- Cheracac v Apacuv. Cláudio B. Garcia.
- 4- Milonga. Recolhida e adaptada p/ Os Tapes. (Domínio Público)
- 5- Barqueiro. Cláudio B. Garcia.
- 6- Carreta. Jorge L. Ferreira e Acy T. Vieira.
- 7- Continente Americano. Cláudio B. Garcia.
- 8- Mazurca. D.P. Recolhido e adaptado p/ Os Tapes.
- 9- Janaína. Cláudio B. Garcia e J. Waldir S. Garcia.
- 10- Canto da Gente. Álvaro B. Cardoso e J. Waldir S. Garcia.
- 11- Pedro Guará. Cláudio B. Garcia e J. Cláudio L. Machado.
- 12- Serrote Rancheira. D.P. recolhido e adaptado p/ Os Tapes.
- 13- Cantigas de Quicumbi. D.P. recolhido e adaptado p/ Norton F. Corrêa.
- 14- Cantigas de Maçambique. D.P. recolhido e adaptado p/ Norton F. Corrêa e
- 15- Marcha do Emboaba. (1º clube de futebol de Tapes)- Correa da Cunha.

Repertório apresentação Cantos e Andanças, nove anos do grupo, no Teatro de Câmara em Porto Alegre.

1.2 Passados reminiscentes e a constituição de um fazer musical

Situar no tempo e no espaço a localidade na qual nasce o grupo, região marcada por um passado de origem colonial, é importante para localizarmo-nos neste trabalho, pois, como já sinalizei, veremos mais adiante uma gama de composições e espetáculos de Os Tapes, que se assenta em um cotidiano pouco reconhecido na formação de uma cultura, entendida aqui como conjunto de práticas e valores compartilhados, mesmo que distintos entre si (HALL, 2016). Mas considerando igualmente que:

(...)Todas as sociedades produzem, de forma singular, objetos, ideias, representações simbólicas e comportamentos, ou seja, cultura (temos) no âmbito da memória social (a constituição de) patrimônios culturais, nas suas formas material e não material, que só podem ser entendidos a partir de uma matriz cultural no contexto do grupo/sociedade onde estão inseridos. (ZANETTI et. al. 2020, p.305).

Figura 03



Rota do arroz. Fonte: <tapesemfotos.blogspot.com>

Na responsabilidade de tentar reconstruir com fragmentos estas novas narrativas, reflito a respeito do alerta feito pela escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2018), ao considerar os perigos de uma narrativa única da história. Uma vez que a redução no ato de narrar toda uma complexidade de relações sociais e culturais, se torna instrumento poderoso na (re)produção de histórias coloniais, ou “histórias únicas”.

A autora nos fala: “Mostre um povo como uma única coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será isso que eles se tornarão” (ADICHIE, 2018). A história única cria estereótipos e, segundo a escritora, “torna difícil o reconhecimento da nossa humanidade em comum” (ADICHIE, 2018, p.10).

Sua fala me remete diretamente à forma como foi sendo construída a narrativa histórica sobre a localidade onde o grupo “aconteceu”, grupos indígenas cujos territórios foram espoliados são tratados com gentios, incivilizados, populações negras escravizadas trazidas do outro lado do atlântico, completamente excluídas e exploradas nos processos de desenvolvimento das sociedades colonizadas.

Tapes é um município que teve por base de seu desenvolvimento econômico as fazendas de charqueadas, nas quais a mão de obra era de pessoas negras escravizadas. Posteriormente, se consolida na produção agropecuária, através de propriedades pertencentes a umas poucas famílias, ligadas diretamente à política e a economia local, os nomes que fazem parte de sua história são os nomes de proprietários de terras, lidos como grandes personalidades responsáveis pelo desenvolvimento da região, e para que isso se comprove, basta uma pesquisa no Google sobre o histórico do município.

Uma localidade, portanto, forjada em *histórias únicas*, a partir de paradigmas de redução cultural e violências das mais diversas que parecem não estar associadas a componentes estruturais e estruturantes nas sociedades colonizadas.

Figura 04



Altar de Oxum – Praia da Pinvest – Tapes/RS.

Dessa forma, entendo importante olhar para o passado, não para recontá-lo - ou instalar-se nele nostalgicamente -, mas procurar compreendê-lo em sua complexidade, de que formas ainda repercutem e vibram em nosso presente. Como, através de sonoridades específicas, nos conectam ao nosso redor e contexto próprio, a arte com suas “eficácias simbólicas” (CANCLINI, 2013) que parecem interferir no plano do real e que, quando evocadas, nos permitem olhar de forma diferente para algo que não necessariamente conhecíamos.

Veremos estas fendas se abrirem a partir dos projetos poético-sonoros desenvolvidos pelo grupo, são eles: *Canto da Gente (1972)*, *Não Tá Morto Quem Peleia (1977)*, *Canto da Gente II e Temas de América Andina e Pampeana (1976)*, *Americanto (1975)*, *Chão, Estrada e Canção (1978)*, *Festa de Reis (1982)* e *Estações das Águas (Décadas de 1980 - 2000)*.

Não apenas os projetos compõem a trajetória deste grupo, mas também suas participações em eventos diversos, bem como festivais em que se apresentaram, músicos e espaços em que se associaram, os quais, novamente, constituem e são parte de seu fazer musical e que serão discorridos brevemente no segundo capítulo deste trabalho.

Para melhor compreender esse fazer musical de Os Tapes desde sua localidade, busco também, na própria constituição do município, elementos que me permitam estabelecer algumas conexões entre o grupo, seu lugar e tempo específico. Autores como Delgado (2017), Diendreschel (2019) e Sanchez (2021), apontam a importância de situar histórica e espacialmente, processos criativos para ampliar nossa capacidade de compreensão acerca das obras artísticas, por isso a escolha em tratar do histórico da localidade de onde o grupo surge. Os sujeitos que constroem conhecimento (seja artístico, científico, etc.) sempre são sujeitos corporais, afetivos, sensíveis, socializados e relacionados com seus espaços particulares.

Tapes é uma cidade de porto. Por este motivo é possível vislumbrar - mesmo que pouco registrada - quem foram as *gentes/línguas/culturas* que passaram por ali. Importante ressaltar que as transições culturais, econômicas e políticas das localidades de porto, se fazem presentes em toda a planície costeira do Rio Grande do Sul e do Brasil. Rios, mares e lagoas foram e, ainda são, importantes cursos de trânsito cultural e econômico na conformação do continente.

Por isso é importante tratar de alguns aspectos constitutivos do próprio município, os quais evidenciam elementos que foram fonte para as composições do grupo.

Dessa forma e, considerando que a realidade tal como se produz, escapa deveras de qualquer tentativa de enquadramento, faço aqui um caminho inverso, não estou conhecendo alguma realidade para transformá-la em algo, e sim adaptando uma realidade ao mapear certas conexões para poder conhecê-la, Passos et. al., (2009), dentro das limitações próprias de um trabalho acadêmico.

Figura 05



Dia nascendo na Vila dos Pescadores em Tapes/RS. Foto: Camila Padilha Costa.

1.2.1. Tapes: Território Ancestral e Território Dominado

Para chegar a Tapes, este pequeno município de pouco mais de 17.000 habitantes no interior do Rio Grande do Sul, deve-se seguir pela BR-116 em direção ao sul do país e no KM-362, deslocar-se em direção onde nasce o sol: seu território está situado na planície costeira do estado.

Diversas são as versões da origem de seu nome. Especula-se sobre um barco chamado Tapes; sobre uma etnia indígena denominada Tapes³. Descobri, porém, em

³Documentos da Biblioteca Nacional Digital sugerem a existência de uma etnia Tapes. Links completos nas referências bibliográficas. Outro dado referente a uma suposta etnia Tapes mostra que “No século XVIII, o Governo português promoveu três aldeamentos indígenas, a Aldeia de Nossa Senhora dos Anjos (Gravataí), a Aldeia de São Nicolau em Rio Pardo e a Aldeia de São Nicolau em Cachoeira. (...) A aldeia fundada em 1753 com índios *tape*, funcionou até a invasão do Rio Grande pelos espanhóis em 1763” (Grifo meu).

2012, que a palavra *Tapé* em Mbyá-Guarani significa “caminho”. *Tapé* é Guarani, e, nesta vasta região do continente, os guaranis são um dos grupos que conformam os habitantes nativos deste continente.

Das etnias presentes em território sul-rio-grandense, os Guaranis, Kaingang e Charrua são os grupos de maior expressividade. Na região que compreende a planície costeira do Rio Grande do Sul e, mais especificamente, nesta porção da região litorânea, há presença de aldeias Guaranis nos municípios vizinhos a Tapes, incluindo um pequeno trânsito da população Mbyá-Guarani na cidade.

No livro “*Tapes, Camaquã, Guaíba e Barra do Ribeiro - Contribuição para o estudo do Rio Grande do Sul*”, Cibils (1959) apresenta antigos mapas feitos pelos primeiros brancos da região, onde é possível verificar que este território, onde hoje se situa o município, era espaço habitado pela etnia Arachane,⁴.

Segundo informações coletadas no site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), a origem do município remonta ao início do século XIX, sendo chamado, na época, de Dores de Camaquã. Seu primeiro núcleo habitacional foi da população provinda de uma das primeiras vilas do estado do Rio Grande do Sul, hoje município de Rio Pardo, localizado no pampa sul-rio-grandense.

Encontro o registro mais completo dos primórdios da região que abarca os atuais municípios de Tapes, Barra do Ribeiro, Camaquã e Guaíba, no estado do Rio Grande do Sul, através de Cibils (1959), o autor descreve as “primeiras formações” sociais do território que remontam ao final do século e também sua geografia física, a abundante presença de gado e pesca, e a “esparsa” presença dos, pejorativamente denominados, gentios⁵.

Por se tratar de uma região fronteiriça, a constituição desta porção do território brasileiro é historicamente marcada por disputas entre as coroas portuguesa e espanhola, Cibils (1959), Haesbaert (2021).

Com a dominação portuguesa, inicia-se então o processo de concessão de terras na região, Cibils (1959) descreve a localidade como situada no que outrora fora a sesmaria de Nossa Senhora do Carmo, concedida em 1790 pelo então Vice-rei D. Luís de

Disponível em: <<https://websmed.portoalegre.rs.gov.br/escolas/obino/cruzadas1/etnias/indios.html>>. Acesso em 05 de abr. de 2021

⁴Ver artigo “Territórios e Povos Originários (Des)velados na Metrópole de Porto Alegre”, de José Otávio Catafesto de Souza em: Povos Indígenas na Bacia Hidrográfica do Lago Guaíba, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, 2008.

⁵Segundo o dicionário online de português, *Gentio* refere-se também a “Pessoa incivilizada; selvagem” como substantivo e como adjetivo “Que é pagão ou não professa a fé cristã: hábitos gentios.”

Vasconcelos e Sousa a Manuel José de Alencar e, posteriormente, sendo passada para o coronel Patrício Vieira Rodrigues. As terras adquiridas por Patrício Vieira Rodrigues, no ano de 1824, eram utilizadas majoritariamente nas produções de economia saladeiril⁶. Comumente conhecidas como fazendas de charqueadas⁷, estas instalações, cuja mão-de-obra era negra e escravizada, dão nome a um dos arroios que cortam a cidade de Tapes, passando pela localidade atual da Vila dos Pescadores⁸.

Sobre as charqueadas no Rio Grande do Sul e mais especificamente na localidade de Tapes, é apontado que, “em finais do século XVIII, iniciavam as atividades do charque como principal motor econômico até final do século XIX” (RECART, 2018, p.19).

As charqueadas se desenvolveram inicialmente em Pelotas/RS, município situado ao sul do estado e próximo à Laguna dos Patos. As fazendas de charque foram tantas, e demandaram tanta mão-de-obra escravizada, que as heranças culturais de matrizes africanas, adaptadas em terras latino-americanas, produziram no município de Pelotas o reconhecimento de terceiro maior Carnaval do país - dados que ilustram a forte presença e influência da cultura negra no sul do Brasil.

Ao colocar em evidência sobre os processos escravistas nas localidades mais remotas do Rio Grande do Sul, Recart (2018) indica que:

(A localidade de) Dores de Camaquã (atual Tapes) também acompanha a mesma tendência que outros lugares do Brasil. Mesmo sendo um município pequeno e não dedicado à agroexportação, o escravismo local reproduzia estruturas do Brasil inteiro. (RECART, 2018, p.33)

Posteriormente, o município se constituiu, regional e nacionalmente, como grande produtor de arroz por sua condição geográfica bastante favorável, a qual, nos idos anos da década de 1920 do século passado, representava 90% de seu desenvolvimento econômico (CIBILS, 1959)⁹.

⁶“As mais antigas referências, porém, que fixam nomes e datas, são as do ano de 1817 (...) Por essa época, não há registros na região, de seus primeiros ocupantes, grupo fragmentado de silvícolas pertencentes à família dos Tapes (...) A cidade teve sua origem nas cercanias deste estabelecimento, em torno do qual se foram erguendo as choupanas e ranchos de palha de butiá, moradia dos escravos e auxiliares da charqueada.” Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/rs/tapes/historico>> Acesso em: 06 de mar. de 2021.

⁷As terras de Patrício ficaram de posse de sua esposa, a qual as teria “doado” para os trabalhadores escravizados desta localidade, que “levantavam suas posses à margem do arroio oposto ao da charqueada (...) constituindo assim o povoamento da ora cidade de Tapes” (CIBILS, 1959, p.141)

⁸Bairro onde Os Tapes estiveram durante um período e no qual aparecem algumas figuras que foram inspiração de composições do grupo, sobretudo no projeto Estações das Águas, o que será descrito no segundo capítulo deste estudo.

⁹Há ainda, em área distante da malha urbana, um ecossistema muito particular, os Butiazais de Tapes. “Sabe-se que até a década de 1960, a fibra extraída das palmeiras, conhecida como crina vegetal, foi um importante produto de exportação do município. Alguns registros históricos mencionam Tapes como o maior produtor

Como localidade constituída através de bases agrárias, Tapes tem, ainda hoje, expressivos aspectos que remetem a um “mundo” rural de base colonial. Dessa forma, e considerando o contexto de conformação do município, neste trabalho busca-se conectar alguns pontos como elementos que são substratos nas obras do grupo, às vezes, de forma sutil, outras vezes de modo mais direto, conforme podemos verificar ao longo deste texto e ao acessarmos as informações presentes no site “Os Tapes Acervo”.

Figura 06



Rota do Arroz – Fonte: < <http://tapesemfotos.blogspot.com/> >

1.2.2 Pensando a respeito de “não ditos” na história de um lugar

Conforme apontei anteriormente sobre o contexto de conformação do município e seus arredores, bem como a influência destes fenômenos como referências para as obras e interpretações de Os Tapes, busco fazer brevemente algumas aproximações teóricas acerca de memória social (GONDAR, 2005; JENLIN, 2001) e colonialidade (QUIJANO, 2007) nesta parte do trabalho, a fim de compreender as composições e projetos de Os Tapes como uma musicalidade que possibilite reflexionar sobre olvidos oriundos de processos históricos específicos pois, lembrando, que no processo de formação dos Estados-Nação “grupos sociais não foram representados, memórias foram reprimidas,

mundial de crina vegetal neste período. Esta fibra era utilizada principalmente para a confecção de colchões e estofamento de móveis, ao invés da espuma utilizada nos dias de hoje” (SILVA, 2018, p.110).

histórias apagadas para que a história oficial pudesse reunir no mesmo sentimento “em comum” o recém-criado Estado” (OLIVEIRA, 2017, p.50).

Ora, andar por Tapes é experimentar, de certa forma, uma sensação de esquecimento. As memórias deste lugar remetem a um histórico de formação e desenvolvimento através de uma ideia de progresso fundado pelo olhar daqueles que se deram o direito de narrar a sua história, ou seja, por figuras de importância política e econômica da época.

Portanto, através da arte, elementos se colocam como recursos para o “exercício” da memória como formas de rupturas destas histórias oficializadas, conforme apontou a historiadora da arte, Ivonne Pini (2001), e cujo patrimônio cultural nacional nada mais é que um produto de discursos específicos que legitimam simbólica e fisicamente o que seriam suas “heranças” memoriais.

Os conceitos de memória perpassam os mais variados campos do conhecimento. Neste trabalho, utilizo as noções de Memória Social elaboradas por Gondar (2005) e Jenlin (2001). Aqui, a memória é compreendida como a conjunção entre lembrança e esquecimento. E no jogo entrelaçado de lembrar e esquecer, revela-se também o poder de seleção daquilo que é lembrado e daquilo que é esquecido, ou recalçado, no curso da história.

Nesse sentido, para discorrer sobre realidades contemporâneas que têm origem em períodos históricos coloniais, me apoio nas teorias dos estudos críticos latino-americanos, com Aníbal Quijano (2007) e Silvia Rivera Cusicanqui (2010), para pensar a experiência histórica latino-americana atravessada por estes “não ditos”, o que compreendemos como colonialismo.

Esta lacuna de “vozes” ainda ressoa no presente, mas, mesmo que a passos lentos, estamos retomando e ressignificando certas imagens e memórias de nossa história, talvez seja por isso, que Cusicanqui (2010) apontou que “es evidente que en una situación colonial, lo “no dicho” es lo que más significa; las palabras encubren más que revelan, y el lenguaje simbólico toma la escena.” (CUSICANQUI, 2010, p. 13).

Estou buscando, neste trabalho, não ditos. Mesmo que tais “não ditos” pareçam embrenhar-se numa teia sem começo nem fim, contudo, há que, devagar, tentar romper e inventar outras formas de narrar e compreender o passado, em toda a sua condição paradoxal, revelando, também, aspectos de sociabilidade que possuem formas de expressão evidentemente hierárquicas, o que Quijano (2007) denominou “colonialidade”.

A colonialidade, por sua vez, segundo o sociólogo, corresponde às relações oriundas do período colonial que seguem se reproduzindo nas esferas cotidianas, sejam elas políticas, econômicas, culturais etc. Se, por um lado, é possível compreender estas relações em escala continental, por outro, podemos observá-las também nas pequenas escalas, nas dinâmicas do cotidiano das cidades, na observação de quais lugares são reservados, por exemplo, a determinadas práticas sociais e culturais de um povo.

Em efeito do processo colonial, a classificação étnica na América Latina, bem como a hierarquização racial do continente se inicia, portanto, com a colonização e escravização das populações indígenas e, posteriormente, das populações negras. Advinda deste processo, se reproduz “(...) una concepción de humanidad, según la cual la población del mundo se diferencia en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos” (QUIJANO, 2007, p.95).

Pois bem, se estamos falando de hierarquias, podemos também falar sobre as relações de poder que envolvem a discussão sobre memória, uma vez que entendemos que narrativas constituídas sobre desenvolvimento, e mesmo da construção histórica dos territórios, passa também pela esfera daquilo que deve ser lembrado ou não como formador e contribuinte das culturas.

O campo da memória é concebido como este espaço que implica relações de poder. E porque a memória social acomoda uma multiplicidade de definições, as quais são derivadas de diferentes perspectivas e discursos por vezes contraditórios, não significa que sejam equivalentes. Mesmo comportando polissemias e abrindo-se a uma variedade de significações, o fato de estarem calcadas também sobre uma construção social hierárquica, influi na forma como a memória social é construída, nas concepções de Jenlin (2001) e Gondar (2005).

