

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

Dissertação de Mestrado

***NÓS DA NOITE*: MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E ATIVIDADE MUSICAL**  
**PROFISSIONAL EM PORTO ALEGRE**



Paulo F. Parada

Porto Alegre, 2018

***NÓS DA NOITE: MEMÓRIA, ESQUECIMENTO E ATIVIDADE MUSICAL***  
**PROFISSIONAL EM PORTO ALEGRE**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música – Área de Concentração Etnomusicologia/Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Reginaldo Gil Braga

Porto Alegre, 2018

### CIP - Catalogação na Publicação

Ausquia Junior, Paulo Fernando Parada  
Nós da Noite: Memória, Esquecimento e Atividade  
Musical Profissional em Porto Alegre / Paulo  
Fernando Parada Ausquia Junior. -- 2018.  
162 f.  
Orientador: Reginaldo Gil Braga.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Porto Alegre. 2. Nós da Noite. 3.  
Etnomusicologia. 4. Atividade Musical Profissional.  
5. Memória, Esquecimento. I. Braga, Reginaldo Gil,  
orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Aos professores Reginaldo Gil Braga e Maria Elizabeth Lucas, pela paciência e seriedade. Essa dissertação é fruto de um trabalho em conjunto e do amor que sinto pelo conhecimento. Aos colegas de curso do PPGMUS UFRGS e grupos de estudos ETNOMUS UFRGS e GEM. Aos professores que participaram da banca de defesa da dissertação, Vincenzo Cambria, Luciana Prass e Maria Elizabeth Lucas. Aos professores da época de graduação em música, que me ajudaram nessa caminhada. São eles, principalmente: Luciane Cuervo, Felipe Adami, Fernando L. Mattos, Dimitri Cervo, Borges Cunha e outros. Desculpem se esqueci alguém, recebi muita ajuda. Ao Renato Pedro, no momento doutorando na área de Educação Musical, que ajudou-me na formatação do projeto para ingressar no mestrado. Muito obrigado! Ao amigo e professor Sérgio Guimarães, obrigado por caminhar comigo para ser melhor. Um brinde também à amizade, algumas vezes transitória, outras duradouras: obrigado a todos meus amigos. Aos alunos também, ao projeto Ação Musical!

Muito obrigado, Thaís Nascimento. Sem teu apoio, não teria feito o mestrado com a dedicação necessária. Por cinco anos caminhamos juntos e sei que abriste mão de alguns caminhos teus para que eu pudesse seguir os meus. Agora é tua vez! Conta comigo.

Ao apoio incondicional de meu avô, Dinarte Rodrigues. Aos meus familiares, meu pai Paulo, mãe Rejane, irmã Rita e vó Sinda. Para minha falecida avó, Eva: toda a vez que escrevia sobre as trajetórias musicais das mulheres, lembrava o quanto a sociedade, principalmente nós, homens, agredimos teu espaço físico e psicológico. Tua morte prematura, em 1995, ensinou-me isso. Ainda bem que, mesmo quando eu era criança, tiveste paciência para dizer-me dos teus sofrimentos. Que isso se repita cada vez menos no mundo. À família de Plauto Cruz, principalmente Marlene, Maria, Jairo, Juliana e Amanda. Compartilhamos o amor por Plauto, nisso somos família.

Principalmente e, por fim, aos colaboradores desta pesquisa, todos. Obrigado Luiza Hellena, Jô de Sousa, Zé Carlos, Sabiá, Silfarnei Alves e Lara pelo carinho com que me receberam no Sindicato dos Músicos do RS. Ao carinho que estabeleci, também, por outros colaboradores, como Ari Fernando, Zé da Terreira, Valtinho do Pandeiro (in memoriam) e outros. Obrigado, meu padrinho musical Cigano Durque Costa. Meus eternos amigos, Plauto Cruz e Fabrício Rodrigues. Minha vida ganhou mais significado e sentido por causa de vocês.