A memória social se potencializa na esfera do devir, quando lembranças de experiências soterradas surgem, aparecem também elementos para pensarmos de novas formas os passados reprimidos, a fim de superá-los.

Estas reflexões ganham corpo através de minhas caminhadas pela cidade. Viver novamente o cotidiano da cidade me possibilitou enxergar com outros olhos, uma realidade que pouco mudou e que ecoa nas composições de Os Tapes.

Descrevo brevemente na escrita dos caminhos metodológicos deste texto, este processo.

1.3 Da construção metodológica

1.3.1 Cartografia Caminhante: Metodologia de pesquisa pela via da experiência

O saber da experiência é um saber que não pode estar separado do indivíduo concreto em quem encarna, afirma Bondía (2002), dessa forma, os aportes metodológicos desta parte do trabalho, são interpelados por práticas de campo/(con)vivência, que se transformaram de experimentos em práticas de experiência (BONDÍA, 2002).

Vivi novamente por um ano e meio em Tapes. Voltei para fazer o campo da pesquisa e, a convite do meu principal interlocutor, Cláudio Garcia, fiquei radicada em sua casa na Vila dos Pescadores¹⁰. Dessa forma, e pela circunstância do contexto de pandemia da COVID-19, minha estadia se prolongou sobremaneira, a ponto de os limites entre estar “em campo” ou não, já não serem tão bem delimitados.

Minha *cartografia caminhante* me levou ao cruzamento destes momentos que se desdobraram como campo, mas que, na realidade, iniciavam como lazer, como andar a pé pela cidade e, ao fazer este simples movimento, fui (re)conhecendo o dia a dia de uma localidade quase pacata, em que transformações de diferentes ordens ocorrem de forma mais lenta e sutil. Este (re)conhecer a cidade passou também por um certo processo de estranhamento do ambiente familiar em que me encontrava inserida (ECKERT & ROCHA, 2008).

Minhas andanças constantes, e o fato de já ter morado na cidade, me fizeram olhar mais atentamente para as dinâmicas econômicas, sociais e políticas de Tapes, na intenção de articular teoria com realidade, mesmo que meu olhar estivesse previamente “domesticado” (OLIVEIRA, 1996).

Encontrei então, possibilidades de reflexão nas Pistas do Método Cartográfico, de Passos et al. (2009), onde as metodologias apresentadas nos textos desta publicação, priorizam o acompanhamento de processos, além dos fenômenos em si. Leva-se em contato, portanto, as conexões que podem ser traçadas durante o processo da investigação, algo como o próprio processo de escrita desta dissertação, cujo “objetivo” inicial, em quase nada se parece como o produto deste estudo, embora a ideia central continue sendo a mesma, a saber: a construção da musicalidade do grupo Os Tapes.

¹⁰Cláudio Garcia ofereceu-me sua residência nesta localidade para que eu tivesse acesso aos materiais para a pesquisa de Os Tapes e para que, paralelamente à minha dissertação, desenvolvêssemos as ideias iniciais do acervo digital do grupo.

As pistas do método cartográfico como modo de pesquisa-intervenção em Passos et al. (2009), nos auxiliam na compreensão destas mediações da psicologia social ao argumentar que a experiência própria do pesquisador é o que dará suporte ao estudo, pois não é possível que haja pesquisa sem a intervenção direta daquele que a constrói. Os autores argumentam ainda que este modo de investigar implica um mergulho no campo da experiência (PASSOS et al, 2009).

Dessa forma, valho-me de minha própria experiência da vida neste lugar, onde lembranças e esquecimentos me interpelam quase que constantemente na elaboração deste texto. Acredito que minha graduação em geografia tenha me auxiliado neste processo de (re)conhecimento deste território através de uma mirada contextual de seus ambientes.

As considerações do método cartográfico dialogam ainda com as ideias defendidas pela antropóloga francesa Jeanne Favret-Saada (2005) em artigo sobre uma experiência de campo da autora, na medida em que ambos primam pela necessidade de abertura do pesquisador para com a realidade em que está inserido. Não se trata, portanto, de buscar respostas prontas, mas antes, de conseguir criar campos de conexão, e mesmo afetação, com aquilo que se está objetivando investigar.

Então é possível dizer que há afeto por parte da pesquisadora que elabora este texto, porque vivi em Tapes, parte de minha família é de lá, fui subjetivada e educada nesse lugar, sou produto desse *mundo* cultural. Experiências passadas têm sido suporte e guia na elaboração desta dissertação que se desenvolve, também para pensar as obras de Os Tapes através de miradas interpretativas localizadas.

A respeito da interpretação, Stuart Hall (2016) argumenta que esta torna-se um aspecto essencial do processo pelo qual o sentido é dado e tomado. Pois o sentido que captamos como espectadores, leitores ou público, nunca é exatamente o sentido que foi dado pelo interlocutor, escritos ou pelos outros espectadores. Nunca é possível depurá-los completamente.

Os próximos passos metodológicos desta caminhada se formam também nas reflexões da pesquisa-intervenção (PASSOS & BARROS, 2009) para tratar do processo de descoberta e coleta de materiais para a construção de Os Tapes Acervo como instrumento para o mapeamento do grupo, pois não houve jeito de separar o “projeto paralelo” que se desenvolve com esta dissertação, que é o acervo digital do/sobre o grupo.

1.3.2 Abrindo antigos baús: Processos de construção e transformação da pesquisa

Da experiência cartográfica caminhante até a constituição do acervo digital, um longo caminho foi percorrido, sobretudo no que diz respeito aos modos de conduzir esta pesquisa. Dessa forma, minhas andanças pela cidade fizeram-me ir atrás de documentos e registros históricos do município que - não fossem pessoas comprometidas com o patrimônio histórico de Tapes - jamais teríamos conhecimento. Assim, compreendi a importância de delegarmos estatuto de acervo aos materiais diversos de Os Tapes e disponibilizá-los em um acervo digital.

A ideia inicial de Cláudio era fazer uma espécie de espaço cultural na Vila dos Pescadores, cujas “artes anfitriãs” seriam justamente os materiais físicos do grupo, cartazes, fotografias, instrumentos, etc. No entanto, em função da pandemia de COVID-19 e outros fatores maiores, relacionados a manutenção do espaço, decidiu-se criar um acervo digital com estes materiais, o que seria mais em conta e também o acesso ao acervo seria mais fácil e rápido.

No primeiro semestre de 2021, começamos a revisitar as centenas de materiais guardados por Cláudio Garcia. Ao iniciarmos a abertura dos baús com os mais diversos documentos do grupo, não tínhamos noção do que nos esperava. Conforme fomos abrindo pastas, fomos encontrando documentos, fotografias, jornais, correspondências, fitas cassetes com gravações ao vivo, entre outros.

No quesito dos áudios, percebemos que o trabalho de seleção seria algo delicado e demandaria cuidados específicos no tratamento de objetos já obsoletos, como foi o caso de transformação de áudios de fita cassete para meio digital¹¹.

Enquanto amadores na área de digitalização, acabamos por selecionar previamente alguns áudios que já haviam sido passados para meio digital por outro integrante do grupo, Silvio Som. Silvio já havia remasterizado algumas apresentações anos anteriores e elas apresentavam relativa boa qualidade, de modo que para editá-las e testar possibilidades com edição, baixamos o programa *Audacity*, cujo uso se mostrou fácil e rápido.

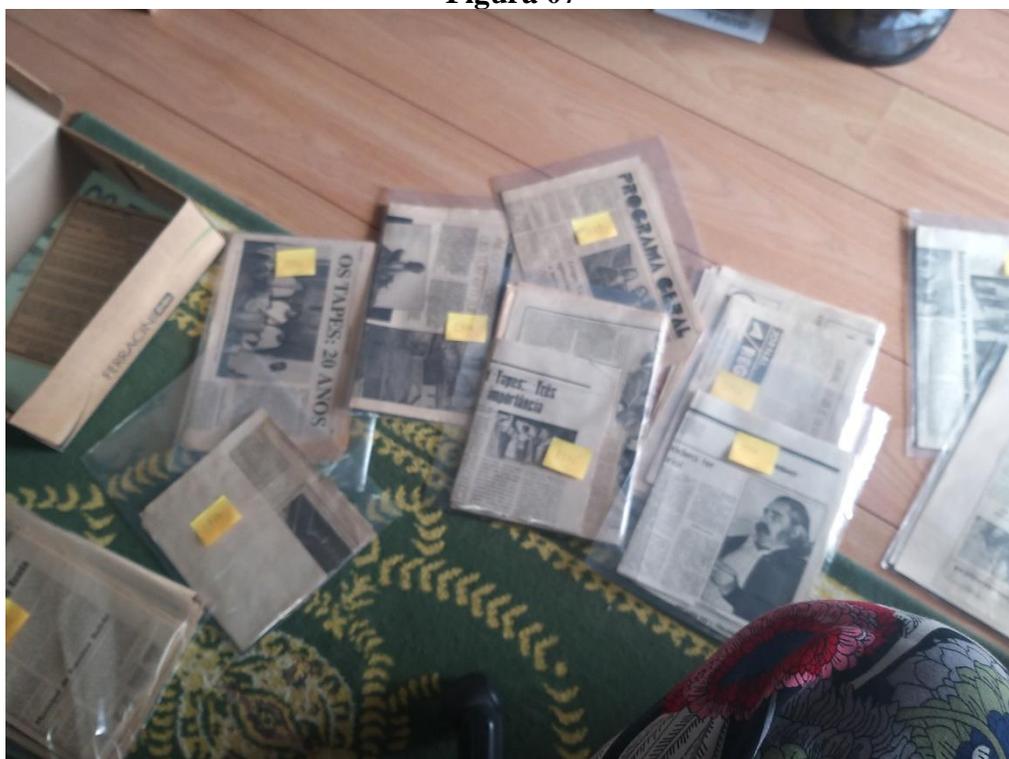
O processo de organização para o acervo contou com a escolha dos materiais a serem disponibilizados, a digitalização de boa parte de documentos, matérias de jornais, fotografias antigas, transformação de áudios para meio digital, além das reuniões e

¹¹Boa parte dos áudios ainda não foi passada para meio digital, porém, algumas apresentações ao vivo serão disponibilizadas no site do acervo, já que apresentam boa qualidade.

discussões para o desenvolvimento do acervo em si, pois aí ocorre a transformação do material bruto “solto” para conteúdos organizados em um espaço digital a ser navegado por diferentes pessoas.

A categorização dos materiais se deu também de forma um tanto intuitiva por nossa parte. Passos et. al. (2009), argumentam que o método cartográfico não trata de representar algo, mas de forçar limites metodológicos. O método, dessa forma, é o caminho que vai sendo traçado durante o processo, e neste momento da pesquisa, fomos construindo métodos para nos “acharmos” no meio daquilo tudo.

Figura 07



Matérias de jornais separadas e categorizadas de acordo com a data e projeto apresentado pelo grupo.

Figura 08

Fitas cassetes com gravações de apresentações e outras gravações cruas de cantores de bailes interioranos e versos populares.

Conforme estudávamos o material que tínhamos em mãos, pensávamos de que forma estes materiais poderiam ser categorizados e disponibilizados no acervo. Pois, assim como este trabalho acadêmico, para o acesso ao site, também estamos “editando fatos”, ou seja, fomos elaborando uma memória específica, pois as seleções para Os Tapes Acervo, implicaram lembrar e esquecer certos fatos, narrativas e histórias.

Se, como argumentam Zanetti et al. (2020), a recuperação de documentos/materiais contribui para a reconstrução e problematização de narrativas artísticas ou estéticas da musicalidade vigente na época e no local em que se constituíram, foi o que ocorreu durante o processo de desenvolvimento desta dissertação, e isto apresento no segundo capítulo deste trabalho, ao descrever e interpretar os projetos musicais do grupo, pois é uma das formas que se pensa em dar sentido à história, na perspectiva de tentar reimaginar o passado, ao mesmo tempo em que se recupera, no âmbito de atuação da experiência, a sedução pelo universo das marcas deixadas pelos homens, produzidas no processo de sua constituição e das instituições a que eles fazem parte (ZANETTI et al., 2020). A análise e interpretação dos materiais/pistas deixadas pelo grupo servem para pensarmos que intenções os perpassavam quando reconstituíam as músicas que interpretavam, bem como suas próprias composições.

Novamente, a pesquisa-intervenção (PASSOS & BARROS, 2009) aparece na medida em que: “a intervenção sempre se realiza por um mergulho na experiência que agencia sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou co emergência - o que podemos designar como plano da experiência.” (PASSOS & BARROS, 2009, p.17).

Nesta perspectiva, mergulhamos na experiência de abrir estes baús antigos e, com eles, deixar-nos afetar por tudo aquilo que encontramos. Assim, aos poucos, fomos elaborando os sentimentos e gradualmente estabelecendo estatuto de acervo a determinados documentos pessoais, pois víamos neles relevância para tanto, uma vez que seu conteúdo fazia referência direta à memória cultural de um lugar, como percebemos em ritmos e composições que fizeram parte dos projetos Não Tá Morto Quem Peleia (1977) e Folia de Reis (1982), por exemplo, repleto de versos populares que expressam a cultura local.

Figura 09



Folheto de Não Tá Morto Quem Peleia (1977) - Na imagem é possível observar os festejos de Maçambique e Quicumbi e referências aos cantores de versos populares.

Sobre isso, Pessanha (2021) afirma que “(...) a transformação de arquivos privados em fontes não só é possível como pode ser considerada uma forma privilegiada de aproximação a processos da história (...) não registrados em outros tipos de acervos.” (PESSANHA, 2021, p. 11), possuindo talvez, uma importância particular devido ao ponto de vista de que(m) “conta a história”.

Embora os apontamentos da autora se localizem na esfera da educação, é possível transportar seu significado para outras áreas, uma vez que estamos de acordo com sua perspectiva, pois a autora trata do potencial transformador destes arquivos pessoais em fontes históricas, o que dialoga com nossos esforços neste trabalho, uma vez que boa parte de Os Tapes Acervo conta com arquivos pessoais que incluem fotos, correspondências, áudios, textos, entre outros, os quais nos auxiliam na imaginação e conhecimento de uma “historicidade artística” particular.

Portanto, ao elegermos determinados materiais, estamos atribuindo relevância a acontecimentos do passado, os quais entendemos terem um valor do ponto de vista da memória e da experiência estreitamente relacionados com a história social e cultural de um lugar.

1.3.3. O acervo e a pesquisa: Uma via de mão dupla

Conforme separamos os documentos, fomos discutindo o que os projetos que apareciam iam “nos dizendo”, o que aqueles registros de áudio e escritos nos mostravam em relação a como a musicalidade do grupo se constituiu e se expressou ao longo dos anos, arrisco aqui dizer que os horizontes temáticos de Os Tapes sempre tiveram o “povo” como principal motivo de existir e criar.

Por exemplo, *Chão, Estrada e Canção*, projeto poético-musical de 1978, foi um espetáculo lido pela mídia regional da época como exclusivamente de temática sobre o êxodo rural. É claro que este tema está muito presente no repertório da apresentação, por exemplo, mas para além dela, versa também sobre uma realidade rural no sul do país, onde o êxodo foi um fenômeno importante do ponto de vista social, político e econômico, mas as composições contidas neste projeto versam mais além.

Vejamos a letra da canção “*Semente de Paz*” presente neste projeto, com letra de Álvaro Barbosa Cardoso e melodia de José Waldir Garcia:

*“Eu sou a semente
Do Pampa de outrora
Que brota na mente*

*Em busca do agora
Perdido no tempo
Em busca de paz
Ouvindo lamentos
De dor e tristeza
Que o mundo me traz
Sou apenas gente
Que busca horizontes
E encontra de frente
Perdida ternura
Perdida ternura
Que o tempo desfaz
Perdida procura
Na pressa da vida
Dos homens de agora.”*

Esta percepção só foi possível quando ouvíamos os áudios originais das apresentações, das canções, dos textos, e/ou líamos e interpretávamos livremente as letras das músicas e, conforme Cláudio Garcia relatava suas memórias (as quais o ajudavam a escrever suas notas para o acervo), ao mesmo tempo me ajudavam a entender as propostas do grupo para seus projetos.

Não foi possível separar a realidade (vivida ou conhecida em boa parte) dos integrantes do grupo com estes universos culturais particulares, pois, conforme já apontado, o município de Tapes nasce agrícola, sua área rural é expressiva, e as dinâmicas desta configuração particular são imperativas na constituição deste lugar e da música do grupo.

Dessa forma, mesclando memórias de vivências e de discussões referentes aos momentos históricos e econômicos da região, eu criava imagens mentais para, cada vez mais, compreender a construção dessa musicalidade.

Os materiais escolhidos e categorizados para o acervo mostrarão, portanto, a quem o acessar, fragmentos de momentos da história do grupo, bem como da realidade na qual se inseria e dela extraía sua inspiração.

O conteúdo destes materiais, experiências de vida, memórias históricas compartilhadas, entre outros, em meu ver, formam o substrato fundamental da construção musical do grupo traduzida em seus oito projetos, os quais serão tratados no próximo capítulo deste texto.

As “descobertas” dos materiais guardados revelaram aspectos elementares na interpretação das obras do grupo, os quais dizem respeito às noções de cultura popular nas artes latino-americanas e, conseqüentemente, nas obras de Os Tapes. Aquilo que o grupo quis representar e interpretar em palcos e festas estava diretamente relacionado ao cotidiano, ao local, à memória e à história.

Os Tapes Acervo é produto de um ano e meio de muita conversa, emoção, trabalho manual, seleção de materiais e discussões referentes aos projetos elaborados pelo grupo, intencionalidades e a forma como tudo isso seria compartilhado em um espaço digital.

2. Entre luzes no percurso pelas Canções sem Fronteira: testemunhos de um tempo e espaço que se projeta ao futuro através de Os Tapes Acervo

A constituição de Os Tapes Acervo tem como objetivo o compartilhamento de quase duas décadas de atividades do grupo Os Tapes, a ideia de um espaço que honrasse a memória de pessoas e acontecimentos do continente latino-americano e que pudesse, de certa maneira, rememorar o passado através de um dispositivo virtual, foi o motor principal dessa empreitada.

O esforço empreendido nesta caminhada teve o acervo como principal motivo, pois seu valor cultural e simbólico nos pareceu, a mim e a Cláudio, demasiado relevante para não ser executado, justamente pela preservação da memória social que se constrói através dele, a qual marca experiências do grupo e rememora alguns acontecimentos passados no intuito de projetar-se ao futuro.

Quando Gondar (2005) afirma sobre as proposições da memória, pontua que seu campo de “atuação” é transdisciplinar, pois são diversas as disciplinas que se transversalizam para constituir este processo tão magnífico. Igualmente se entrecruzam afetos os mais variados por esse caminho e, por isso mesmo, há uma parte grande em tudo isso que simplesmente não é dizível, pois diz respeito ao que não se nomeia porque palavras não conseguem traduzir.

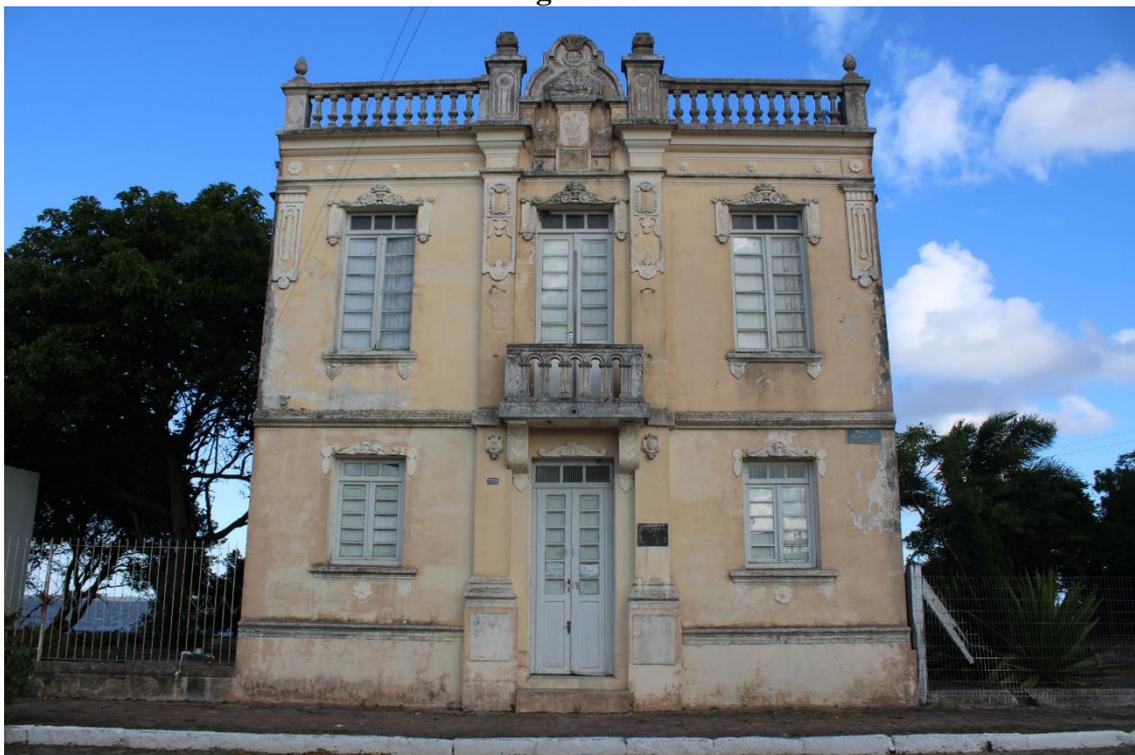
Uma das proposições de Jô Gondar para a questão da memória é justamente seu caráter de comprometimento ético-político que, segundo a autora, é intrínseco à memória, e dessa forma, sempre que buscamos escolher aquilo que será lembrado e o que será esquecido, o fazemos dentro de um determinado sistema de valores e crenças. O que estou em acordo dado o caráter de testemunho do acervo digital, que conta através de seus materiais e notas, experiências vividas pela população latino-americana e brasileira que ainda hoje se mostram recalcadas em nossa sociedade, tais como o processo colonizador extremamente violento, as décadas de ditadura militar, o modo como experiências culturais remotas simplesmente são descartadas na memória coletiva de uma localidade.

O município de Tapes, durante os anos em que o grupo existiu, se beneficiou do reconhecimento do grupo para desenvolver o turismo na cidade, o que culminou na organização de um evento anual intitulado **Acampamento da Arte Gaúcha** que ocorre desde 1975.

Pois bem, em se tratando de preservar a memória social de uma localidade, o município deixou a desejar nos últimos anos, vide o espaço onde havia a biblioteca

municipal, a qual fui frequentadora assídua na infância e juventude, e que abrigava um pequeno acervo arqueológico indígena e também instrumentos e indumentárias de Os Tapes. Tal espaço, ao longo dos últimos anos, não recebeu qualquer tipo de cuidado e manutenção, encontrando-se em estado de abandono e deterioração. Este espaço fica em um imóvel construído em 1925, ao longo da orla da cidade e tombado como patrimônio do município desde 1985, é a Casa de Cultura de Tapes.

Figura 10



Casa de Cultura, espaço inativo desde mais ou menos 2017.
Foto: Camila Padilha Costa/2021.

Quando entrei em contato com a secretaria de cultura e turismo da cidade, obtive dificuldade em localizar os materiais que poderiam em auxiliar a contar a história do município e também ter acesso aos materiais relativo ao grupo, o que me gerou certa frustração por perceber como a memória histórica desse lugar parece irrelevante ao poder público. Conteí apenas com minhas lembranças do pequeno espaço do museu com artefatos arqueológicos indígenas e uma biblioteca recheada de obras literárias, mapas, um piano...

Por estes motivos descritos acima é que mais uma vez reitero a importância de se abrigar um espaço - mesmo que virtual - de memórias, de experiências passadas que nos ajudem a compreender nossa constituição como cidadãos, igualmente é relevante o fato de trazer estes elementos no intuito de criar o que estou entendendo como uma auto-

estima do lugar, das pessoas que vivem nesse lugar que, possivelmente, assim como eu, cresceram sem tomar conhecimento de sua rica história.

A construção de um acervo se torna, assim, um dispositivo a favor da construção de uma memória, e o caráter de urgência, de necessidade, é alimentado pelo nosso medo de “perder” a memória, na medida em que as experiências passadas possam cair no esquecimento. E as ferramentas digitais talvez sejam o que de mais útil no momento temos.

Ao analisar as interfaces de memória com o acervo digital do Bar Ocidente em Porto Alegre, Priscila Oliveira observa que “O salto do tempo da escrita para o tempo da informática ou imagética é tão grande quanto incerto. A potência de armazenamento e compartilhamento só é comparável ao perigo de esquecimento generalizado a ele associado”. (OLIVEIRA, 2017, p, 41)

2.1 Serendipidades¹²: Aquilo que se mostrou pela construção de Os Tapes Acervo

No decorrer de desenvolvimento deste trabalho, descobri o termo Serendipidades, que se adequou para descrever este processo experienciado na tessitura da dissertação/acervo, num processo em que um material levou a outro e juntos foram revelando pistas importantes para a compreensão da construção musical do grupo

Ao fazer uso das ferramentas que foram compondo o acervo digital de Os Tapes, busquei demonstrar de que maneira a musicalidade do grupo foi se constituindo e, na intenção de compreender processos artísticos e procedimentos os quais artistas se utilizam em seus processos criativos, busquei em Nestor García Canclini (2019), alguns fundamentos para discutir este capítulo. Canclini (2019) argumenta que os artistas latino-americanos beberam de fontes antagônicas provindas do modernismo, porém, trata-se antes, “de reelaborações desejosas de contribuir com a transformação social” (CANCLINI, 2019, p.79).

As *Canções Sem Fronteiras de Tempo e Língua* aspiram falar sobre o que há de universal na condição humana: as alegrias, as tristezas, os costumes, as experiências da vida cotidiana e as experiências históricas compartilhadas. Estas canções são o reflexo

¹²No livro “Um defeito de Cor”, a autora Ana Maria Gonçalves usa o termo serendipidade “para descrever aquela situação em que descobrimos ou encontramos alguma coisa enquanto estávamos procurando outra, mas para a qual já tínhamos que estar, digamos, preparados.” (GONÇALVES, 2009, p.1)

do vivido. As obras, apresentações, andanças e inspirações de Os Tapes, expressam características particulares que compuseram a realidade social e cultural de seu lugar.

À medida em que a reflexão sobre o grupo foi avançando, deparei-me com certos aspectos que me soam ambivalentes em suas composições, bem como da orientação do grupo, pois, na medida em que expressaram aspectos da cultura popular local e latino-americana, também reproduziam alguns discursos sobre cultura popular, a partir de uma compreensão desta como algo fadado ao desaparecimento.

Por exemplo, embora a ideia de *Não Tá Morto Quem Peleia* seja a de explicitar que as culturas populares não estavam necessariamente desaparecendo, conforme me relatou Cláudio Garcia (2023), a inserção deste projeto em uma leitura mais ampla de contextos, sugere que, de algumas formas, este projeto está inserido dentro de enredos mais complexos, em que a arte “é produzida dentro de um campo por redes com dependências que as vinculam ao mercado, às indústrias culturais e a esses referentes “primitivos” e populares que são também a fonte de que se nutre o artesanal.” (CANCLINI, 2019, p. 244)

De modo que, ainda que o popular e o hegemônico usufruam de seus lugares em uma interação sutil, não estão necessariamente em desacordo ou conflito, embora sua relação seja sempre assimétrica.

Esta noção só me foi possível conceber ao ter acesso aos materiais que compõem o acervo e, mais ainda, aqueles que não entraram na parte final do acervo, mas que, pela riqueza de seu conteúdo, demonstraram que suas análises devem ser discutidas com mais profundidade.

Todos estes fragmentos dão ainda uma noção muito forte de memória social, sobretudo se pensarmos em memória no sentido em que apontou Ivonne Pini (2011), como possibilidade de “abrir pequenas fendas” nas histórias oficializadas das nações latino-americanas, e assim desvelar contradições e complexidades que envolvem as artes inscritas na modernidade latino-americana (CANCLINI, 2019).

Os aspectos, por vezes, contraditórios na música latino-americana, configuram boa parte de minha interpretação das obras de Os Tapes, pois, ao examiná-las, percebo como refletem justamente a intrincada relação entre culturas ditas “primitivas e modernas”, seja nas composições, seja na escolha do uso dos instrumentos, ou no próprio posicionamento do grupo, onde o desejo de evidenciar as presenças populares e eruditas nas músicas que compunham, está em parte significativa de seu repertório, a partir de uma seleção bem pensada e intencionada pelo grupo.

Talvez seja importante pensar o âmbito das artes como um “continuum”, ou mesmo um processo hermético de mescla de bens de consumo simbólicos e culturais entre diferentes grupos sociais, os quais, muitas vezes, integram os elementos chamados populares e eruditos em suas criações, seja na música, seja nas artes plásticas ou literatura¹³.

Quando iniciei a pesquisa sobre Os Tapes e o conjunto de sua obra, procurei compreender a constituição de sua musicalidade que conseguisse apreender - pelo menos em parte - alguns dos processos pelos quais o grupo passou no decorrer de seus anos de atividade, relacionados à busca por uma representação daquilo que constituiria “as fontes” de sua música. O que conseqüentemente recaía - em meu ver - na própria construção da memória do local onde viviam e, de lá, extraíam suas ideias, assim como um “resgate” da cultura popular encontrada no sul do Brasil. Isso sem falar das influências artísticas de países vizinhos, em um movimento que chamei de “vontade de integração latino-americana”.

Além disso, minha compreensão inicial sobre sua obra e projetos estava calcada em uma noção de que aquilo que o grupo expressava enquanto “posicionamento” em suas criações, era também uma reação ao que chegava de inúmeras influências artísticas estrangeiras, de modo que o grupo passou a explorar aquilo que entendia que havia de mais “autêntico” em nossa cultura latino-americana.

Talvez o fizessem com o intuito de resguardar ou exaltar determinadas expressões culturais, me parece, no entanto, que ao mesmo tempo em que se denunciava um “soterramento” da cultura popular, se abria espaço para uma narrativa de passividade das culturas, pois, ao afirmar que há uma “invasão estrangeira” que vai apagando a cultura local, se está dizendo que aquilo que se manifesta culturalmente nas localidades não tem poder nenhum de organizar e estabelecer, de certa maneira, o que considera relevante em relação à sua própria existência e reprodução cultural (CANCLINI, 2019).

De toda forma, estes apontamentos buscam demonstrar que, ao iniciar a construção de um acervo digital que objetiva compartilhar memórias, experiências e experimentos musicais, foi possível caminhar de encontro a outras tantas possibilidades de construir memórias que, de algumas formas, estavam quase que fadadas ao esquecimento e, ao fazermos o movimento contrário de rememorá-las, podemos pensar

¹³Até porque a literatura (científica e ficcional) também serviu de referência para o grupo, as pesquisas realizadas no intuito de auxiliar e inspirar suas composições, também partiam de materiais literários diversos.

em formas de construir novas formas de existir e significar um lugar, sua história e nossos afetos, ao menos foi isso o que aconteceu comigo nessa caminhada.

2.1.1 As Canções sem Fronteira de Tempo e Língua mesclam envolvimento social e poético

A partir da opção de interpretar as obras de Os Tapes não separadamente das circunstâncias histórico-sociais, pois essas se explicitam na temática de suas composições através de aspectos fortemente politizados, o que as marca como obras de conteúdo ideológico e, a fim de compreender como acontecem essas marcas políticas e ideológicas na produção artística/cultural, trago a compreensão da relação entre arte e ideologia a partir do filósofo Henri Lefebvre (1978), em ensaio no qual argumenta que “toda obra de arte contiene elementos ideológicos (las ideas del autor, de su tiempo, de su clase), mezcladas por otra parte a menudo con las ideas de otros tiempos, de otras clases, de otros individuos.” (LEFEBVRE, 1978, p.154). Como se depreende deste trecho, o autor afirma que a obra de arte se une à vida cotidiana, às práticas, às ideias e à representação de seu tempo (LEFEBVRE, 1978).

Exemplificando através do projeto *Chão, Estrada e Canção* (1978), com canções que, além de serem fruto da experiência de docência de alguns dos integrantes do grupo em escolas rurais, também relataram a realidade rural de fenômenos como o êxodo do campo para a cidade e o cotidiano dos espaços rurais empobrecidos, observados e vivenciados pelo grupo.

O conteúdo ideológico deste projeto marca-se no posicionamento de denúncia sobre aspectos que configuram a realidade presenciada, expressa por versos com ideais de justiça e dignidade, elementos fundamentais das composições de *Chão, Estrada e Canção*, nas notas para Os Tapes acervo, Cláudio rememora:

Na primeira década de existência de Os Tapes, temas suscitados por este turbilhão estão inscritos em composições tais como; Gurizito, Peão Velho e Janaíta, às quais se integrarão em *Chão Estrada Canção*, outras como, João da Ponte, Noite Tirana, Um Doutor, Campesino e o secular verso popular: *cante e dance minha gente que uma noite não é nada, os galos já tão cantando, tá chegando à madrugada*. Verso com conotações de impotência, indignação e de esperança cantada nas bailantas de Tapes muito antes que o êxodo produzisse os fatos que desencadeou. Não por acaso, os textos, as doloridas melodias e seus arranjos vocais e instrumentais meditam e expõem as dores de processos cuja velocidade e estridência não concediam tempo e lenitivos para reações proporcionais aos seus efeitos devastadores.

É claro que estes aspectos são tratados aqui de forma breve e específica. Há que acessar o acervo de Os Tapes para conhecer e também buscar interpretações próprias deste projeto e dos demais. O intento, contudo, recai na possibilidade de verificar os conteúdos ideológicos de sua obra. Igualmente, nos adverte Lefebvre:

Como toda realidade la obra de arte propone al conocimiento una serie de cuestiones y de problemas; el análisis de su contenido es ilimitado. En cuanto a su explicación, es decir, su conocimiento completo, no significa sino un límite imposible de alcanzar, lo mismo que el conocimiento completo de todo objeto real. (LEFEBVRE, 1978, p.156)

O autor ainda aponta que a análise por esta perspectiva não trata de dizer que a arte seria ideológica em si, mas que em algumas obras é possível captar seu teor ideológico, sobretudo no campo da imaginação.

Citando Lévi-Strauss, Reolon (2019), em sua dissertação sobre a estética do frio, conceito artístico criado pelo cantor e compositor gaúcho Vitor Ramil, comenta sobre o valor simbólico da arte, sempre no entremeio entre o objeto e a linguagem, nunca sendo possível, portanto, depurá-la completamente. A arte, entretanto, pode fornecer soluções e mesmo compreensões simbólicas da realidade. Acredito que seja também isso: compreensões simbólicas sobre aquilo que nos cerca. A busca pela arte, o prazer que proporciona sua criação, comunicando algo sobre nós para além de seu valor pragmático, esta seria sua eficácia simbólica (CANCLINI, 2019).

Quando compuseram, por exemplo, a canção instrumental “*Dança da Lagoa do Sol*” o grupo falou da tentativa de compor algo que expressasse o que “seria um dia de pesca na lagoa” pela “ótica” de seus primeiros habitantes. E não parece deixar a desejar esse esforço imaginativo, quando a flauta da canção abre os primeiros segundos dessa composição, quase que instantaneamente somos conduzidos ao cenário do sol despontando no horizonte da lagoa e toda a dinâmica de fauna que acompanha este movimento.

Mesmo compreendendo a validade simbólica da arte, a partir de uma perspectiva de seu conteúdo ideológico e da inserção da imaginação neste cenário interpretativo, acredito ser importante discutir, mesmo que sucintamente, a questão do folclore que acompanha as composições e interpretações do grupo, pois entendo que há uma parte mais objetiva neste processo criativo que coloca o folclore como elemento a ser observado mais de perto na arte de Os Tapes.

2.1.2 Uma breve digressão sobre folclore nas artes latino-americanas e nas artes de Os Tapes

Em seu minucioso estudo sobre mediações culturais como possibilidades de articulação e criação de novas perspectivas em meios culturais específicos, Jesús Martín-Barbero (1997), aponta alguns aspectos romantizados que permeiam a noção de folclore, fortemente atrelada às artes latino-americanas. Segundo este estudo, o autor indica algumas premissas:

Ideia de coletividade que unida ganha força (...) Exaltação do nacionalismo reclamando um substrato cultural e uma “alma” que dê vida à nova unidade política, substrato e alma que estariam no povo enquanto matriz e origem telúrica. E por último, uma terceira via: a política e estética (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.26)

Materiais de jornais sobre o grupo, bem como o trabalho de Rosa (2016), já fazem menção às inclinações folclóricas dos Tapes “(...) A busca por um jeito de soar *da terra, da gente*; ou o papel atribuído pelos instrumentos musicais” (ROSA, 2016, p.15).

Acredito que estas vias interpretativas sejam apropriadas para pensarmos as obras do grupo, aproximando as composições de Os Tapes com aquilo que o autor chamou de “idealização do passado e revalorização do primitivo” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.26), sem contar os laços com o socialismo utópico e seus ideais de sociedade, predominantes na segunda metade do século XX na América Latina. Sobre a noção de coletividade, estou entendendo como a forma que o grupo tratou de criar uma perspectiva de “unificação latino-americana” através da forma como expressava suas canções e as interpretações de outros compositores que, nos temas escolhidos, expressassem este sentimento de unidade, de apoio mútuo, como ilustra esta fala de Cláudio Garcia:

(...) Cantamos músicas que tratam de alguns assuntos pertinentes não só ao cancionário dessa América..., mas também ao povo brasileiro... e mais ligado ao gaúcho... especialmente porque nós cantamos esses cantores latino-americanos para sermos solidários à sua luta (...) em cantar aqui alguns cantores que em suas pátrias já não podem cantar mais... (Cláudio, digitalização de show do grupo, 28 de agosto de 1982) (ROSA, 2016, p. 44).