## RESUMO

O presente trabalho objetivou, de um lado: reconstituir as trajetórias individuais e coletivas de músicos da noite de Porto Alegre, foram eles: Ari Fernando, Cigano Durque Costa, Luiza Hellena, Jô de Sousa, Gilberto [Pedro] Lara, Sabiá Juvêncio Rodrigues, Paulo Jorge Linier, Eneida Martins, Fabrício Rodrigues, Norminha Duval, Ziláh Machado, Zé Carlos Silveira, Zé da Terreira e outros; de outro lado, através do trabalho de campo realizado entre 2016 e 2017, etnografar o cotidiano dos colaboradores da pesquisa, indivíduos que têm em comum a idade acima de 60 anos, que frequentam o Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, a Casa do Artista Rio-Grandense, bares, etc. Através de uma etnomusicologia da memória, busquei compreender os motivos pelos quais alguns músicos são lembrados e outros estão esquecidos socialmente. Ao longo da pesquisa, observei que suas atividades profissionais, iniciadas entre os anos 1950 e 1970, nos circos, cabarés e casas noturnas, têm em comum as relações trabalhistas em condições de subalternidade. Percebi, também, que o esquecimento social que pesa sobre suas carreiras musicais está ligado aos prejuízos sociais causados pelas condições socioeconômicas desfavoráveis, pelo racismo, pela opressão masculina sobre as mulheres e pela velhice.

Palavras-chave: Músicos da Noite; Porto Alegre; Etnomusicologia; Memória; Esquecimento

## ABSTRACT

The present work aimed at reconstituting the individual and collective trajectories of the night musicians of Porto Alegre: Ari Fernando, Cigano Durque Costa, Luiza Hellena, Jô de Sousa, Gilberto [Pedro] Lara, Sabiá Juvêncio Rodrigues, Paulo Jorge Linier, Eneida Martins, Fabrício Rodrigues, Norminha Duval, Ziláh Machado, Zé Carlos Silveira, Zé da Terra and others; On the other hand, through the fieldwork conducted between 2016 and 2017, ethnographing the daily life of the research collaborators, individuals who have in common the age of over 60, who attend the Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, the Casa do Artista Rio-Grandense, pubs, etc. Through an ethnomusicology of memory, I sought to understand the reasons why some musicians are remembered and others are socially forgotten. Throughout the research, I observed that his professional activities, begun between the 1950s and 1970s, in circuses, cabarets and nightclubs, have labor relations in common under subaltern conditions. I also noticed that the social forgetfulness that weighs on their musical careers is linked to the social damages caused by unfavorable socioeconomic conditions, by racism, by male oppression of women and by old age.

Keywords: Night Musicians; Porto Alegre; Ethnomusicology; Memory; Forgetfulness.

## **LISTA DE SIGLAS E ABREVIACÕES**

ABRAMUS - Associação Brasileira de Música e Artes

CD - Compact disc

DAER - Departamento Autônomo de Estradas de Rodagem

ECAD - Escritório Central de Arrecadação e Distribuição

ENESCAPO - Encontro Estudantil da Canção Popular

ETNOMUS UFRGS - Núcleo de estudos em Música do Brasil e América Latina da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

FASE - Fundação de Atendimento Sócio-educativa

GEM - Grupo de Estudos Musicais

LP - Long Play

MPB - Música Popular Brasileira

PPGMUS - Programa de Pós-graduação em Música

SINDIMUS RS - Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul

SMC - Secretaria Municipal de Cultura

RS - Rio Grande do Sul

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Rádio Itaí.....	27
Figura 2 - Rádio Itaí com Plauto Cruz na flauta.....	28
Figura 3 - Valtinho no pandeiro, Chico Pedroso no cavaco, Silfarnei Alves no violão e outros músicos locais.....	29
Figura 4 - Zé Carlos Silveira.....	32
Figura 5 - Capa do Vinil “No Tempo das Retretas”, da Bandinha dos Carijós.....	39
Figura 6 - Capa do vinil “Êta Bandinha Boa”, de Hardy Vedana.....	39
Figura 7 - Contracapa do Vinil Êta Bandinha Boa, de Hardy Vedana.....	40
Figura 8 - Contrato de Valtinho do Pandeiro com Batelão.....	42
Figura 9 - Valtinho do Pandeiro no Batelão.....	42
Figura 10 - Sabiá e eu, no SINDIMUSRS.....	51
Figura 11 - Zé Carlos Silveira e eu, no SINDIMUSRS.....	51
Figura 12 - Sala de entrada do Sindicato, onde fica Jô de Sousa (de pé à direita).....	57
Figura 13 - Visão do lado direito da sala de entrada, estão na fotografia (esquerda para direita) os músicos: Lara, Zé Gonçalves, Ricardo Quevedo e Sabiá.....	57
Figura 14 - Ricardo Quevedo à esquerda e Fabrício Rodrigues à direita, no Tom & Tom nos anos 90.....	59
Figura 15 - No Sindicato, Ricardo Quevedo e Luiza Hellena.....	59
Figura 16 - Na sala principal do Sindicato.....	60
Figura 17- No Sindicato, Silfarnei Alves, Sabiá, Lara e Jô de Sousa.....	60
Figura 18 - Luiza Hellena cantando na Casa do Artista Rio-Grandense.....	71
Figura 19 - Jô de Sousa cantando no sarau da Casa do Artista Rio-Grandense.....	80
Figura 20 -Capa do disco Túlio Piva e Eneida, Gente da Noite de 1977.....	81
Figura 21 - Fotos extraídas da página de Norminha Duval na rede social.....	85
Figura 22 - Norminha Duval já com idade avançada.....	87
Figura 23 - Ziláh Machado.....	92
Figura 24 - Presidente da Casa, Luciano Fernandes.....	97
Figura 25 - Informativo para divulgar um sarau da instituição.....	100
Figura 26 - Informativo mais antigo de um espetáculo em prol da Casa.....	101
Figura 27 -Página do jornal Diário Catarinense.....	104