O termo folclore é derivado das palavras *Folk e Volk*, e vale fazer uma longa citação para compreendermos bem a exposição de Martín-Barbero (1997):

Folklore capta antes de tudo um movimento de separação e coexistência entre dois “mundos” culturais: o rural, configurado pela oralidade, as crenças e a arte ingênua, e o urbano, configurado pela escritura, a secularização e a arte refinada: quer dizer, nomeia a dimensão do tempo na cultura, a relação na ordem das práticas entre tradição e modernidade, sua oposição e às vezes sua mistura. *Volkskunde* capta a relação - superposição - entre dois *extratos* ou *níveis* na configuração “geológica” da sociedade: um exterior, superficial,

visível, formado pela diversidade, a dispersão e a inautenticidade, tudo isto resultado das *mudanças* históricas, e outro interior, situado debaixo, na profundidade e formado pela estabilidade e pela unidade orgânica da etnia, da raça. Nos usos românticos, enquanto *folklore* tenderia a significar antes de tudo a presença perseguida e ambígua da tradição na modernidade, *volk* significaria basicamente a matriz telúrica da unidade nacional “perdida” e por recuperar. (MARTIN-BARBERO, 1997, p.28-29, grifos do autor.)

Mesmo que haja diferença entre as concepções de folclore hispano-americanas e brasileiras, estes apontamentos feitos pelo antropólogo e filósofo são úteis para pensarmos as obras do grupo em uma perspectiva antropológica. Como venho assinalando, é impossível pensar tudo o que Os Tapes fizeram sem lançar um olhar para o contexto no qual o grupo estava inserido. E estas circunstâncias dizem respeito, também, à forma como se produziam os discursos sobre o *povo*, sobre as populações indígenas e negras, por exemplo, sobretudo nas artes latino-americanas.

São temas que fazem menção direta às noções de unidade cultural (brasileira e latino-americana), ideais sobre as bases das sociedades latino-americanas, as justaposições culturais que perpassam essas sociedades, expressas nas obras do grupo ao evocar um mundo rural - que era parte fundamental de seu cotidiano - transportando-os de certa forma, aos contextos urbanos. Mas também o uso do popular, daquilo que se denominou cultura popular.

Outro ponto que gostaria de abordar, suscintamente, diz respeito à intrincada relação entre a questão folclórica e um certo fundamentalismo que permeia o pensamento tradicionalista das artes folclóricas gaúchas, que, em meu entendimento, transparece nas obras de Os Tapes.

Canclini (2019) aponta como os grupos de setores oligárquicos e ideológicos fixaram o valor dos bens culturais, incorporando também “bens populares sob o nome de folclore”. Dessa forma, “preservar um lugar histórico, certos móveis e costumes é uma tarefa sem outro fim que o de guardar modelos estéticos e simbólicos. Sua conservação inalterada testemunharia que a essência desse passado glorioso sobrevive às mudanças.” (CANCLINI, 2019, p. 161).

Este autor aponta que o fundamentalismo que se perpetua em obras de cunho folclórico, “tem forte correspondência entre realidade e representação nas sociedades e as coleções de símbolos que as representam” (idem, 2019, p.163); que o olhar sobre o folclore seja menos romantizado, pois tudo aquilo que é inventado, sobretudo no campo das artes, parte de relações bastante complexas, e dizem respeito a lugares e tempos específicos, cujas narrativas artísticas nem sempre parecem se flexibilizar, sobretudo no

que diz respeito à cultura gaúcha, onde ainda é possível observar um forte clamor às tradições.

E, se neste momento das artes latino-americanas havia uma forte reivindicação pelo pré-moderno, pelo que é “raiz”, do “chão da terra”, é porque este pensamento era, de certa forma, vigente nos setores que produziam bens culturais e simbólicos nas artes.

Contudo, farei um contraponto que pode ser compreendido como contraditório das argumentações apresentadas nesta seção sobre folclore, uma vez que entendi as composições de Os Tapes como produtos destes atravessamentos narrativos, ainda assim, é possível tomar conhecimento do questionamento feito pelo grupo, justamente sobre o que é a concepção de folclore.

A composição **Versos Perplexos**, quarta faixa do álbum *Canto da Gente* (1975), é taxativa ao questionar o que estamos falando, quando falamos sobre folclore, seus versos indagam: “*Folclore o que é folclore? É tempo, que tempo tem? É morte que tem a vida, é vida sem morte, amém...*”. Em meu ver, *Versos Perplexos* é uma composição em milhares, pois no olho do furacão do romantismo folclórico, está atentando para o perigo de se narrar algo como fixo, como imutável. É vida sem morte, é vida que segue vivendo e que se transforma.

E como parte complexa e contraditória do emaranhado contextual em que as artes do grupo se insere, mais uma vez percebo sua musicalidade tão rica de ser explorada, a multiplicidade de elementos que se expressam e entrecruzam na interpretação das obras, demonstrando limitações e contribuições diversas, tais quais o desenvolvimento deste texto, o tempo todo em constante interação e transformação até seu produto final.

2.1.3 As Canções sem Fronteira de Tempo e Língua expressam seu desejo pela construção de uma memória e representação do popular

Como objetivo principal deste estudo, propus traçar novos olhares interpretativos para o conjunto da obra de Os Tapes a fim de compreender de que maneira sua musicalidade foi se construindo e se transformando ao longo dos dezoito anos de atividades do grupo.

De forma bastante resumida, fiz o seguinte caminho: fruto de minha intuição e diversas reflexões, busquei nas origens e constituição histórica e cultural do município e dos arredores, algumas conexões entre as canções de Os Tapes, possíveis “influências” ambientais e históricas para a construção de sua musicalidade, o que culminou em uma

busca particular pela construção de uma memória através do acervo digital do grupo e outras descobertas não tão surpreendentes assim, a saber: a temática da cultura popular presente na maioria de suas composições.

As *Canções Sem Fronteira de Tempo e Língua* igualmente não podem ignorar todo um momento histórico - político, cultural, artístico etc. - latino-americano que vigorava na segunda metade do século XX. Afinando um pouco a escala de análise, percebemos que no caso das “artes regionais”, há um fundo de historicidade forjada através de narrativas que influenciaram sobremaneira a poesia gaúcha (ZILBERMAN, 1985), da qual Os Tapes não estavam apartados e beberam de suas fontes.

A tentativa de inserir as obras do grupo sempre em contextos, levou-me a discutir um elemento bastante presente em suas obras, que diz respeito à noção de folclore: conforme a descrição e interpretação dos projetos acontecia, percebi, na musicalidade do grupo, fortes aspectos que situam a cultura popular e o folclore em lugares de relevância em seu processo criativo.

Todavia, Canclini (2019) nos alerta que:

o problema da sacralização do passado é o de idealizá-lo propondo como paradigma sociocultural do presente, esquecendo que toda a cultura é resultado de uma seleção e combinação de diferentes diásporas, produtos de diversas fontes” (CANCLINI, 2019, p. 200-201).

Chegamos assim ao que este autor pontua como uma representação teatral daquilo que seria a cultura popular, representado por uma visão fundamentalista. Afirmando também que “a noção de popular construída pelos meios de comunicação, e em boa parte aceita pelos estudos nesse campo, segue a lógica do mercado” (idem, 2019, p.259).

Retorno ao trabalho de Magossi (2013) ao tratar do folclore na indústria fonográfica brasileira pela Gravadora Marcus Pereira Discos, a mesma que gravou os álbuns *Canto da Gente*, em 1975, e *Não Tá Morto Quem Peleia*, em 1980. O trabalho de recolhimento de gravações de canções populares está documentado neste trabalho e, com Rosa (2016), temos uma breve descrição do primeiro encontro da gravadora com o grupo através do folclorista gaúcho Paixão Côrtes.

O enaltecimento da cultura popular muitas vezes é feito, segundo estima Oliven (1990) sob uma ótica nostálgica e frequentemente ufanista, assim, “parte de nossa intelectualidade apressa-se a “defender” a cultura popular dos ataques que o progresso estaria lhe desferindo, adotando uma postura paternalista e essencialmente museológica” (Idem, 1990, p.125), o que acaba por projetar imagens do popular como algo

desenvolvido pelas classes ditas dominadas, apenas no passado. A valorização destes símbolos, portanto, estaria apenas nas manifestações culturais populares que seriam as verdadeiras raízes de nossa nacionalidade. Este autor ainda argumenta que há no Brasil, uma forte combinação entre as culturas populares com os meios de comunicação de massa.

Os Tapes iniciam com uma intenção de propor novas ideias na música gaúcha, os caminhos e orientação do grupo os levam a fazer uma música com propósito, com uma intencionalidade bem determinada.

Os Tapes, ao exporem suas composições e interpretações fazem uso desse instrumento que é escolher aquilo que lembrar e aquilo que esquecer como constituintes de nossa cultura, conforme apontou Gondar (2005) e também discutido no trabalho de Rosa (2016) sobre o grupo e suas performances que invocavam invariavelmente memória e política.

Também nós ao construirmos o acervo digital do grupo fizemos o mesmo, optamos por compartilhar memórias que consideramos relevantes na construção do acervo e que expusessem as obras do grupo de forma que o público em geral tome conhecimento das mesmas.

Dessa forma, ao lançar um olhar interpretativo para as obras do grupo e, buscando compreender a construção de sua música em contextos, não posso deixar de lado a forma como o popular é invocado em suas performances, desde a escolha temática de suas apresentações, passando pelos instrumentos utilizados e suas combinações até as escolhas de interpretações de domínio público recolhidas nos interiores remotos do Rio Grande do Sul.

No entanto, parece-me interessante o apontamento de Canclini (2019) ao afirmar que, quando se atribui uma autonomia imaginada à cultura popular, se lhe reprime possibilidade de pensá-la em interação com a nova cultura hegemônica. Assim, o “povo é resgatado, mas não conhecido” (CANCLINI, 2019, p. 210), e talvez aquilo que Os Tapes intentavam “resgatar” e compartilhar com suas apresentações, não estavam necessariamente em vias de desaparecimento, mas continuamente se transformando em um contexto de interação constante.

Rocha (2009) argumenta que na segunda fase do que chamou de metodologias de desenvolvimento sobre a cultura popular no Brasil, desenvolvida no período que vai dos anos 1960 até os 1980, o termo é caracterizado “pela ampla divulgação do conceito de cultura popular com um sentido acentuadamente político e ideológico” (ROCHA, 2009,

p. 221) e, queiramos ou não, é impossível desvincular as composições e andanças de Os Tapes sem percebermos sua relação com manifestações notadamente políticas.

As Canções sem Fronteira de Tempo e Língua formam parte de um mosaico muito maior das artes brasileiras, gaúchas e latino-americanas, estando inseridas em todas estas escalas de diferentes formas e com diferentes proposições, talvez sua ambiguidade e complexidade seja sua maior riqueza e, precisamente por isso é “preciso que se cante, pois a vida continua...” e sem uma memória construída, fica difícil nos projetarmos a caminhos que elegemos como importantes em todo esse processo.

No capítulo seguinte, descrevo as obras do grupo a partir dos materiais e da construção de Os Tapes Acervo.

3. Os Tapes em recortes e perspectivas

À medida que fui construindo o mapeamento de Os Tapes a fim de conhecer e tentar conectar pontos na teia invisível que compõe o grupo, pude verificar uma transformação de sua estética musical, aos poucos sua música vai se tornando menos “truncada” e mais cadenciada. Acredito que isso ocorra de forma natural, pois determinados caminhos e escolhas feitas pelos integrantes influenciaram consideravelmente suas composições.

Embora haja uma “linha mestra” de pensamento, conforme relatou Manoel Acy Terres Vieira¹⁴ (2005), a forma como se manifesta vai se modificando e nos dando uma perspectiva de amadurecimento do grupo, mas que não perde do horizonte as suas “orientações” iniciais.

Identifico esse amadurecimento no uso de instrumentos como, por exemplo, o berimbau na canção “*El Condor Pasa*”, cuja introdução marca uma liberdade criativa característica de uma musicalidade que converge qualidade sonora e intencionalidade em romper “limites”, ao introduzir um instrumento de cordas de origem africana em consonância com a tradicional flauta indígena da canção.

Temos, então, o contexto particular daquele momento em que o grupo esteve ativo, suas experiências individuais e coletivas, intencionalidades, e os frutos destes cruzamentos que se materializam através de sua sonoridade, é o que temos acesso nos relatos de memória de Cláudio Garcia para Os Tapes Acervo¹⁵.

Para tratar sobre as obras do grupo, suas apresentações, composições e projetos, parto de uma noção simples, que já explanei anteriormente: diz respeito a entender este fazer musical dentro de seu contexto próprio, considerando experiências bem como as costurando àquilo que fui encontrando em campo no município, ao seu histórico de formação sociocultural, a documentos antigos, e também ao que se expressava nas artes latino-americanas deste período. Estes elementos entrecruzados vão tecendo uma narrativa dos caminhos percorridos e priorizados por Os Tapes na construção de sua musicalidade.

¹⁴Integrante de Os Tapes entre os anos de 1973 e 1978 e ex-professor de ensino básico.

¹⁵Nota na íntegra em <www.ostapesacervo.com.br/ostapes> Acesso em: 20 de fev. 2023.

Considero que aquilo que se significa é atribuído de valor por sujeitos com posições histórica e social específicas¹⁶ conforme pontuou Stuart Hall (2016); e entendo que ninguém está “apartado da cultura”, somos sua parte integrante além de sermos produtos dos movimentos que dela fazem parte. Deste modo, nada que Os Tapes fizeram, nessas quase duas décadas de existência, foi independente da circunstância em que se encontravam.

Sendo assim, não é possível compreender um artista como produtor individual/apartado de uma obra, uma vez que o contexto e realidade no qual se insere, torna-se componente fundamental de sua criação (TEGIACCHI, 2019).

E torna-se algo rico examinar as obras de Os Tapes desde uma perspectiva interdisciplinar (através de estudos de música, memória social, geografia, antropologia, literatura, etc.) pois, ao assumir esta forma de produzir conhecimento sob uma modalidade de reconstituição e visibilização (a qual está inscrita dentro de uma dinâmica de vínculos), é possível visualizar seus aspectos que ora intercalam sujeito e objeto desta pesquisa, os quais estão em permanente interação com o mundo (TEGIACCHI, 2019), o seu mundo.

Nesse sentido, faço uso das reflexões de Belén e Sánchez (2019), onde estes autores argumentam em favor de delegar um caráter epistêmico aos processos artísticos a fim de transformar estes atos em saberes emancipados, ou seja, saberes que suscitam criar novas dimensões de conhecimento através da arte em seu lugar e relação específicos. Alegando que se trata de:

(...) Un proceso integral, que no deja de tener la posibilidad de una argumentación fundada desde pautas racionales, pero que no responden al monismo metodológico generado desde el marco teórico positivista en particular y del modelo de racionalidad moderno en general (BELÉN e SÁNCHEZ, 2019, p.43)

Considero que as esferas de conhecimento aqui buscadas também dizem respeito a memórias/narrativas que evidenciam certos apagamentos culturais históricos, como as manifestações culturais de origem afro presentes no território sul-rio-grandense, como as congadas de Maçambique e Quicumbi. E, através de uma construção e expressão musical esteticamente relacionada às sonoridades vigentes nesta porção do território latino-

¹⁶Os Tapes se constituem como um grupo musical cujos indivíduos possuem ofícios variados (uma minoria possui formação com música, por exemplo), desde professores, funcionários públicos da prefeitura, trabalhadores autônomos, entre outros.

americano, vamos constituindo este mapeamento, mais ou menos também pela afirmativa de que “um mapa que não sirva para a fuga, e sim para o reconhecimento da situação a partir das mediações e dos sujeitos” (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 288).

Ainda, os fundamentos teóricos deste modo de pesquisar entendem o artístico como processo relacional e situacional, isto é, dependem de um local e das relações estabelecidas através dele (BELÉN E SANCHEZ, 2019), o que fica evidente quando tomamos conhecimento das trajetórias de apresentações e relações criadas com diferentes artistas e também com o público que consumia a arte de Os Tapes¹⁷.

Ao apontar as possibilidades na pesquisa com a arte, Diederichsen (2019) argumenta que este modo de investigar permite uma ampliação nas formas de pensar e de agir ao colocar, no centro da investigação, as experiências e criações como elementos fundamentais, por isso a escolha de descrever os processos criativos de Os Tapes, bem como voltar o olhar para sua trajetória - mesmo que brevemente - e dos projetos desenvolvidos, o que será elaborado neste capítulo.

Entendo que categorizar a arte em noções fechadas/fragmentadas, é ser preto e branco em um universo policromático. Processos criativos não se situam em oposição, falam a partir de vários lugares. Sendo assim, “habita(m) simultaneamente e de maneira singular, tanto nossa dimensão infinita quanto nossa dimensão histórica” (DIEDERICHSEN, 2019, p. 04), sendo, portanto, produto último de outros processos de criar efeitos dos mais variados atravessamentos de experiências localizadas, que acabam por configurar estéticas musicais próprias.

Esta arte situacional de Os Tapes pode nos conduzir a reflexões sobre como podemos entender esta construção estética, uma vez que na América Latina, a hibridez histórica e cultural é tamanha que seria impossível compreendê-la a partir de um recorte específico de interpretação.

Nesse sentido, compreendo tanto a obra de Os Tapes, como outras atividades que desenvolveram, habitando *entre-lugares* em seus ritmos, melodias e composições, os quais versam sobre experiências passadas que constituem também o presente, que “nascem” em um universo cultural particular, mas que carregam inúmeras influências que

¹⁷Para o acervo, construímos um mapa que mostra os locais de apresentação do grupo, o que encontramos foi uma diversidade de públicos e parcerias na execução e ao longo das tantas apresentações. Os Tapes se apresentavam para os moradores do município de todas as classes e faixas etárias, até apresentações para estudantes de escolas e universidades, espaços culturais, político-culturais, espaços de caráter religioso, festivais culturais etc. Disponível em: <www.ostapesacervo.com.br/andancas/> Acesso em: 20 de fev. 2023.

falam de contradições e desigualdades históricas que compõem nossa estrutura social latino-americana, mas também e, sobretudo talvez, sua diversidade e riqueza de sentidos.

No tangente à questão das memórias, que considero parte importante na obra de *Os Tapes*, a historiadora Ivonne Pini (2001) faz alguns apontamentos sobre a arte latino-americana como instrumento cuja função social possibilita criar aberturas no campo das histórias oficializadas.

La memoria se vuelve un campo propicio para la indagación y ello alcanza dimensiones peculiares en el caso del arte latinoamericano, donde la necesidad sentida por diversos artistas de enfrentarse a las historias oficiales, a la amnesia con que suele rodearse el pasado, los lleva a concebir visualmente nuevas elaboraciones de relatos y recurrir a disciplinas diversas para reflexionar tanto sobre el individuo como sobre su inserción en la sociedad. La memoria puede jugar a ser fantasía pura o intentar convertirse en fragmentos de la realidad que se filtra, proponiendo el rescate de un pasado que no sólo busca conocer y dar a conocer, sino que intenta reconstruir nuevos imaginarios. Ya sea desde la perspectiva individual o colectiva la memoria se convierte en una manera de conservar, actualizar y también reinventar el pasado. Se le reconoce una función social, pero ésta no es homogénea; por el contrario, cada grupo construye la suya, legítima unos hechos del pasado y descarta otros. De allí que no siempre sea posible lograr consenso y que los registros de memoria supongan relatos diversos según quién y cómo los recomponga. (PINI, 2001, p. 7).