Figura 28 - Matéria do jornal Zero Hora de 17-11-1981.....	105
Figura 29 - Jornal O Globo, 30-10-1973.....	106
Figura 30 - Sarau da Casa com Zé Carlos Silveira.....	110
Figura 31 - Sarau da Casa, Ari Fernando cantando.....	110
Figura 32 - Sarau da Casa com Roberto Moraes.....	111
Figura 33 - Sarau da Casa com Rádio Teatro.....	111
Figura 34 - Sarau da Casa com Zé da Terreira.....	111
Figura 35 - Vocalistas do Luar ao final da década de 1950.....	117
Figura 36 - Paulo Jorge Linier, ao centro e Fabrício, de óculos escuros.....	117
Figura 37 - Vocalistas do Luar.....	118
Figura 38 - Vocalistas do Luar.....	118
Figura 39 - Fogo de Chão, Berenice Azambuja e Os Açorianos (1975).....	124
Figura 40 - Rio Grande Tchê, Os Açorianos (1977).....	124
Figura 41 - Disco de Túlio Piva (1975).....	125
Figura 42 - Fotografia de acervo pessoal da família Piva.....	125
Figura 43 - Fabrício Rodrigues na Casa do Artista Rio-Grandense .....	127
Figura 44 - Fabrício Rodrigues ao violão e Therezinha Dias.....	127
Figura 45 - Ari Fernando e membros do SINDIMUS RS.....	129
Figura 46 - Bar de Porto Alegre nos anos 1970.....	129
Figura 47 - Carteira de Gilberto Lara, “Divisão de censura de diversões públicas” .....	131
Figura 48 - Capa do disco Durque Costa Cigano, “A Voz do Vento” (2015).....	134
Figura 49 - Cigano Durque Costa e eu.....	135
Figura 50 - Capa do Cd “Janelas Negras”, volume 5 (2016).....	139
Figura 51 - Lamb’s com Haydeé Guedes.....	140
Figura 52 - Do acervo pessoal de Luiza Hellena.....	143
Figura 53 - Jô de Sousa e Stefania Johnson Colombo no Clube do Choro.....	148

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 - Nos Circos, Emissoras de Rádio e Cabarés.....</b>	<b>25</b>
1.1 Valtinho do Pandeiro: começando no circo.....	26
1.2 Dos circos para os Cabarés e emissoras de Rádio.....	33
1.3 A gente saía do Rádio e ia prô Cabaré.....	36
1.4 Casas noturnas e cabarés: era tudo a mesma coisa?.....	43
1.5 Sabiá na Rua Cabo Rocha, o Pássaro Preto nos cabarés Galo e Galinha (Quem te viu hein, professor Freitas e Castro!).....	50
<b>CAPÍTULO 2 - O encontro dos Cobras no Sindicato .....</b>	<b>55</b>
2.1 No Sindicato: o encontro dos Cobras.....	55
2.2 O processo de descoberta: questões sobre o encontro.....	63
<b>CAPÍTULO 3 - Trajetórias Musicais Femininas.....</b>	<b>69</b>
3.1 Luiza Hellena, de Pelotas até Porto Alegre: “comecei a cantar profissionalmente em 1978”.....	69
3.2. “Levei surras homéricas por cantar”: as políticas de controle dos corpos e os silenciamentos.....	71
3.3 Jô de Sousa: “minha filha, vai lá e canta!”.....	76
3.4 Eneida Martins e Norminha Duval: outros olhares para as trajetórias musicais femininas em Porto Alegre.....	80
3.5 Questões étnico-raciais: desde os “Cobras” até Ziláh Machado.....	90
<b>CAPÍTULO 4 - Na Casa do Artista Rio-Grandense: “a dor e a delícia de ser o que é”..</b>	<b>96</b>
4.1 “A Casa é a dor e a delícia”: Conversando com o presidente Luciano Fernandes.....	97
4.2 Roberto Moraes: “Integrando o Mercosul”.....	101
4.3 O Sarau da Casa do Artista Rio-Grandense.....	108
4.4 Zé da Terreira: “Transformo essa fantasia de ser artista em uma coisa concreta”.....	112
4.5 Fabrício Rodrigues e Paulo Jorge Linier: Vocalistas do Luar.....	116
4.6 Gilberto Lara e Fabrício Rodrigues: Açorianos.....	123
<b>CAPÍTULO 5 - Nós da Noite: Os músicos e seus trabalhos musicais .....</b>	<b>128</b>
5.1 Ari Fernando: “Por amor à música”.....	128