Se bem a associação entre memória e obras de arte seja importante para compreendermos estes universos artísticos particulares, é importante considerarmos também, o que assinalou a autora sobre a exploração artística, o sentido de usos de temáticas e elementos do cotidiano, pois afirma que não existem representações inocentes do passado, mas “una necesidad de escudriñarlo desde perspectivas muy diversas” (PINI, 2001, p. 49).

Estou de acordo com o que argumenta a autora, pois, certa vez, Cláudio Garcia me afirmou em entrevista, sobre as intencionalidades de ampliar a concepção de arte do próprio grupo.

Partiremos agora, para breves incursões acerca das propostas poético-musicais de *Os Tapes*.

3.1. As Canções sem Fronteira de Tempo e Língua traduzidas em projetos poético-sonoros

Nesta parte do texto, irei interpretar as obras de Os Tapes a partir dos repertórios e organização/ “montagem” dos projetos, pois me parece que, para o grupo, a ideia de criar e desenvolver apresentações poético-musicais, com temas relativamente bem delimitados, era elemento importante em seu processo criativo, demonstrando, mais uma vez, quais preceitos¹⁸ os orientavam.

É difícil ouvir Os Tapes e não ser levada a um universo político, suas “proposições artísticas” foram analisadas na pesquisa de Rosa (2016), onde este autor problematiza como narrativas politizadas são acionadas na performance do grupo. Neste trabalho, já temos algumas brechas para pensarmos as obras de Os Tapes ligadas a uma estética musical latino-americana.

O pesquisador ainda afirma que grupos como

Quinteto Armorial (Pernambuco), *Banda de Pifanos de Caruaru* (Pernambuco), *Grupo Acaba* (Mato Grosso) e *Teatro Popular União e Olho Vivo*¹⁹ (São Paulo) junto com Os Tapes, são grupos situados como fazedores de uma ‘música de resistência’, frente, emicamente, à ‘invasão’ de uma ‘música internacional’, e voltadas às ‘pesquisas’ com músicas locais (ROSA, 2016, p. 36).

Boa parte das canções e interpretações de Os Tapes tiveram a intenção de transmitir um conjunto de percepções em interpretações tangíveis, como bem colocou o jornalista Juarez Fonseca (2021), que acompanhou o grupo durante alguns anos, e com quem conversei no início de minha pesquisa no intuito de colher relatos para a mesma, Fonseca (2021) apontou que Os Tapes:

(...) Era um grupo sério. Não era um grupo de fanfarrone gauchesca e coisa parecida. Era um grupo sério, não era um grupo de animar baile. Sabe? Era um grupo pra se ouvir. Não é? E tinham intenção de dizer coisas e informar coisas. Né? *De observar a realidade do momento...* (FONSECA, 2021, *grifo meu*)

Estou de acordo com o jornalista, mas ao mesmo tempo, gostaria de salientar que este caráter “sério” do grupo se modifica ao longo do tempo, conforme assinaléi antes: os aspectos rígidos de Os Tapes do início dos anos 1970, perdem espaço para um grupo mais

¹⁸Utilizo esta denominação justamente pelo tom de caráter quase rigoroso, que parece atravessar o desenvolvimento dos projetos, há espaço, é claro, para o poético, para a livre criação, mas que deixa a intenção do quê comunicar bastante clara.

¹⁹Grupos musicais que compunham suas obras através da mescla entre o erudito e as raízes populares da música brasileira.

solto no palco e nas composições, mais alegre, de certa forma, conforme relatou Vieira (2005).

Vamos percorrer os projetos de Os Tapes, seus trabalhos desenvolvidos e a participação do grupo em alguns festivais/eventos/apresentações que nos auxiliam em nosso mapeamento de compreensão das orientações e construções musicais do grupo.

A forma de se comunicar utilizada nas composições e apresentações do grupo, se expressa sempre desde um momento específico de espaço e tempo no qual estão inscritos e, por este motivo, tampouco compreendo suas obras como imunes a observações. Mesmo que algumas composições talvez já não caibam para o atual momento em que vivemos, outras tantas seguem tão atuais quanto no período em que foram compostas.

Nesse sentido, estou em acordo com a pesquisadora Joan Scott (1989), ao afirmar que é necessário dar uma certa atenção aos sistemas de significação vinculados à história, pois se faz indispensável perceber as maneiras como as sociedades representam diversas categorias sociais e, como as utilizam para articular suas regras na construção de sentidos da experiência, argumentando que as experiências também podem ser lidas pela luz histórica.

3.1.1 Vida, Cisma e Canto de Um Farrapo (1971)

Figura 11



Distinção Especial à composição *Vida, Cisma e Canto de Um Farrapo*, 1971.

Fonte: Acervo Cláudio Boeira Garcia.

O que está sendo considerado como o primeiro projeto do grupo Os Tapes é, na verdade, uma composição criada especificamente para uma apresentação no então criado festival de música nativista do Rio Grande do Sul, Califórnia da Canção Nativa, em 1971. Antes de explicar sobre esta composição, acredito ser importante fazer um breve resumo do movimento que circunscreve o festival e, de certa maneira, o próprio tema desta obra, naquilo que se denominou por *Nativismo* na música popular gaúcha.

O folclorista sul-rio-grandense, escritor e historiador Luiz Carlos Barbosa Lessa, em livro que dispõe de vários pequenos textos sobre o que seria o nativismo como fenômeno social gaúcho (1985), explora quais fatores contribuíram na construção deste fenômeno, tendo, entre tantas condições, o próprio histórico de ocupação e uso do território do Rio Grande do Sul (sobretudo na porção sul do estado - denominada pampa gaúcho).

O nativismo, segundo este autor, faz uso de temas folclóricos em sua performance, buscando nas canções, danças e costumes, as bases de sua fundação enquanto movimento

cultural, tendo no que antes se chamou de movimento tradicionalista, suas bases (LESSA, 1985).

Em que pese a importância da tradição nas diferentes sociedades, o que não é o caso a ser discutido aqui nesta dissertação, problematizo, todavia, alguns aspectos que contribuem para uma certa distorção histórica com consequências sociais e políticas, Barbosa Lessa fez esta reflexão ao escrever sobre a invenção das tradições nesta mesma obra.

Não estou dizendo que as artes ou ideologias²⁰ nativistas tenham criado essas distorções, mas que possivelmente se valeram delas para criar seu próprio repertório e, com isso, reafirmar mitos, como os que vemos até hoje nas comemorações da Revolta Farroupilha, e aí entra a interpretação desta primeira peça composta pelo grupo.

Em um tom algo saudosista, *Vida, Cisma e Canto de Um Farrapo*, em seus versos, leva-nos a imaginar um passado que, dentro de uma narrativa cultural particular, a saber os eventos históricos do Rio Grande do Sul de 1835 a 1845, rememorados pela figura do farrapo, conotam orientações moralistas baseadas em experiências vividas neste período²¹.

Vida e Cisma aparece como uma

(...) poesia narrativa, ligando quase sempre as ações heroicas aos grandes movimentos de uma coletividade, de uma comunidade grande ou pequena, não importa, desde que a ação seja, ao mesmo tempo, excepcional e representativa” (SUASSUNA, 2005, p. 337).

Esta peça também parece evocar uma certa moral quando o farrapo ilustrado de Os Tapes afirma que “*só morre quem não sabe por quê tropeia*”, e nos dá a entender que morre aquilo que não tem propósito. Se há propósito, há valor, há dignidade, há imortalidade através da memória que guarda grandes feitos que podem ser considerados como “heroicos”.

Mas esta figura também carrega limitações e contradições, pois ao mesmo tempo que reflete sobre a condição do que poderíamos chamar de “oprimidos”, também parece defender as figuras opressoras, ilustradas pela elite agrária²² do Rio Grande do Sul, que

²⁰ O termo ideologia é utilizado neste trabalho, a partir do significado exposto no dicionário Priberam como um “conjunto de ideias, convicções e princípios filosóficos, sociais, políticos que caracterizam o pensamento de um indivíduo, grupo, movimento, época, sociedade.” Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/ideologia>>. Acesso em 27 de fev. 2023.

²¹ Ver projeto *Vida, Cisma e Canto de um Farrapo*, em: <<https://ostapesacervo.com.br/obra/vida-cisma-e-canto-de-um-farrapo-outubro-dezembro-de-1971/>> Acesso em: 20 de fev. 2023.

²² Trechos do texto de *Vida e Cisma* “Lhes garanto que era verdade, os imperiais não queriam o bem da província (...) Com Braga corrido para Rio Grande, o povo em todo o *pago* festeja e diz: Agora tudo

clamava pela “independência de um povo” ao mesmo tempo em que o explorava e escravizava²³.

Infelizmente, nossa herança histórica tradicionalista tem um berço esplêndido forjado em ideologias daqueles que possuíam o poder de narrar formas de lembrar o passado. Tau Golin (1983) pontua a forma como o Partenon Literário²⁴ foi um movimento influenciador na elaboração dessas narrativas, afirmando que a arte, história, por exemplo, passavam pela ótica das classes dominantes, a saber, os estancieiros da então sociedade pastoril sul-rio-grandense, na qual tanto dominantes como dominados foram elementos fundamentais da ideologia tradicionalista.

Vida e Cisma também pode ser interpretada pelo prisma do folclore, e tanto podemos compreender desta maneira, que o folclorista mais conhecido do estado do Rio Grande do Sul, Paixão Côrtes em 1972, um dos fundadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), convida o grupo a apresentar esta composição na Ordem dos Músicos do Brasil em Porto Alegre, naquele mesmo ano, conforme consta nas notas de Os Tapes Acervo.

Em um dos rascunhos para as notas de Os Tapes Acervo, Cláudio Garcia rememora o fato de que a composição teve “acolhimento respeitoso, salomônico e surpreendente que a Comissão Organizadora e Jurados da primeira edição da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana deram à inscrição de *Vida, Cisma e Canto de Farrapo*”, cujo conteúdo agradava sobremaneira os organizadores do evento.

Ao que indica, o conteúdo de *Vida e Cisma*, parece agradar aos ouvidos e às narrativas culturais gaúchas predominantes na cultura hegemônica do Rio Grande do Sul. O que assinala também a pesquisadora Regina Zilberman (1985), ao apontar momentos relevantes na construção da literatura gaúcha regionalista - que reverbera também nas

melhora! Os impostos e as taxas vão baixar, gado e campos estragados nas lutas do Prata se arrumam. Os produtos da pampa serão vendidos a preço justo, já ouço a gaita e a viola. Vai haver fandango grosso. Os imperiais vão compreender que a província quer respeito (...) Ou o império muda, ou São Pedro mais uma vez afia as lanças e se defende.”

²³ Sobre este período histórico ver *Massacre dos Porongos*, disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/614468-entrevista-especial-com-daniela-vallandro-de-carvalho>> Acesso em: 28 de Abr. de 2022.

²⁴ “Com o nome inspirado no famoso templo grego, a Sociedade Partenon Literário foi um agrupamento de homens e mulheres que se interessavam pela literatura e pelas artes em geral. Surgiu em Porto Alegre, no dia 18 de junho de 1868, perdurando até meados da década de 18 (...) A revista marcou a literatura do Rio Grande do Sul, pois circulava não só pela Capital, mas igualmente pelas principais cidades do Interior, o que foi importante para a formação de um sistema litero-cultural sulino, inexistente ainda, já que o Estado mais meridional do Brasil ainda engatinhava em termos de institucionalização da cultura e da educação.” Em: <<https://biblioteca.pucrs.br/curiosidades-literarias/voce-sabe-o-que-foi-o-partenon-literario/>> Acesso em 22 de abr. 2023.

artes, como a música -, quando afirma que “(...) Impõe-se um fator convergente: a tendência à celebração da Revolução Farroupilha como episódio mais importante do passado regional, durante o qual manifestaram valores insignes que elevaram a civilização sulina” (ZILBERMAN, 1985, p. 43)”

É sabido hoje que estes valores não eram compartilhados com todos os habitantes ao sul do território gaúcho, vide o episódio do Massacre de Porongos em 1844. De toda forma, tanto na literatura gaúcha, quanto na arte de Os Tapes, especialmente nesta peça, a figura do farrapo cumpre o papel de projetar seus valores através dos feitos da Revolta Farroupilha, como apontado pela autora, afirmando ainda que, para os literatos “os eventos de 35 se revestiam de significados políticos que fortaleciam seus próprios ideais” (ZILBERMAN, 1985, p.44).

A autora ainda aponta que as obras ficcionais sobre a figura do gaúcho têm origem em uma camada letrada da sociedade sul-rio-grandense, em especial nos fins do século XIX pelo Partenon Literário, cujos integrantes representavam o homem do campo desde uma visão citadina (ZILBERMAN, 1985, p.23), os quais não tinham proximidade com a figura do homem rural que criaram, “o tradicionalismo, desde seu começo, é um movimento urbano que procura recuperar os valores rurais do passado” (REOLON, 2019, p. 45-46).

As exposições textuais para Os Tapes Acervo deste projeto corroboram o que foi exposto acima ao afirmar que das palavras do farrapo “ecoavam crenças do imaginário de parte significativa da população e da literatura escolar e acadêmica que eu (Cláudio Garcia) conhecia”²⁵.

Quero dizer que esta peça de Os Tapes simplesmente está circunscrita dentro de um contexto em que estas ideias eram reproduzidas, sendo, portanto, bastante difícil desvinculá-los de todos esses emaranhados históricos e narrativos.

²⁵ Rascunho para primeiras notas de Os Tapes Acervo.

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

O teor folclórico das composições fica claro no decorrer dos projetos do grupo, ao selecionarem temas musicais da Argentina e Venezuela para este espetáculo, e fazem menção ao que entendo como uma vontade de integração latino-americana, algo que parece próprio deste momento histórico nas artes latino-americanas.

É curioso, entretanto, como algumas afirmativas sobre o folclore latino-americano fazem-nos deparar com certos equívocos narrativos tomados como verdades sobre as culturas indígenas, não raro tratadas como algo estático. Em meu entendimento, o uso destas narrativas em composições com estas temáticas, contribuíram, de certa forma, para reforçar determinadas imagens acerca das sociedades indígenas, camponesas, etc.

Então quando Luis Alberto Koller (1972) falou em “descobrir sua história através da música”, para o jornalista que o entrevistou, talvez estivesse falando de descobrir uma história contada através daqueles que quiseram e puderam contar e inventar fatos, através da fala daqueles que tiveram o “direito de narrar” o passado, inventando, de certa forma, aquilo que entendiam como culturas “fixas”, “primitivas”, “vitimizadas”, etc., tal qual fizeram os literatos do Partenon Literário com a poesia gaúcha (ZILBERMAN, 1985).

Uma canção particular deste espetáculo chama minha atenção, a música *Teatino*, composta por Cláudio Boeira Garcia. O dicionário Priberam define a palavra também como adjetivo, seu significado expressa algo que não tem dono²⁸. A letra da canção se refere possivelmente ao que poderíamos entender como “brasileiro mestiço”, uma vez que seus versos dizem que o “*pai de além-mar e a mãe Guarani*”²⁹, denota uma forma um tanto romantizada de falar a respeito de violações no processo de constituição do povo brasileiro.

Canções como *Funeral Guarany/Canto Guarany*, parecem indicar uma intenção de fatalidade sobre a existência das populações indígenas brasileiras.

“(...)
Nas vozes de índio
Selvagem canção

²⁸Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/teatino>> Acesso em: 27 de Abr. de 2022.

²⁹Letra completa em <<https://ostapesacervo.com.br/obra/canto-da-gente-1974/>>. Acesso em: 20 de fev. 2023. Este trecho da canção Teatino, por exemplo, poderia bem fazer referência à violência sexual sofrida pelas mulheres indígenas pelos colonizadores.

*São sombras que gemem de trava nação
 Cidades e campos, restaram ruínas
 Restos de um povo
 Amor disciplina
 Canção de um índio morto
 (Declamado)
 De amor pela terra
 A guerra nasceu
 Sem ela sou nada
 Meu povo morreu
 Canção de um índio morto...”*

Embora denunciem uma gama de violência contra estas populações, o que é legítimo, pois estão tratando de uma realidade histórica e atual, tratam sobre sua extinção como algo inevitável do ponto de vista físico e cultural.

As composições/projetos de Os Tapes seguem, também neste projeto, uma linha que tangencia o movimento musical *Nueva Canción* (décadas 1960-1970) de países como Chile, Argentina, Uruguai, Cuba, entre outros, alinhando-se, enfim, a esta identidade latino-americana unificada, com forte conotação política.

O movimento da *Nueva Canción* possuía inspiração de lutas nacionalistas contra o que se denominou imperialismo e caracterizava-se pela valorização das lutas sociais e emancipação das classes populares que defendiam a música popular e valorizavam regionalismos (OLIVEIRA, 2019), artistas como Violeta Parra, Quilapayún, Inti Illimani, Víctor Jara, Daniel Viglietti, Mercedes Sosa, Alfredo Zitarrosa, entre outros, são nomes que compõem esteticamente este movimento.

Contudo, tanto o projeto *Canto da Gente*, como os próximos que o grupo criou, parecem fazer parte de algo que entendo como uma expressão estética das artes latino-americanas caracterizadas pela união de diversos elementos musicais que se expressam na hibridez musical latino-americana.

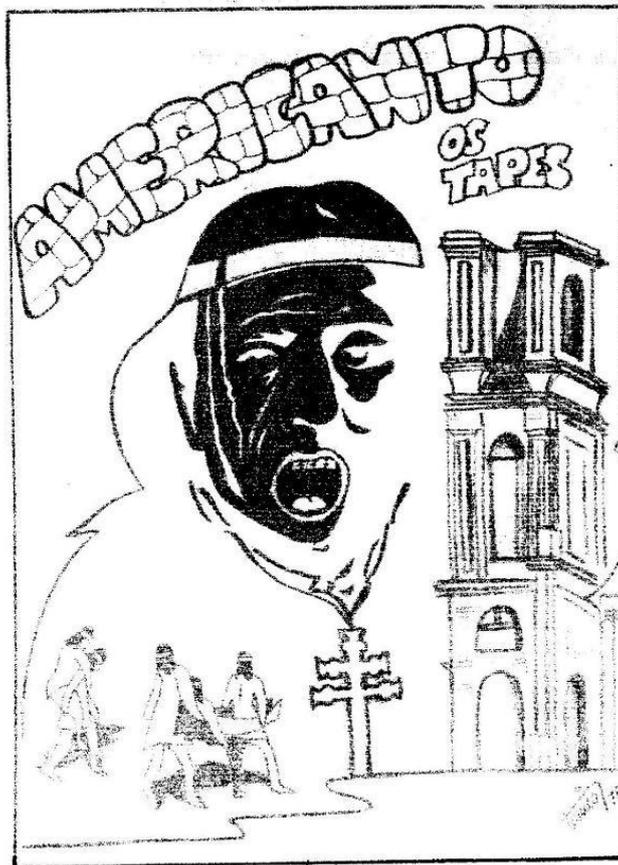
A fala de Cláudia Garcia nesta conversa que tivemos no final de 2020 demonstra a disposição do grupo em compartilhar alguns elementos que “sustentavam” suas composições e ideias dos espetáculos:

(...) Aquela orientação que o grupo já tinha desde o início, não vamos censurar nada, não tem essa coisa de... popular e erudito, né.. o popular reprimido, o erudito elogiado... tem que aparecer tudo isso, nos instrumentos... até pra nossa informação, e mais que a nossa informação, nossa convicção, aquele primeiro núcleo era um grupo altamente, eu diria assim... despreconceituoso contra toda e qualquer forma de música, de ritmo... Não tem músico daquela época que não fosse sambista, que não gostasse de bolero, que não gostasse de tango, que não gostasse de... de milonga... então não havia censura nenhuma, bem pelo contrário. *Canto da gente* é o retrato de Tapes, d’Os Tapes sob uma

outra perspectiva. Não tem censura. Não tem limite, né... *Não tá morto é o que foi reprimido, se for comparar...* (GARCIA, 2020)

3.1.3. Americanto (1975)

Figura 13



Folheto de apresentação de *Americanto* (1975). Fonte: Acervo Cláudio Boeira Garcia

O projeto *Americanto*³⁰ foi pensado e criado para ser apresentado em um Simpósio de Estudos Missionários de uma universidade do noroeste do estado do Rio Grande do Sul (UNIJUÍ), onde a histórica presença Guarani se entrelaça com a vinda dos jesuítas no século XVII, caracterizando o que conhecemos como a constituição da história das Reduções dos Sete Povos das Missões³¹.

³⁰Repertório completo em <<https://ostapesacervo.com.br/obra/american-to-1975/>> Acesso em: 20 de fev. 2023.

³¹Disponível em: <<http://www2.al.rs.gov.br/biblioteca/Publica%C3%A7%C3%B5es/Tem%C3%A1ticas/SetePovosdasMiss%C3%B5es/tabid/6475/Default.aspx>> Acesso em 13 de set. 2022.

Aos Tapes foi feito um convite para participar deste simpósio com uma apresentação. Nesta altura, já era bastante conhecida a inclinação artística do grupo com temas de inspiração indígena³². Desenvolveu-se, assim, *Americanto*, nos idos do segundo semestre do ano de 1975.

Vemos, nas notas de Os Tapes Acervo, um breve parágrafo que resume o espírito deste projeto: “*Americanto*, em seus textos e cantos, tem antes de tudo, uma disposição de compaixão e de perplexidade para com os sofrimentos brutais que foram impostos aos povos aqui existentes”. O que nos leva a inferir que o foco deste espetáculo girou em torno das violências sofridas pelas populações indígenas.

A temática de *Americanto* soa um tanto fatalista, verdade é que esta noção figurou durante muito tempo nas ciências sociais e humanas quando o assunto era a questão indígena. Mesmo que a violência física e simbólica desses povos seja de extrema importância dentro da discussão, parece que pouco se discutia acerca das estratégias de resistência e sobrevivência destes povos, tratadas com certa tutela intelectual e política por parte da população, assim também se cria a narrativa de destruição e incapacidade de um povo, aquela história única da qual Chimamanda Adichie (2009) refletiu.

Contudo, *Americanto* teve sua importância enquanto proposta e expressão artística, para além do cunho explicitamente político e social de seus cantos e expressões. Em termos de criação, parece-me fazer honras sinceras aos primeiros habitantes deste continente, cuja cultura milenar ainda vibra em nosso imaginário e realidade.

O repertório deste projeto conta com composições de Os Tapes, instrumentais ou não, interpretações de compositores folclóricos, como o argentino Atahualpa Yupanqui, temas indígenas andinos, entre outros, e também composições que fizeram parte do projeto Canto da Gente, cujo tema principal eram os indígenas.

As composições de *Americanto* remetem novamente à noção de uma unicidade latino-americana, que se conecta às suas origens em todo um território continental, marcada pela mão violenta da colonização e pela resistência e luta secular dos povos indígenas contra seu etnocídio.

³²Me chamou a atenção o relato de Juarez Fonseca para a série de TV “50 anos de Nativismo” da TVE/RS (2022), onde o jornalista fala que o grupo Os Tapes foi um dos primeiros a incluir a temática indígena em composições musicais no estado. O que me leva a pensar na importância do grupo, no sentido de inaugurar certa reflexão sobre a questão, nas artes denominadas regionais ou nativistas do Rio Grande do Sul.

Para uma apresentação do grupo deste projeto alguns anos depois de sua criação, o ex-professor de História da UNIJUÍ (Universidade Regional do Noroeste do Rio Grande do Sul), Danilo Lazzarotto, adverte que *Americanto*:

É um brado contra a dominação cultural que sofreram os índios, cujos valores, tradições, arte, não sobreviveram ou sobreviveram desfigurados. É uma afirmação de que o índio tem uma cultura que ele criou, que é dele e que deve ser respeitada, é uma reafirmação que também para o índio deverá valer a força do direito sobre o direito da força, como até agora. É uma manifestação de admiração para com estas culturas, que contra tudo e contra todos, ainda persistem. O Americanto quer expressar isso e não reproduzir e transmitir a arte indígena (...). (LAZZAROTTO, 1978, p.1)

3.1.4. Canto da Gente II e Temas de América Andina e Pampeana (1976)

No ritmo de *Canto da Gente*, este projeto também pode ser considerado como uma proposta artística cujo conteúdo folclórico tem expressivo espaço. É também perceptível, nestes projetos e nos que se seguem, uma tentativa, senão “pedagógica”, ao menos esclarecedora da arte feita por Os Tapes. Seus projetos contam com, além de poesia e música, textos informativos que buscam instruir o público sobre os motivos e inspirações de suas composições e interpretações, incluindo as perspectivas críticas do grupo presentes em suas obras.

Se uma vontade de unificação latino-americana se encontrava presente já em *Canto da Gente* de 1972, aqui, este desejo se percebe ainda mais. Vejamos na íntegra os dois textos que acompanham *Canto da Gente II e Temas de América Andina e Pampeana*:

“Os temas de Canto da Gente II advém e advieram do que sentimos no dia a dia: uma tempestade, os temores, a ciência, o misticismo de nossa gente, o pescador em seu cotidiano de sobreviver em busca do peixe, o canto dos pássaros cada dia mais distante, e misturando com sons estranhos e inquietantes, os cerros que ainda detém fontes limpas, os butiazais que teimam em resistir às depredações constantes, aos nossos velhos que os tempos não roubaram a sabedoria de compreender que os dias continuarão nascendo infinitamente aos nossos jovens que caminham como o prolongamento de um povo e de uma cultura.

Aos meninos que prematuramente compreendem que amargos foram os caminhos dos pais, as promessas de casamento e suas inúmeras transferências, o rancho, sim o rancho com as portas sempre abertas, cana, viola, o mate, um peito amplo e franco, é preciso que se cante, pois a vida continua. (...)

Sempre fomos americanos, independente de nossa compreensão deste fato. Por que tanta distância, se estamos tão próximos? Que mal existe em cantar numa língua diferente? Tantas coisas que nos são comuns? *O sangue da América se misturou em nossas veias pelos tempos afora, nossos colonizadores foram vizinhos, compadres.* Nossas lutas e esperanças sempre nos uniram. Assumimos valores culturais de nosso povo, de nossa cidadezinha, de nosso

campo é verdade, aceitamos também tornarmos nossos, os valores verdadeiros dos irmãos de culturas distintas, é verdade.

Temas de América Andina e Pampeana é o resultado de uma aprendizagem de nova forma de harmonização e de ritmos e antes de tudo, nosso abraço à América, nossa vontade de sermos nós mesmos, sem deixar de ser nós mesmos, dizemos que nos orgulhamos de ser latinoamericanos. E que a música e o canto da América, sempre esteve esperando um dia para acordar dentro de nós mesmos.” (Digitação Informe folheto Canto da Gente II e Temas de América Andina e Pampeana - Acervo pessoal: Cláudio Boeira Garcia - Grifo meu)

Grifei o último parágrafo deste informativo pois seu caráter de integração musical parece bastante evidente, igualmente, friso a parte “a música e o canto da América, sempre esteve esperando um dia para acordar dentro de nós mesmos” como uma forma de ressignificar o que é ser latino-americano. Uma ressignificação do sentimento de pertencimento de um lugar através da valorização da história e da cultura latino-americanas pela música.

As informações contidas no primeiro texto de Canto da Gente II soam compreensíveis do ponto de vista de reflexão sobre os alcances e limites da arte expressa pelo grupo, que, neste projeto, reúne composições que versam sobre determinados elementos de uma paisagem em constante transformação.

O repertório de *Canto da Gente II e Temas de América Andina e Pampeana* conta com composições próprias do grupo e outras interpretações, as quais, em linhas gerais, podemos interpretar com o mesmo olhar daquelas de *Canto da Gente*. Este projeto contou também com a contribuição de músicos argentinos, que tiveram papel importante na elaboração de arranjos e canções de Os Tapes em dado momento da trajetória do grupo.

Estas parcerias parecem reforçar novamente o que estou entendendo como uma vontade de integração latino-americana, expressa por Os Tapes através de suas composições e interpretações, e também por um rigoroso entendimento sobre a relação entre arte e comprometimento social.

3.1.5. Não Tá Morto Quem Peleia (1977)

Figura 14



Frente folheto espetáculo *Não Tá Morto Quem Peleia* (1977).
Fonte: Acervo Cláudio Boeira Garcia

A historiadora da arte Ivonne Pini argumenta que “Parece existir en la mirada al pasado, en la construcción de nuevos imaginarios, la necesidad de señalar que hay tradiciones que están vivas y que siguen interactuando” (PINI, 2001, p.99). *Não tá morto quem peleia* é uma espécie de celebração às manifestações culturais encontradas no sul do Brasil. É neste sentido que compreendo o projeto idealizado pelo grupo, conforme as palavras de Cláudio Garcia “(...) A gente foi compondo essa ideia do *Não tá morto quem peleia*, de recuperar essa musicalidade que era muito viva em Tapes.” (GARCIA, 2020).

Em minha perspectiva, *Não Tá Morto Quem Peleia*³³ figura como um dos projetos mais interessantes desenvolvidos por Os Tapes: depoimentos de músicos e moradores das localidades remotas do estado caracterizam a ideia do projeto, os quais foram recolhidos

³³Ver projeto completo em <<https://ostapesacervo.com.br/obra/nao-ta-morto-quem-peleia-1977-1978/>>. Acesso em: 20 de fev. 2023.

por alguns anos pelos integrantes do grupo³⁴ e colaboradores³⁵, uma vez que tinham algum grau de convivência com moradores de comunidades rurais da região, o que tomei conhecimento ao ter acesso aos primeiros rascunhos de notas para Os Tapes Acervo.

Neste projeto, é possível encontrar canções recolhidas³⁶, como as de matriz africana, reelaboradas em território brasileiro como o Quicumbi e o Maçambique de Osório, rituais de tradição negra do Rio Grande do Sul, associados às Congadas brasileiras conforme o estudo de etnomusicologia “Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: Musicalidades quilombolas do sul do Brasil³⁷” (PRASS, 2013).

Outros ritmos como a *vanera*, a *mazurca*, o *chote inglês* e a *rancheira* estão presentes neste projeto, cujas canções e ritmos revelam a variedade de matrizes europeias e africanas que conformam o estado do Rio Grande do Sul, seja pela migração para América Latina, seja pelo espaço geográfico compartilhado destas culturas que aqui se (re)construíram.

Sendo assim, parece que este projeto tem potencial para:

Pensar el pasado, integrar la multiculturalidad por la vía de la reflexión, [que] son planteamientos que acompañan el desencanto por los modelos homogenizadores. No se trata mecánicamente de rechazar lo occidental e idealizar los componentes no occidentales, sino de entender el concepto de cultura híbrida, que entreteje heterogeneidades, realidades que coexisten y se yuxtaponen. (PINI, 2001, p.100).

Conforme relato de Cláudio Garcia, tomo conhecimento de alguns processos anteriores que deságuam em *Não Tá Morto Quem Peleia*, Cláudio foi professor de ensino básico em uma escola rural da Emboaba, distrito pertencente ao município vizinho de Sertão Santana/RS, e me contou:

³⁴*Não Tá Morto Quem Peleia* posteriormente vira um álbum gravado pela Marcus Pereira Discos. E não é possível conhecer este álbum, sem pensar talvez, na idealização deste projeto como influenciado pela própria gravadora, que já desenvolvia projetos como o Mapa Musical do Brasil (MAGOSSI, 2013), cujas composições também contavam com o recolhimento de canções populares dos rincões mais remotos do país, e cuja ideia central foi influenciada pelo modernismo brasileiro, cujo nome mais conhecido talvez seja o de Mário de Andrade.

³⁵Neste projeto, foi o antropólogo Norton F. Corrêa pesquisador da cultura afro-gaúcha e autor do livro “O Batuque Do Rio Grande Do Sul - Antropologia de uma religião Afro-rio-grandense (2006)”.

³⁶Informação adicional que parece interessante, é o cuidado que o grupo teve em reproduzir as composições, seu tempo, as pronúncias, tal qual as encontravam no momento de seu recolhimento.

³⁷Sublinho aqui a importância de pôr atenção aos ritmos de matriz africana que foram reelaborados neste lado do Oceano Atlântico. Como continente de histórico colonial, é importante que olhemos para isso a fim de perceber, não apenas os ocultamentos das manifestações culturais negras perpetradas durante estes períodos - que seguem ocorrendo -, mas também mirando para o potencial de reinvenção destes povos no âmbito das manifestações culturais por eles expressas (PRASS, 2013).

(...) Eu gravei toda a parte de interior e coisa... Os lugares onde eu dava aula, na Emboaba, no Sertão, marcava e ia *pras* casas das pessoas de noite né... A Dona Célia que foi uma fonte preciosa (...) eu também aqui de Tapes, às vezes eu ia *pras* lavouras, né. Do *Não tá morto*, eu me lembro assim de... foi o cozinheiro do Zeca Neto... Eu me lembro dele falando assim, trabalhando, colhendo na lavoura né, uns sons do campo, outras... os sons dos galos, cantando no terreiro, *das vacas* mugindo... Foi uma experiência muito, muito legal, tem fotos disso... (GARCIA, 2021)

Pini (2001) argumenta que o campo da experiência nos processos artísticos é parte substancial na interpretação e análise das obras latino-americanas

Esa actitud va acompañada de una postura vivencial: la experiencia que cuenta es la propia. Si asumimos que el pasado es el espacio para la interpretación, la memoria adquiere especial significación: es la que permite elegir y desechar. De allí que, dado el subjetivismo y la actitud vivencial anotada, diversos artistas miren el pasado como escenario de una serie de memorias individuales y colectivas, con las cuales pueden relacionarse, las más de las veces para reinterpretarlas. (PINI, 2001, p.47).

O trabalho desenvolvido pelos Tapes e colaboradores contava com pesquisa, reelaboração e composições a partir do que se entendia como música popular no Rio Grande do Sul. É neste projeto que aparece aspectos que nos ajudam a compreender esse mapeamento musical do grupo. Vejamos o texto desenvolvido pelo grupo na contracapa do disco de mesmo nome, lançado no ano de 1980:

“Não tá morto quem peleia, nasceu num período em que, com muita atenção, procurávamos ouvir os que sempre estiveram ao nosso lado. Pensamento desalibrado, olhar arregalado e ouvido atento, captavam uma procissão interminável onde renasciam presenças antigas se fazendo vivas. (...) Eram centenas: violeiros, cantadores de reis, gaiteiros, trovadores, músicos de bandinhas, dançadores... e, com todo um vigor jamais percebido, reaparecem e revivem nas mazurcas, vaneras, milongas, cantorias de reis, dobrados... Nada nos falaram dos fundamentos históricos, raízes de suas obras, origem e evolução de seus instrumentos musicais. Contavam isto sim, do Zé Pedro, da vanera do Cerro dos Cabritos, da marchinha do Emboaba, da valsinha do Juventino, de como a “irmandade” se reunia para a cantoria de Santo Rês. Lembravam da matança da galinha e do porco, dos bailes, de gaiteiros e violeiros que “tiravam” músicas na orelha, mas sempre davam uma melhoradinha nelas (...) Eram pedreiros, pequenos agricultores, peões, filhos e netos de escravos, algum telegrafista ou escrivão do povoado.” (OS TAPES, 1980.)

Ao localizar e nomear os ritmos em seus respectivos lugares, é como se estas figuras e ritmos “anônimos” ganhassem visibilidade nas interpretações do grupo. Jornais da época, ao fazerem menção das apresentações deste projeto em Porto Alegre, nos anos de 1977 e 1978, apontam este projeto como importante instrumento artístico na

documentação da contribuição negra para a música do Rio Grande do Sul³⁸. *Não Tá Morto Quem Peleia* foi desenvolvido em um momento em que se entendia que as culturas populares estariam desaparecendo em detrimento dos avanços tecnológicos e da disseminação de artes estrangeiras providas da massificação dos meios de comunicação (MAGOSSY, 2013).

Dessa forma, em contraponto a uma cultura homogeneizada, impulsionada pelo fenômeno da globalização, identidades plurais/híbridas aparecem reivindicando seu espaço de atuação (HAESBAERT, 2004).

Todavia, parece não ocorrer necessariamente, um processo de aculturação nos termos de perda de autenticidade (MARTIN-BARBERO, 1997). O sociólogo argumenta que as culturas de massas são pensadas tradicionalmente dessa forma, no entanto, o pensamento fixo da “perda total” do autêntico, retira o espaço para a criação, para a imaginação e produção de novas formas de narrar o que existe, e mesmo de existir.

O que se passa na cultura quando as massas emergem não é pensável a não ser em sua articulação com as readaptações da hegemonia, que, desde o século XIX, fazem da cultura um espaço estratégico para a reconciliação das classes e a reabsorção das diferenças sociais. (MARTIN-BARBERO, 1997, p.191)

Não Tá Morto Quem Peleia parece reagir ao que estava acontecendo em termos de invasão de culturas estrangeiras, influenciada pelas mídias de rádio e televisão, no intuito de mostrar que as culturas populares ainda vivem. É um projeto que contribui como interlocutor de um diálogo necessário sobre cultura, sobre memória, entre tantas possibilidades que analisar as obras deste projeto pode proporcionar.

A “recuperação” destes ritmos e composições, portanto, parece nos trazer de volta a um mundo comunitário, de homens ordinários, anônimos, que se tornam protagonistas, verdadeiros guardiões de tradições orais traduzidas em música e versos, nos lembrando sobre a importância de revisitar e honrar aquilo que já foi, pois, estes passados também nos constituem no presente, nos ajudam a explicitar e compreender de que forma se manifestam algumas culturas.

³⁸ Jornal Folha da Tarde, Porto Alegre, 24 de junho de 1978.

3.1.6. Chão, Estrada e Canção (1978)

A temática central deste projeto perpassa o fenômeno do êxodo rural, mas versa também e sobretudo sobre uma realidade rural do município e seus arredores, uma realidade cujas características estão para além de uma escala local. Vejamos...