5.2 Durque Costa Cigano: “Eu sou de Porto City” .....	133
5.3 Janelas Negras.....	138
5.4 Disco Nós da Noite .....	142
5.5. Clube do Choro de Porto Alegre e as reflexões sobre as classificações geracionais: “Juventude ou velhice?”.....	144
<b>Considerações finais.....</b>	<b>150</b>
<b>Referências.....</b>	<b>157</b>

## INTRODUÇÃO

Pesquisar e escrever sobre músicos da noite de Porto Alegre tem um significado pessoal em minha vida. Em 2001, quando eu ainda era uma criança de doze anos de idade, conheci Fabrício Rodrigues, músico que faleceu no anonimato em 2006. Fabrício morou na casa de meu avô (Dinarte Rodrigues) por alguns meses e tocamos juntos, criamos uma amizade através da música. Nos anos seguintes, decidi por estudar música e iniciar um projeto de profissionalização, de viver através da música. Conhecer Durque Costa Cigano em 2002 e Plauto Cruz em 2007, criando fortes vínculos de amizade e parceria musical, foi fundamental para minha vida, vivo da música até hoje. Por isso, é difícil especificar um começo para a presente pesquisa. Digamos que meu interesse sobre as carreiras e obras de músicos mais velhos começou desde minha infância, com a admiração que tive pelas lutas e trabalhos desses artistas.

Essa dissertação é sobre os artistas que apresento aqui, alguns dos quais frequentam o Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul (Luiza Hellena, Jô de Sousa, Gilberto [Pedro] Lara, Sabiá, Silfarnei Alves e outros), e a Casa do Artista Rio-Grandense (Roberto Moraes e Zé da Terra), instituições e pessoas que abordarei no decorrer da dissertação, além de artistas “independentes”, não relacionados às instituições acima, como Cigano, Paulo Jorge Linier, Ari Fernando e Valtinho do Pandeiro. Outros artistas já falecidos, através do contato com suas narrativas e depoimentos escritos ou em arquivos audiovisuais como, por exemplo, foi o caso de Norminha Duval, Fabrício Rodrigues, Ziláh Machado e Eneida Martins, contribuíram para a elaboração de reflexões sobre questões envolvendo preconceitos e prejuízos pessoais pelas condições raciais, socioeconômicas e ou por serem jovens mulheres na profissão (no caso das trajetórias individuais femininas).

No âmbito da escrita acadêmica, é possível que a curiosidade para desenvolver uma pesquisa com consistência teórico-metodológica na área da etnomusicologia, tenha começado com o artigo *O Universo Sonoro de Plauto Cruz*, sob a orientação de Reginaldo Gil Braga, na qual tivemos apoio do FUMPROARTE (PARADA; BRAGA, 2016). Nessa pesquisa, fizemos a catalogação da obra de Plauto Cruz através da análise das composições manuscritas por ele, e reconstituímos sua trajetória musical por meio dos documentos de seu acervo familiar. Apesar do flautista ter sua aposentadoria e casa própria, sua idade avançada e saúde frágil provocaram desconfortos causados por sua condição e pelos pesados investimentos em



remédios e cuidados clínicos por parte de sua família. Plauto faleceu em julho de 2017 e, atualmente, é lembrado com respeito e homenageado por amigos e canais dos meios de comunicação. São ações que, apesar de importantes, não manifestam a atenção esperada pelos familiares do flautista, que acreditam que mais movimentações deveriam ser feitas em prol da memória sobre a obra e a carreira de Plauto.