Estamos falando de um “interior” situado em uma vasta planície de Mata de Restinga, cujos primeiros povos foram destituídos de suas terras, cuja formação social - como hoje conhecemos - nasce de uma lógica de desenvolvimento baseada em um sistema escravista, em que o uso da terra é caracterizado pela lógica da propriedade privada e pelo monocultivo agrícola, que não está apartado da inserção de novas tecnologias no campo, coincidindo com o aumento das populações urbanas.

Estes fatores assinalam uma realidade de precariedade social do trabalho nas pequenas cidades, não só do Rio Grande do Sul, no início dos anos 1970, mas também em inúmeros municípios Brasil afora. Consta, nas notas para Os Tapes Acervo, que diversas criações do grupo eram orientadas por contextos nos quais o grupo estava inserido, também por temas que os instigavam.

O fato de termos nascido em Tapes entre os anos 40 e 70 nos colocou no olho do furacão do fenômeno do êxodo rural e seus efeitos de mudança nos modos de vida de uma população (...) Como docentes na região da Serra do Erval ou como moradores das planuras da costa doce, podíamos observar no cotidiano os movimentos e efeitos reais e dramáticos do êxodo rural. Para moradores da sede e vizinhanças, devido, entre outros fatores, a relativa proximidade de Porto Alegre que se encurtara mais com a inauguração da Ponte do Guaíba em 1959 a cada ano, centenas de adultos, jovens e crianças migravam para uma das Cidades da Região Metropolitana. Assim que testemunhávamos, em tempo real e visualmente o aumento populacional constante das populações de Porto Alegre e cidades vizinhas. Bastava nascer nas pequenas cidades ou vilarejos próximos a Porto Alegre e da região metropolitana para saber quanto as periferias cresciam de forma desmesurada e desordenada nos alagados e subidas dos morros. Tempos de aguçar faculdades e sentimentos morais para lidar com este fenômeno cuja aceleração lançava cotidianamente centenas de pessoas em direção aos banhados e charcos ou subindo os morros e descendo ladeiras da região metropolitana³⁹. (GARCIA, 2022)

Conforme assinalado anteriormente, os integrantes de Os Tapes, em sua maioria, não tinham formação musical como ofício central, sendo alguns professores de escolas rurais, por exemplo, como era o caso de Acy Terres, José Waldir Garcia e Cláudio Garcia, e por isso também o projeto *Chão, Estrada e Canção* traduz, em poesia, experiências

³⁹Nota completa e repertório em <<https://ostapesacervo.com.br/obra/chao-estrada-cancao-1978-1979/>> Acesso em: 20 de fev. 2023.

peçoais de seus integrantes. A partir destas observações, imaginamos possibilidades de criação artística acompanhadas de denúncias e questionamentos que permeiam as composições que fazem parte deste projeto.

Chão, Estrada e Canção foi pensado com textos e músicas compostas para este projeto específico e também composições anteriores que, antes da concepção do projeto, já versavam sobre a temática rural de forma crítica, vejamos o primeiro texto que faz parte deste projeto que, na apresentação, é declamado antes do início das músicas, intitulado “*Quando o camponês deixou a terra*”, escrito por Tau Golin:

“A estrada como um lagarto entrava pelos cerros
 E o pequeno ponto metálico escalava o seu dorso curvoso e poeirento
 A mata sofria nas entranhas o ponto de ferrugem e lata que a prostituía.
 E os homens da montanha o olhavam sedentos de raiva e inveja
 Rasgava cada vez mais as carnes
 E deixava o sêmen de ferrugem e cobiça no ventre dos camponeses.
 E o suor escorreu tingido pelo acre da gasolina, límpida e criminosa.
 Os olhos dos homens viam o ponto e o desejavam.
 Mais do que a mulher encoberta pela terra da roça,
 Das carnes firmes e azedas como a lavoura que gorou.
 Ou como os filhos de muito ranho e pouco pão.
 Chegou o dia em que o homem agarrou o ponto.
 Suas mãos queimaram, seu corpo suou, sua cabeça redobrou no sol e na lua,
 E se confundiram as duas garras – a do homem e a do ponto
 Com o ponto foi o homem, com o homem foi a mulher, com a mulher os filhos.
 Com eles a música da serra.
 Ficou apenas o ponto metálico e a terra.”

A estrutura fundiária do território nacional é aquela que prioriza o monocultivo e a concentração de grandes extensões de terra⁴⁰, e, pensando nisso como um instrumento que destrói a biodiversidade, também o penso como forma de destruição de modos de vida: não estou falando apenas de fauna, mas de um certo “monocultivo da cultura”, formas cuja característica de existência se dão pela lógica do uno em detrimento do múltiplo.

Então parece ocorrer esse movimento do grupo, há denúncia não só do fenômeno em si, mas daquilo que também é apagado junto com ele, formas de viver que transbordam a lógica de vida das grandes cidades, de lugares onde impera sempre a última novidade, o mais tecnológico, etc.

⁴⁰ Concentração Fundiária no Brasil: Por quê? Em: <<https://www.ihu.unisinos.br/categorias/188-noticias-2018/576943-concentracao-fundiaria-no-brasil-por-que>> Acesso em 22 de abr. de 2023.

Formas de vida mais conectadas ao mundo natural e seus ciclos são, de certa forma, valorizadas em *Chão, Estrada e Canção*, e parece haver uma crítica aos valores criados e capturados pela lógica do consumo do mundo modernizado.

Percebemos metáforas claras com composições e interpretações que trazem o verbo semear, como ato literal, uma semente na terra que se semeia, germina e, assim, vai cumprindo o ciclo da vida, que gera vida, que alimenta. Também no sentido de suscitar algo novo, uma ideia nova, um novo pensamento, disseminar, difundir, transmitir, etc. Aquilo que o receptor das *Canções Sem Fronteira de Tempo e Língua* possa compreender como lhe vier a mensagem.

*“A semente dos meus dias
Atirei por esse chão
Me cumpri como vivente
E não vi a plantação
(...)
Abrindo sulcos na terra
Sementes lancei a esmo
Esta terra está pedindo
Que agora eu plante a mim mesmo...”⁴¹*

Acredito ser importante, também, o fato de que no período em que este projeto foi concebido, o Brasil se encontrava sob um sistema político de ditadura militar. Quando escutamos, Cláudio e eu, nas fitas cassetes deste espetáculo para inseri-las no acervo de Os Tapes, ficamos um tanto perplexos com o tom sombrio da apresentação e das músicas, cujo tema e circunstância denotavam densidade e peso, aspectos carregados de tristeza e certa resignação.

Composições como *Peão Velho*, evidenciam os tons melancólicos que constituem este projeto

*“Madrugada, me encontra sentado
Olhar quebrado na espreita do sol
Deita no campo
No desencanto, do ser nada
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.*

⁴¹Canção *Canto e Lamento de Um velho Semeador*, letra e melodia de Luiz Martino Coronel, Luiz Márcilio Machado, interpretada por Os Tapes para o projeto *Chão, Estrada e Canção*.

*O sonho perdido do piá calça curta
Que o corpo cansado
Mantém cá por dentro
Corre corre o minuano
Assovia o meu lamento.”*

3.1.7. Festa de Reis (1982)

Figura 15



Capa Folheto *Festa de Reis* (1982)
Fonte: Acervo Cláudio Boeira Garcia

Uma breve busca no Google sobre as festividades de Reis no país, leva-nos às origens e diferentes expressões desta festividade de acordo com as regiões onde ainda ocorrem ou ocorreram. Terno de Reis, Festa de Reis ou Folia de Reis, são celebrações de caráter religioso cristão-católico que têm sua origem na migração açoriana portuguesa para o litoral brasileiro⁴², em meados do século XVIII, tanto é que o litoral do Rio Grande do Sul e Santa Catarina registram o maior número destas festividades⁴³.

Sua celebração é uma homenagem aos reis magos, e as festividades têm início em 25 de dezembro até 6 de janeiro. Essas manifestações culturais são tidas comumente como

⁴² Disponível em: <https://www.unicamp.br/folelore/folc6/fofia_de_reis.html>. Acesso em 22 de abr. 2023.

⁴³ Disponível em: <<https://www.fundacaofranklincascaes.com.br/terno-de-reis;>
<<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/almanaque/noticia/2019/01/voce-conhece-a-tradicao-do-terno-de-reis-cjqilhuf40phv01pi7i8o13ee.html>> Acesso em 05 de mai. de 2022.

folclóricas, fazendo parte, então, da cultura popular das regiões citadas, sobretudo as regiões litorâneas.

Em uma das primeiras conversas com Cláudio Garcia (2020), ele rememorou alguns momentos pretéritos ao projeto que inspiraram o grupo na criação do mesmo:

(...) Eu peguei uma época anterior, que ainda nem tinha rádio, que as pessoas tocavam. As pessoas, os familiares, os amigos que tocavam alguns instrumentos, sustentavam os bailes, né... não eram grupos profissionais, eram grupos amadores, então eu tenho na memória né, essas cantorias de reis que faziam todos os anos, religiosamente, meu pai era um cantante... Os Tapes colocaram um espetáculo chamado “terno de reis”, exatamente por isso... (GARCIA, 2020)

Encontramos nos materiais e documentos guardados para a organização do acervo, um folheto desenvolvido pelo grupo onde são vistas mais algumas informações sobre as festividades dos ternos de reis, em especial no município de Tapes. É um texto descritivo que, a meu ver, auxilia na compreensão daquilo que o grupo apresentava em palco.

O texto está citado aqui quase na íntegra, pois me parece importante não o resumir, por um motivo simples: foi escrito por pessoas que participavam das cantorias de reis e as conheciam bem, vejamos:

Nestas regiões centenas de gaiteiros, tocadores de bombo, violeiros e cantores preparam-se durante meses após os trabalhos do campo (e hoje nos fins de semana da fábrica) ensaiando, esticando o couro de cabrito “afiando a voz” para simbolizar os três Reis Magos, na caminhada até Belém, anunciando o nascimento de Cristo.

Nessa época, o Terno costuma “assaltar” as casas das redondezas, cujos moradores em geral, previamente avisados, tratam de apagar as luzes fingindo que dormem. “Despertados” pelo canto do Terno (que costuma tocar algo bem movimentado antes de começar os versos propriamente ditos), terminam por abrir a porta e servir comes e bebes aos cantadores (...)

Os versos do Terno propriamente dito, são tradicionais, embora diferenciados por região e reflete invariavelmente a interpretação da narrativa bíblica do fato: O nascimento de Cristo e a jornada dos reis magos.

Com a chegada do Terno, cria-se um clima de festa na casa visitada. Ri-se, canta-se, confraterniza-se, contam-se novidades aos compadres e comadres ou mesmo se inicia alguma música, ou se fortalece algum namoro.

É comum, aproveitando-se a presença de músicos, acontecer uma bailanta que contribui para a alegria geral. Após isto, chega o momento do agradecimento à acolhida do Terno que se retira, na porta da casa as cantorias de agradecimento são executadas. Os versos são cantados pelo mestre e repetidos pelos cantadores e, como os versos de chegada, são em parte tradicionais, em parte improvisados.

Nós, Os Tapes, sem querermos reproduzir em palco, o que acontece em seu próprio ambiente, - as casas, os personagens que tornam vivas estas manifestações, e sem a intenção de tratá-las como algo morto, “folclórico”, queremos deixar aqui nossa expressão de arte inspirada nas cantorias de Reis.

Que no palco se abra a porta da casa e o auditório transforme-se em sala onde os amigos se reencontrem para confraternizar. Uma boa festa para os amigos. (OS TAPES, 1982)

Encontrei no blog pessoal de Otacílio Meirelles, um dos integrantes de Os Tapes das últimas formações, um relato sobre a celebração de reis ocorrida no município de Tapes, no início da década de 1980, e decidi colocá-la aqui quase na íntegra, pois como memória de um episódio de Seresta de Reis, relata de forma genuína e detalhada como aconteciam estas festividades na localidade de Tapes, nomeando e lembrando um dos personagens mais ilustres deste evento:

O Alvino Morais, era um Mestre Antigo e respeitado de terno de reis, muito conhecido na região de Tapes - chamavam-no O Pororó (...) Uma vez saímos para uma serenata de reis - O Professor Valdemar Duarte, de mestre - O Walmor Peres na primeira voz da segunda volta (...) Meia noite passada, estávamos a uns 50 metros da casa a qual íramos cantar os reis (...). Do outro lado do asfalto, a leste de onde estávamos, em um outro elevado mais alto ainda, tinham casas também - e lá, minutos, ou segundos antes de começarmos nossa serenata, um terno de reis estourou tocando, e em seguida cantando - Eu, perdidamente me encantei no ato com o balanço do leguero cortando a noite. Nos aquietamos por um médio instante, então rompi o nosso silêncio, e perguntei num sussurro: Quem é? E Todos, respeitosos, disseram juntos: O Terno do Pororó! (...) O leguero ecoou ribombando como um manso e grave trovão, e a oito baixo roncou, e nas mãos de alguém que a sabia "sovar", preenchendo os intervalos entre os versos distribuídos em tercetas sonoras, cantadas pelo mestre e seu segundo, e repetidas pelo contra-mestre e seus demais seguidores. (...) Junto ouvia-se o som de um estribo (peça de montaria, usada como triângulo) intercalado por um rufar em uma cadência miúda, balanceado como o som de um chocalho, ou caxixi, que segundo os meus companheiros, era som que o próprio Pororó tirava de seu bombo leguero: Cadenciando, e complementando balanço a o ritmo, entre um trovão e outro, até o ribombar final de cada segunda volta, chamando as vozes para cantata reiniciar uma vez após a outra; as mesuras da chegada, em versos distribuídos em sextilhas e cantados em dois momentos distintos, em "tercetas rimadas" (três linhas cantadas, ou três versos, um deles repetidos): Agora mesmo chegemos / Agora mesmo chegemos / Na beira de seu terreiro. Para tocar e cantar / Para tocar e cantar / Licença peço primeiro. (quase sempre em redondilha maior) (...) O mestre Pororó se criou tocando-o (o Bombo Leguero). E tocando-o, atravessou quase que de ponta a ponta o século XX. Tocando-o a meia espalda, junto ao corpo, como requer o leguero. Foi Assim com o tocador de leguero dos ternos; do mestre Mané Ferro - Delmar do Juví - Anibal - Queros - Bibím. Este último do começo do Século XIX: empunhava uma oito baixo enquanto filhos e filhas se distribuía tocando e cantando a acompanhá-lo - um deles, claro; empunhando um bombo leguero)... e muitos outros da região. (...) Dizem que quando lá pelos 90 anos - o velho mestre Pororó já não aguentava as duas horas, ou mais, exigidas para uma boa serenata de reis, com o bombo leguero a meia espalda, junto ao corpo - então, alguém lhe sugeriu um pórtico para o bombo, para que não se cansasse. O velho mestre se negou, dizendo: Daí meu filho - sai qualquer outra coisa - menos o som de um leguero.⁴⁴ (MEIRELLES, 2015)

⁴⁴Disponível em <<https://ostapes.blogspot.com/2015/02/rascunho-de-os-tapes.html>> Acesso em 10 de mai de 2022.

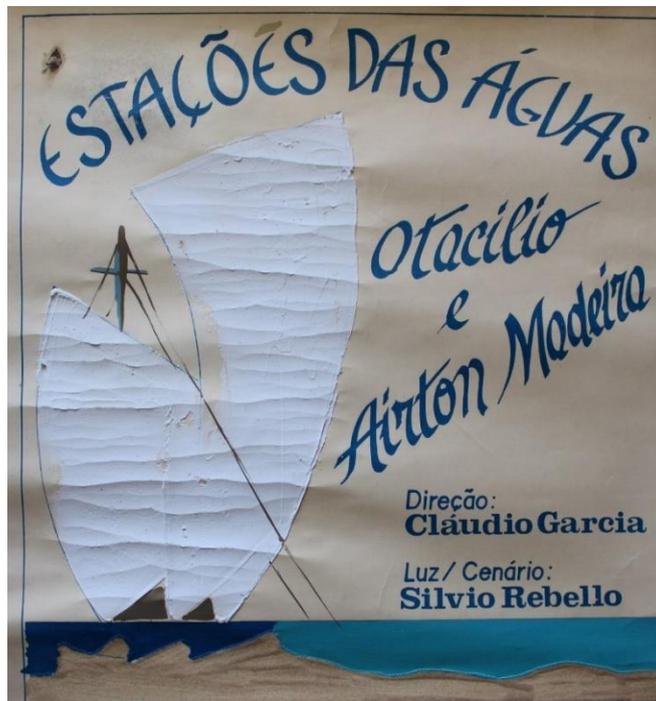
O repertório do projeto Folia de Reis de Os Tapes⁴⁵, conta em sua maioria com canções populares de domínio público, recolhidas no interior dos municípios de Tapes e arredores, bem como algumas cantorias de reis desta região.

Acredito que o grupo fazia uso de seu reconhecimento regional para compartilhar com o maior número de pessoas, um pouco destas festividades e da rica vida cultural existente nestas regiões de interior litorâneo.

⁴⁵ Disponível em: <<https://ostapesacervo.com.br/obra/folia-de-reis-1982/>> Acesso em: 20 de fev. 2023.

3.1.8. Estações das Águas (Década 1970 - Década 2000)

Figura 16



Cartaz *Estações das Águas*. Foto: Acervo Cláudio Boeira Garcia

Quando ouvi *Estações das Águas*⁴⁶ pela primeira vez, fiquei agradavelmente surpresa pelo modo como a sonoridades das composições conseguem traduzir em música aquele ambiente da Laguna dos Patos, de um lugar relativamente pacato, onde os ventos nunca deixam de soprar.

Este projeto, em particular, conta com composições que já faziam parte de outros repertórios do grupo, desde os anos 1970, e como tudo ou quase tudo que é cíclico, retorna ao seu ponto de origem. Estas composições de Os Tapes vão atravessando alguns projetos e também ideias de projetos que aparecem ao longo do tempo.

Estações das Águas faz referência direta, é claro, ao universo da Laguna dos Patos. A poética das composições gira em torno deste ambiente lacustre, seus habitantes, um olhar poético sobre a existência, vejamos o texto que acompanha o encarte do CD, de 2002:

Este CD edita parte de uma obra musical criada ao longo dos anos 70 e 80, cuja inspiração é a Lagoa dos Patos, seus personagens, costumes, ocupações e

⁴⁶ Disponível em: <<https://ostapesacervo.com.br/obra/estacoes-das-aguas-1972-2003/>> Acesso em: 20 de fev. 2023.

linguagens. Trata-se de uma obra afinada e estimulada pelo estilo tempo/criação do grupo Os Tapes, engendrada em uma região peculiar do Rio Grande do Sul, na qual se cruza a energia universal que aproxima as formas de manifestação dos povos do mundo.