Assim, tive a seguinte inquietação: e os músicos de idade avançada em Porto Alegre, que vivem (ou viveram) no esquecimento e invisibilidade social? Por que alguns músicos de idade avançada são lembrados e outros são esquecidos? Que fazem hoje esses músicos? Onde se encontram os músicos antigos que não podem mais exercer suas atividades profissionais? Ecléa Bosi, em seu trabalho sobre lembranças de velhos, faz relações entre memória e sociedade, constatando que em nossa sociedade de competição e do lucro, “a mulher, o negro, combatem pelos seus direitos, mas o velho não tem armas. Nós é que temos de lutar por ele” (BOSI, 1994, p. 81). Penso que essa abordagem – pesquisar músicos de idade avançada que tocaram na noite de Porto Alegre – auxilia na construção de uma “etnomusicologia da memória” (SHELEMAY, 1998, p. 212), uma etnografia com recomposições das narrativas sobre as memórias e esquecimentos musicais da cidade. Portanto, meu interesse passou a se direcionar para esses músicos de Porto Alegre, que exerceram sua atividade profissional na cidade e, conseqüentemente, contribuíram para a formação de memória, cultura e identidade musical local. Iniciei meu trabalho de campo a partir das pistas e perguntas deixadas pela pesquisa *O Universo Sonoro de Plauto Cruz*. Percebi que alguns dos músicos ali citados frequentam o Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, localizado no Centro Histórico de Porto Alegre. Esses músicos foram convidados pela Coordenação de Música de Porto Alegre, reunindo artistas experientes que exerciam ou ainda exercem suas atividades musicais em Porto Alegre, para gravar, em 2007, uma coletânea com suas obras, um disco em formato de cd intitulado *Nós da Noite*.

É importante entender o significado de “músico da noite” no contexto desta pesquisa e, além disso, o que “a noite” significa para essas pessoas que fazem música na noite. O que eles têm em comum? Os interlocutores que apresento aqui, além da maioria frequentar o SINDIMUS RS e ter feito parte da coletânea *Nós da Noite*, têm em comum o trabalho musical profissional continuado na noite de Porto Alegre. Eles tocaram por décadas na noite de Porto Alegre, por isso é uma atividade profissional continuada. Alguns pararam por motivos particulares mas, boa parte, continua em atividade, como veremos no decorrer do

estudo. Com algumas exceções - e, talvez, Plauto Cruz seja uma delas - eles estão na base da atividade musical profissional noturna em Porto Alegre. São “operários” da música. Plauto Cruz se destaca por ter feito trabalhos com pessoas de múltiplos meios musicais, desde os anos 1950 até 2010, quando parou de tocar. Ele atuou nos meios da música “regional” do Rio Grande do Sul (os chamados “Festivais Nativistas do RS” e os trabalhos oriundos desta prática), do jazz e do choro, do samba, da MPB, reggae, pop, rock, pop-rock, tango, etc. Ele teve a oportunidade de estudar flauta e teoria musical através do convívio com diversos maestros nas emissoras de rádio em que trabalhava nas décadas de 1950 e 1960<sup>1</sup>, desenvolveu a escrita de suas composições em partituras manuscritas. Ele aprendeu nas emissoras de rádio e, na noite, no senso comum dos artistas locais, “tem ouvido absoluto”. Esse não foi o caso da maioria dos outros interlocutores, que foram autodidatas e, em grande parte, dedicaram suas carreiras para a canção popular, ou no caso de músicos de instrumentos solistas, como Sabiá Juvêncio Rodrigues no saxofone, acompanhando cantores e cantoras em cabarés e bares.

Esse é outro aspecto interessante: pensar no significado da “noite” para os participantes dessa pesquisa. A “noite” para eles foi, em muitos dos casos, uma “escola”. Para a maioria, a única “escola”. Recordo do interlocutor Durque Costa Cigano, que afirma que o músico da noite precisa “tocar de tudo” (todos os gêneros e estilos musicais quanto for possível) e que, no início da sua carreira nos anos 1960, fez poucas aulas com o violonista Jessé Silva (que tocava com Lupicínio Rodrigues e Plauto Cruz), mas desistiu, pois “seu negócio era fazer canções”, ao invés de ler partituras. Ele queria se acompanhar ao violão, enquanto cantava e compunha. Essa situação foi vivida por muitos desses músicos: a maioria deles teve a “noite” como sua “escola” e seu espaço profissional. A maioria deles se sustentou dessa atividade profissional continuada, em alguns casos tendo que ter um segundo emprego para complementar a renda.

A “noite”, local de promessas e frustrações pela esperança de melhores condições de trabalho, tem seu aspecto poético e afetivo, pois é na noite que viveram suas histórias que hoje são memórias. A “noite”, além de trabalho e aprendizagem, é paixão e nostalgia, inspiração para interpretar ou compor novas canções. Como diz Durque Costa Cigano, de tanto tocar na noite, “já venceu a própria noite”. Tocar na “noite”, por ter relação com a construção das memórias, tem a ver com o tempo, como disse Cigano em uma noite, quando fui assisti-lo no Twister Bar, na Avenida Mariante em Porto Alegre:

---

<sup>1</sup> Principalmente as emissoras Rádio Itai, Farroupilha e Gaúcha.

“Paulinho Parada, eu tô brincando com o tempo. Tô pegando o tempo e destroçando. Onde eu vou as pessoas dizem: ‘Oi, Cigano...O tempo não passa pra ti’. O tempo é arrogante e luminoso. Eu não sou o filho do tempo. Nem o tempo tá me engolindo” (Depoimento de Durque Costa Cigano em 13-04-2017). A “noite” também é espaço de criação, de palavra, de ressignificação do próprio tempo e de si mesmo. É local de fazer poesia, ativando um imaginário poético e afetivo que está relacionado com os espaços urbanos e as pessoas que vivem na cidade. É ambiente de partilhar nostalgia.

Sobre nostalgia, o etnomusicólogo Martin Stokes aprofundou essa temática relativa à canção popular, criando o conceito de “intimidade musical” (STOKES, 2010), no qual, para ele, a população de um determinado local enxerga seus artistas como sendo parte dramática de suas próprias histórias, é um fenômeno de “melancolia, nostalgia, imaginação urbana e luta por uma modernidade nacional” (Ibidem, p. 187). Percebo que, através da vivência noturna, as canções ativam o que Stokes chama de “melancolia, nostalgia e imaginação urbana”. O ambiente noturno e suas poéticas ativam a nostalgia e a imaginação urbana, no caso de Porto Alegre, um imaginário do passado centrado na figura de Lupicínio Rodrigues. Os músicos que apresento aqui, alguns deles, acompanharam Lupicínio Rodrigues. Outros partilharam de rodas musicais ou assistiram Lupicínio, a maioria já frequentou o mesmo ambiente que “Lupi”. Outros, como Plauto Cruz e Valtinho do Pandeiro, acompanharam em Lupicínio Rodrigues por muitos anos, foram contratados por ele, faziam parte de seu conjunto. Mas é unanimidade entre os músicos da “noite” que apresento aqui que, o legado de “Lupi”, é uma fonte de admiração que ativa a nostalgia por um passado vivido ou não, mas que necessita ser revivido ou construído através das lembranças e do fazer musical.

A centralidade da referência estética para a música dos interlocutores desta pesquisa está, sobretudo, na figura de Lupicínio Rodrigues. Podemos imaginar que ele, se estivesse vivo, estaria no topo da atividade musical profissional da noite de Porto Alegre. Os “outros” são os trabalhadores, operários da música, os músicos que me ocupo em reconstituir as trajetórias musicais. Talvez o esquecimento esteja relacionado também à memória social centrada na mitificação de um único homem, Lupicínio Rodrigues. Os outros ficam, literalmente, “apagados”. Em apresentações audiovisuais em que Lupicínio gravou nos programas de emissoras de televisão nos anos 1960 e 1970, não conseguimos enxergar os outros músicos. A câmera está focada em Lupicínio, os outros músicos estão nas “sombras” e isso não é somente metáfora. Apresento aqui um exemplo audiovisual que, certamente,

demonstrará essa situação<sup>2</sup>. Nesta amostra, não podemos ter certeza de que Plauto Cruz está tocando flauta: ele está ofuscado pelas sombras. Meu interesse é saber quem são esses músicos que, por muito tempo, estiveram “nas sombras” da “noite”.