Com igual disposição, seus autores/intérpretes fizeram das circunstâncias de seu entorno e de suas experiências, um horizonte de criação musical aberto aos ares cosmopolitas que fecundam as expressões da arte humana. Para além dos limites estreitos que separam poéticas musicais em folclóricas, populares, regionalistas ou eruditas, Estações das Águas constitui nos seus versos, melodias, arranjos instrumentais e vozes, uma parceria que acolhe as variadas experiências e singulares trajetórias de seus autores e intérpretes. (ESTAÇÕES DAS ÁGUAS, 2002)

Em uma de nossas conversas, Cláudio me relatou que na cidade de Tapes havia uma musicalidade muito viva, acredito que o horizonte de lagoa e todas as belezas naturais da região sejam inspiração fundamental para que essa musicalidade fosse, e ainda seja, possível.

A Vila dos Pescadores, localidade que comporta importante influência no processo de criação de Os Tapes, foi espaço privilegiado do grupo, uma vez que havia proximidade na vivência cotidiana entre alguns de seus moradores, de pescadores e integrantes do grupo, tanto que algumas composições fazem referência direta a alguns personagens da Vila:

(...) A comadre... então tem muitas músicas dos Tapes que homenageiam essa senhora, né. Dona Levínia, tinha a Felícia, nome de vários que estão vivos ali (...) tinha um pequeno espaço, nós construímos a cabana né, nesse terreninho, pra guardar os instrumentos e pra fazer os ensaios, então a nossa relação com a vila se fortalece aí, que a gente fazia espetáculo, fazia... trazia grupos de teatro, de músicas, de apresentações de rua...” (GARCIA, 2021)

A composição *Felícia*, por exemplo, simboliza a figura feminina de mulheres na Vila dos Pescadores

Feliz Felícia
Forte Felícia
Frágil Felícia
Canta Felícia
Chora Felícia
Sonha Felícia
Vive Felícia
Bóia fria
Pau pra toda obra
Cerca viva
Rosa na janela
Meia-água
Parede e meia
Pés na areia
Mãos tecendo redes

*Mãe de todos
Ombro pra chorar
Dedo em riste
Olho de rainha
Faz a lida
O peixe charqueado
Lava a roupa
Cuida a vida.”*

Estações das Águas tem uma cadência particular nas suas canções. As composições deste projeto transfiguram a paisagem natural em paisagem poética, em imagens poéticas. Assim:

É, nesses termos, que a arte, em suas diferentes manifestações e expressões – visuais, musicais, literárias, cênicas – é uma escritura, um desvelamento da Verdade, porque inauguração do sentido, e, mais especificamente, escritura de um sintoma, de uma singularidade, de uma subjetividade unívoca, diferença em estado puro, instância da arte no e do Sujeito, ou, em outros termos, como estilo da singularidade (OLIVEIRA, 2019, p. 33).

O desvelamento da singularidade deste projeto aparece nas falas de Cláudio e nas composições de Estações das Águas. A leveza poética e sonora que encontramos aqui, parece contrastar com aquela estética musical dos primeiros anos de Os Tapas. As composições de Estações das Águas refletem a singular calma da Laguna dos Patos, um ambiente de contemplação, de meditação, que também descreve dinâmicas do cotidiano deste lugar.

Composições como *Perguntas*, de Cláudio Garcia retratam estes aspectos reflexivos que se conectam e metaforizam junto aos ofícios da pesca artesanal

*“Um dia me perguntei
Porque ser eu pescador
Se sina de pai pra filho
Se de Deus nosso senhor
Procurei na estrela mais bela
Na figueira mais antiga
Nas areias brancas da praia
Nos versos de todas as cantigas
O vento mudou de rumo
O peixe voltou pro mar
O barco virou carcaça
E eu sempre a me perguntar.”*

Ou a canção *Olegário*, de Otacílio Meirelles

*“Lá vai Olegário
Arquejando pelas sombras
Vem de rotas perdidas
Sem forças, remos e velas
Lá vai Olegário
Malhas de rede no rosto
Escamas e barbatanas nas mãos
Tranças e amarras no andar
Fisgadas de anzóis no coração
Ondas de morte no corpo
Marés de angústia abordando o leito
Junto a velha companheira
Que lhe esquentam e afumentam o peito
Quem há de um dia chegar
Por onde estes braços pescaram
Quem haverá de olhar
O peixe que estes olhos olharam”*

Ao levar em conta as formas e os conteúdos das composições de Estações das Águas, em comparação aos outros projetos do grupo, parece-me que há um desprendimento em torno do que me pareceu, em outros projetos, uma premissa: um certo posicionamento político presente em tantas outras composições.

Este último projeto parece ser mesmo uma despedida do grupo, que, depois de ampliar horizontes para além das fronteiras, denunciando feridas, comungando de memórias e experiências compartilhadas, retorna ao seu lugar de origem e descansa à beira da lagoa.

Além dos projetos de Os Tapes, me pareceu importante reservar um breve espaço para descrever e compartilhar algumas informações a respeito das apresentações do grupo, pois estas evidenciam alguns caminhos trilhados que nos ajudam a compreender sua construção musical.

3.2. Muitos caminhos e palcos, poucos estúdios frequentados.⁴⁷

Durante o desenvolvimento das ideias para Os Tapes Acervo, Cláudio e eu encontramos nos documentos inúmeras matérias de jornais, por ele guardadas ao longo do tempo, que continham informações a respeito das apresentações. Das informações obtidas, tive a ideia e - possivelmente pela influência de minha formação em geografia - de organizá-las em um mapa pelo Google Maps, inserindo pontos de localização (com informações de data, do projeto específico e apresentações gerais e lugares aonde foram performadas. Para nossa surpresa, o resultado final desta ideia foi bastante satisfatório, pois visualizamos como “de cima” as andanças do grupo, é possível acessar este mapa em Os Tapes Acervo.

Figura 17



Na aba Andanças, de Os Tapes Acervo, é possível clicar nos ícones e verificar lugares, espetáculos, participação em eventos e datas das apresentações do grupo.

Um dos aspectos que mais me chamou a atenção, neste processo, foi o fato das apresentações do grupo, em boa parte, acontecerem em palcos de teatros da capital e do interior do estado do Rio Grande do Sul, também em escolas e universidades – espaços em boa parte promotores e parceiros do grupo.

Outro fator que considerei interessante, ao desenvolver o mapa, foi observar que a grande maioria das apresentações de Os Tapes ocorreram na metade norte do estado, o

⁴⁷Extraído de Os Tapes Acervo <<https://ostapesacervo.com.br/os-tapes/>> Acesso em: 20 de fev. 2023.

que me chamou a atenção, pois, para nós, gaúchos, é algo comum associar as temáticas culturais gaúchas justamente à porção sul do estado, representada pela pampa ou pela campanha gaúcha.

Das apresentações também podemos averiguar que boa parte aconteceu em eventos que podemos associar a temáticas culturais e politizadas dentro das artes, como é o caso das apresentações em eventos como o Pau Brasil (Porto Alegre, 1978), Cio da Terra (Caxias do Sul, 1982), Ritual das Congadas (Osório, 1977), Festival Horizontes (Berlim, 1979), apresentações na Assembleia Legislativa do RS, diretórios acadêmicos de algumas universidades, programas de rádios e TV's locais, entre outros.

Ponto aqui a multiplicidade de eventos, festivais e apresentações diversas que Os Tapes participaram e desempenharam, todavia, parece-me que sempre houve uma orientação de performar seus projetos e ideias em espaços onde fossem acolhidas e abordadas pautas sociais de forma mais explícita, o que reforça a inferência que faço a respeito de um caráter artístico bastante politizado das artes do grupo.

Acredito que o fato de o grupo realizar suas apresentações em locais de histórico intelectual e político, como é o caso das universidades e diretórios acadêmicos, por exemplo, já designe a sintonia entre o conteúdo das suas obras com um universo mais politizado.

Considerações finais

*“São canções que carreteiam lembranças distantes,
ou rememoram acontecimentos recentes,
empoeirados por estes caminhos difíceis e,
muitas vezes, solitários.
Pelos quais passam como estranhos,
gente e acontecimentos do mesmo pago...”⁴⁸*

Não foi possível desenvolver este trabalho sem levar em consideração diversos aspectos deste lugar que me interpelaram durante todo este processo, e que de algumas formas, também se misturavam com Os Tapes e suas vivências.

Ao longo desta jornada, pude imaginar determinados movimentos e dinâmicas que formaram o substrato de muitos processos criativos do grupo. Por isso entendi sua construção musical como produto inevitável deste território e, por isso, a necessidade de descrevê-lo de forma que eu, e o leitor deste trabalho, pudéssemos assim compreender.

As composições de Os Tapes, comprometidas com os acontecimentos de seu tempo, nos levam a conhecer um pouco da história e das transformações próprias daquelas realidades e cotidianos que foram fonte de inspiração para criar e compartilhar sua música. Também se nutre da memória, da invocação de uma memória que se traduz em canções sobre a vida, sobre a luta dos povos, suas dores e alegrias.

E, quando lançamos uma mirada sócio-histórica sobre o grupo para compreendermos seus processos criativos, parece ser possível desvelar alguns elementos complexos e desafiadores de interpretação, que esta forma de expor algumas obras artísticas nos oferece.

Pareceu-me importante olhar para a contribuição das obras de Os Tapes em seu momento histórico e evidenciar os elementos que constituíram seus processos criativos no contexto cultural, os quais busquei demonstrar ao longo deste trabalho, mas também evidenciar o comprometimento com a vida humana traduzida nestas canções, que desconhecem fronteiras.

A construção e organização do acervo digital de Os Tapes tornou-se peça-chave no desenvolvimento desta dissertação, uma vez que os materiais encontrados naqueles baús e sua conseqüente organização e categorização, me permitiu uma perspectiva ampliada e aprofundada sobre o grupo em seus anos de atividade.

⁴⁸Extraído do poema *Canto da Gente*, 1972.

Nestes baús, encontramos todos os projetos desenvolvidos pelos Tapes, fotografias, jornais, relatos e memórias por tantos anos guardadas, esperando para serem lembradas e compartilhadas em um espaço adequado. Este espaço tornou-se, obviamente, o acervo digital, com toda sua potência de democratização. Elegeu-se um espaço virtual também por seu potencial de democratização da informação, Os Tapes Acervo estará acessível a qualquer pessoa que tenha acesso à internet, e poderá servir como espaço de lembrança, de conhecimento e pesquisa.

Embora Os Tapes Acervo não possua algum dispositivo de interação propriamente dita entre o conteúdo e o público, onde este último poderia colaborar com a construção dessa memória, uma vez que tantas pessoas fizeram parte dessa história, não deixa de ser um importante espaço de compartilhamento.

O acervo é um lugar de memória, ele organiza e mantém a memória histórica do grupo, suas experiências e aquilo que foi apresentado a algumas pessoas no passado que, talvez hoje, possam ser interessantes e úteis a quem os acessar, pois, nesse sentido, o que Os Tapes fizeram, em seu tempo de atividade, contribui para conhecermos sobre as realidades culturais de um período de tempo e espaço, transformadas em música e arte, talvez nem tanto do ponto de vista do ineditismo, mas na capacidade de provocar reflexões.

Assim, parece que a trajetória do grupo e o acervo possuem também uma mesma finalidade: compartilhar memórias.

Os versos de Os Tapes cantam celebrando a vida e lutando por nosso lugar no mundo. São versos com um horizonte de enunciação, produtos de uma história, espaço e tempo específicos. São, portanto, particulares em sua elaboração e, ao mesmo tempo “*são canções sem fronteira de tempo e de língua, pois que o canto há de ser livre e desalabrado, como um pássaro que voa, canta e pousa em qualquer pago...*”⁴⁹

⁴⁹ Extraído do poema *Canto da Gente*, 1972.

Referências Bibliográficas

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras, 2018.

BELÉN, Paola Sabrina e SÁNCHEZ, Daniel. **La Dimensión Epistémica de la investigación en Artes**. Em *Epistemología de las artes : la dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva / Daniel Jorge Sánchez [et al.]; coordinación general de Paola Sabrina Belén*. - 1a ed. - La Plata : Universidad Nacional de La Plata; La Plata: EDULP, 2019.

BNDIGITAL. **Informe del administrador general de Misiones sobre el establecimiento de los pueblos Guaranís y Tapes**. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mssp0001754/mssp001754.pdf> Acesso em: 05 de abr. de 2021.

BNDIGITAL. **Informes sobre el derecho que tienen los índios Guaranís y Tapes a las vaquerías del mar. 1716. Documento autógrafo**. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mssp0001578/mssp001578.pdf> Acesso em: 05 de abr. de 2021.

BNDIGITAL. **Informe sobre el derecho que tienen los índios Guaranis y Tapes a las vaquerías del río negro: 1716. Documento autógrafo**. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_manuscritos/mssp0001577/mssp001577.pdf> Acesso em 05 de abr. de 2021.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4ª Ed. Editora Edusp. 2013

CIBILS, Luis Alberto. **Tapes, Camaquã, Guaíba e Barra do Ribeiro - Contribuição para o estudo do Rio Grande do Sul**. Ed. Tipografia Champagnat, 1959.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DIEDERISCHEN, Maria Cristina. **Pesquisar com a Arte: ética e estética da existência**. Em *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 44, n. 4, e86743, 2019.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho. **Etnografia: Saberes e Práticas**. Em *Ciências Humanas: pesquisa e método*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.

FAVRET-SAADA, Jeanne. 1990. “**Ser Afetado**”. In: *Gradhiva: Revue d’Histoire et d’Archives de l’Anthropologie*, 8. pp. 3-9. (Tradução PAULA SIQUEIRA/PPGAS/MN/UFRJ, 2005).

GARCIA, Adriano Pinzon. **Os Tápes retratado pela imprensa de referência gaúcha e nacional**. Monografia. PUCRS. 2014.

GOLIN, Tau. **A ideologia do Gauchismo**. Porto Alegre: Tchê, 1983.

GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. (orgs). “**O que é memória social?**” Rio de Janeiro/RS. Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Ed. Bertrand Brasil, São Paulo, SP, 2004.

HAESBAERT, Rogério **Território e descolonialidade : sobre o giro (multi) territorial/de(s)colonial na América Latina** / Rogério Haesbaert. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : CLACSO ; Niterói : Programa de Pós-Graduação em Geografia ; Universidade Federal Fluminense, 2021.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** / Stuart Hall; Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro - 7. ed. - Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Ed. PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, 2016.

JENLIN, Elizabeth. “**De qué hablamos cuando hablamos de memoria?**” In: “Los trabajos de la memoria”, 2002.

LEFÉBVRE, Henri. **El contenido ideológico de la obra de arte** em Antología Textos de estética y teoría del arte. Universidad Nacional Autónoma de México Ciudad Universitaria, México 20, D. F, 1978.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Nativismo: Um fenômeno social gaúcho**. Coleção Universidade Livre. L&PM, 1985.

MAGOSSI, José Eduardo Gonçalves. **O folclore na indústria fonográfica – A trajetória da Discos Marcus Pereira**. Dissertação (Mestrado), Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais. Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2013.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997.

OLIVEIRA, Guilherme Reolon de. **Estética do Frio, uma ontologia visual: Ensaio-viagem sobre o ser gaúcho**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre/RS, 2019.

OLIVEIRA, Priscila Chagas. **Interfaces da memória social: análise do compartilhamento do conjunto de imagens digitais do Acervo Digital Bar Ocidente no Facebook**. Dissertação de Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas/RS, 2017.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever**. Em Revista de Antropologia, Vol. 39, No. 1, pp. 13-37. 1996.

OLIVEN, Ruben George. **A antropologia e a diversidade cultural no Brasil**. Em Revista de antropologia. São Paulo. Vol. 33, p. 119-139. 1990.

PASSOS et. al. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade** / orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. - Porto Alegre: Sulina, 2009.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil**. - Ed. Sulina, Porto Alegre/RS, 2013.

PINI, Ivonne. **Fragmentos de Memoria. Los artistas latinoamericanos piensan el pasado**. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes y Humanidades, 2001.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidad del poder y clasificación social**. El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global / compiladores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. – Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar 2007.

RECART, Maria Aparecida Gonçalves. **“Escravidão e liberdade em Tapes (antiga Dores do Camaquã): Um estudo sobre as cartas de alforria (1850-1888)”**. Trabalho de conclusão de curso de história, UFPEL, 2018.

ROCHA, Gilmar. **Cultura Popular: do Folclore ao Patrimônio**. Em: Revista Mediações. Vol. 14, n.1, p. 218-236, Jan/Jun. 2009.

ROSA, Daniel Stringini da. **DO CANTO DA GENTE (OS TÁPES, 1971) AO CANTO POLITIZADO: memória e política na constituição de uma música popular do sul.** Dissertação de Mestrado. PPGM UFRGS, 2016.

SILVA, Suelen Cristine Costa da. **Análise ambiental integrada da paisagem no município de Tapes (RS), Brasil, como suporte ao gerenciamento costeiro.** Tese (Doutorado). - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Geociências. Instituto de Geociências. Porto Alegre, RS - BR, 2018.

SCOTT, Joan. **Gênero: Uma categoria útil para análise histórica.** In: Gender and the politics of history. New York, Columbia University Press. Tradução: Christine Rufino Dabat Maria e Betânia Ávila, 1989.

SILVA, Suelen Cristine Costa Da. **Análise Ambiental Integrada da Paisagem no Município De Tapes (RS), Brasil, Como Suporte ao Gerenciamento Costeiro,** Dissertação (Mestrado), Instituto de Geociências, UFRGS, Porto Alegre/RS, 2018.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética.** 7ª Ed. Rio De Janeiro: José Olympio, 2005.

TAPES, Os. **Folia de Reis,** Tapes, 1982.

TEGIACCHI, María Luz. **El artista como proyector.** Em Epistemología de las artes : la dimensión epistémica desde la creatividad proyectiva y la recepción interactiva / Daniel Jorge Sánchez [et al.]; coordinación general de Paola Sabrina Belén. - 1a ed . - La Plata : Universidad Nacional de La Plata; La Plata: EDULP, 2019.

ZANETTI, et. al. **Lugares de Memória: Relatos de Experiência de Criação de Espaços Carregados de História.** Em Cadernos de pesquisa do CDHIS. Uberlândia, Vol. 33 n. 1. Jan/Jun-2020.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura Gaúcha: Temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul.** Coleção Universidade Livre. L&PM. 1985.

Discografia consultada:

Canto da Gente. Os Tapes. São Paulo, Gravadora Marcus Pereira Discos, 1975.

Estações das Águas. Os Tapes. Tapes, 2002. CD.

Não Tá Morto Quem Peleia, Os Tapes. São Paulo: Gravadora Marcus Pereira Discos, 1980.

Entrevistas:

GARCIA, Cláudio. [Entrevista concedida a] Camila Padilha Costa. Tapes, 2020 - 2021.

FONSECA, Juarez. [Entrevista concedida a] Camila Padilha Costa. Porto Alegre, 2021.

VIEIRA, Acy Terres. [Entrevista concedida a] Ana Júlia Tiellet. Tapes, 2005.

Periódicos:

JORNAL FOLHA DA TARDE - Entrevista com Os Tapes. 11 de agosto de 1972.

JORNAL FOLHA DA TARDE - Porto Alegre, 24 de junho de 1978.

Sites consultados:

www.ostapesacervo.com.br (Em elaboração – Acesso restrito com uso de senha)

<https://ostapes.blogspot.com/2015/02/rascunho-de-os-tapes.html>