Minha atenção aqui está voltada para suas trajetórias individuais que, conseqüentemente, motivam o recorte temporal que realizei. Diferenciar trajetória e história de vida faz parte da abordagem que proponho. Baseando-me em Bourdieu, compreendo que os conceitos podem ser ora antagônicos, ora complementares, pois para ele “tratar a vida como uma história, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência” (1997, p. 185). Para o autor, o estudo de trajetória é uma forma de recomposição dos fatos feita pelo pesquisador e seu distanciamento crítico. Ter essa percepção sobre a diferenciação entre esses dois termos, de acordo com as elucidações demonstradas por Bourdieu, faz parte de minha construção teórico-metodológica.

A etnografia que realizei em colaboração desses e de outros interlocutores, entre 2016 e 2017, recorreu às fontes documentais de Plauto Cruz, Cebolinha, Valtinho do Pandeiro e outros músicos (manuscritos, textos, fotografias, fonogramas, gravações audiovisuais, etc. O principal locus da pesquisa foi o Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, ponto de encontro dos músicos antigos da cidade. Os frequentadores do Sindicato realizam, periodicamente, um sarau na Casa do Artista Rio-Grandense, espaço que fez parte de meu trabalho de campo, também, dentre outras rodas e encontros que estes músicos frequentam, além de suas residências.

A partir deste trabalho, creio que será possível promover certa visibilidade às práticas musicais e às composições desses artistas que não estão difundidas no meio acadêmico e no ciberespaço. Os músicos com os quais realizei entrevistas têm em comum a idade acima de 60 anos, todos tiveram (ou ainda têm) uma fonte de renda relacionada com sua atividade musical profissional e, de certa forma, não são vistos com frequência nos meios de comunicação de massa. Sobrevivências e resistências são algumas das situações partilhadas por músicos antigos da noite que têm impossibilidade de exercer sua atividade profissional. As dificuldades de locomoção algumas vezes ocorrem devido à velhice, impedindo o músico de tocar e continuar suas práticas musicais. A insegurança em relação à violência urbana

---

<sup>2</sup> O exemplo que enfatizo ocorre aos 14m55s do documentário, onde Lupicínio Rodrigues aparece em centralidade, enquanto os outros músicos estão nas sombras. O link para a amostra pode ser acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=RZEFhOL9t9E>, assistido em 25-04-2018 às 12h23.

também está presente nos relatos desses músicos, justificando, em alguns casos, suas ausências no meio noturno. Lembrando de épocas passadas, “das saudades dos que já se foram”, a cantora Luiza Hellena disse que entre os músicos “existe uma parceria, uma irmandade, “mas naquela época era mais. Era um por todos, todos por um”, ela recorda com carinho das suas atividades musicais nos anos 70 e 80 em Porto Alegre. Quando Luiza lembra dos colegas que já faleceram, por exemplo, de Fabrício Rodrigues, se emociona: “eu e ele, a gente chorou lembrando que a gente tocava e cantava a noite inteira. De manhã fechava, baixava as cortina, a gente ficava lá dentro, tocando, bebendo... quando acabava não se tinha vontade de ir pra casa”. Para ela, atualmente, os tempos da noite são outros: “Acabou minha participação e já quero ir pra casa. É violência... o pagamento é irrisório. Já tem destino pra aquele dinheirinho que tu ganhou...”. São depoimentos que apontam para as incertezas e dificuldades de se trabalhar cantando ou tocando na noite, considerando a condição de que eles já pertencem à terceira idade e não se sentem valorizados por seus trabalhos musicais.

Tive como objetivo geral: etnografar os músicos frequentadores do Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul e de alguns outros espaços de Porto Alegre, procurando compreender suas (sobre)vivências e atividades profissionais, reconstituindo suas trajetórias artísticas no recorte temporal da segunda metade do século XX. A partir desse objetivo geral, pretendo responder à seguinte pergunta específica: por que alguns músicos são lembrados e outros estão relegados ao esquecimento? Os objetivos específicos propostos são: 1) Apresentar os discursos e narrativas, e assim recompor as trajetórias dos frequentadores do Sindicato dos Músicos e de outros espaços relacionais, buscando a compreensão dos motivos e mecanismos pelos quais são esquecidos e lembrados socialmente; 2) Dissertar sobre as principais dificuldades (ou facilidades) experimentadas a partir dos fazeres ligados à profissão musical e 3) traçar possíveis relações entre memória/esquecimento e grupo profissional, através de relatos dos interlocutores.

### **Construção teórico-metodológica: a importância de se repensar as relações entre memória e música considerando os músicos da noite de Porto Alegre**

A pesquisa tem como fundamentação teórico-metodológica autores de áreas interdisciplinares, principalmente da etnomusicologia, antropologia e sociologia. Alguns trabalhos de abordagem histórica ou jornalística foram citados nesta dissertação com a finalidade de enriquecer e corroborar as narrativas e dados apresentados.

Pensando a relação entre memória e fazeres musicais, Suzel Reily afirma que “sem memória não poderíamos fazer música [...] A memória, então, é um espaço em que as esferas biológicas e sociais do ser humano se encontram” (2014, p. 1-2). Considerando essa afirmação da autora, acredito na importância de pesquisar sobre memória em Porto Alegre, tomando como alicerce a reconstituição de trajetórias e práticas musicais, buscando compreender como ocorrem os mecanismos que provocam as lembranças e as ausências no contexto da memória coletiva.

Em relação à memória coletiva, Eclea Bosi (1994, p. 332-333) afirma que:

Uma memória coletiva se desenvolve a partir de laços de convivência familiares, escolares, profissionais. Ela entretém a memória de seus membros, que acrescenta, unifica, diferencia, corrige e passa a limpo. Vivendo no interior de um grupo, sofre as vicissitudes da evolução de seus membros e depende de sua interação. Quando sentimos a necessidade de guardar os traços de um amigo desaparecido, recolhemos seus vestígios a partir do que guardamos dele e dos depoimentos dos que o conheceram. O grupo de colegas mal pode constituir um apoio para sua lembrança, pois se dispersou e cada um se integrou num meio diverso daquele que conheceu. Como salvar sua lembrança senão escrevendo sobre ele, fixando assim seus traços cada vez mais fugidios?

Assim, refletindo sobre a afirmação e questionamentos de Bosi, pode-se estabelecer que o trabalho de discutir esses laços que unificam (e/ou separam) os músicos e suas práticas musicais em Porto Alegre, é fundamental para que as trajetórias e narrativas dos sujeitos que colaboram com a pesquisa não permaneçam no esquecimento social. Um violonista que ilustra o esquecimento social sobre os músicos em Porto Alegre é Fabrício Rodrigues. Atualmente é pouco lembrado, mesmo no meio social em que vivia. Nas palavras da cantora e enfermeira Haydeé Guedes, “ninguém queria saber dele porque era pobre, músico e cego”. Segundo Paulo Jorge Linier, amigo de Fabrício e, na década de 50, cantor do grupo Vocalistas do Luar, “a família de Fabrício era muito pobre”.

Também podemos relacionar, ainda, a pesquisa de Becker (2008, p. 105), em que o músico de casa noturna acaba por viver em isolamento. Assim, podemos supor alguns desafios que os músicos – rotulados pelos membros convencionais da comunidade local – enfrentam em seu cotidiano, convivendo com comentários de amigos, familiares e pessoas próximas: “músico é tudo vagabundo”, “música não é profissão”, “música não dá dinheiro”, “não é possível se sustentar trabalhando como músico”, etc. São esses alguns dos estigmas sofridos por esses músicos da noite porto-alegrense.

Proponho um diálogo com outros trabalhos etnomusicológicos sobre músicos que, de certa forma, ficam segregados socialmente (e invisibilizados no meio artístico), é o caso da pesquisa de Mateus Kuschik (2011, p. 6). Ao estudar os suingueiros do sul do Brasil, ele afirma que o suingue é uma música feita por pessoas que se identificam com “a produção musical da comunidade negra distribuída pelo Atlântico Negro” (África e Américas)”, e que o suingue é um “gênero musical híbrido com diversas influências de outros gêneros da música popular” (idem). Mateus Kuschik problematiza o fato dos suingueiros estarem ausentes do meio artístico, por isso, encontro semelhanças entre seu estudo e a pesquisa que proponho, pois os sujeitos que colaboram com minha pesquisa também estão ausentes do mainstream musical. Alguns dos músicos colaboradores da pesquisa também fazem parte da comunidade negra local (é o caso de Durque Costa Cigano, Sabiá, Luiza Hellena, Haydeé Guedes, Zé Carlos Silveira, Ari Fernando, Carlinhos Santos e Valtinho do Pandeiro), interpretam ou criam músicas, dialogando com o choro, samba, bolero, bossa, chamamé, jazz, etc.

Questões étnico-raciais são debatidas entre músicos do Sindicato, relacionando o contexto atual com as lembranças de um passado racista. Nos debates, surgem questões interseccionadas, como tensões de gênero (opressões de homens sobre as mulheres). São temáticas que não podem ser tratadas de forma separada.

A pesquisa poderá proporcionar também o protagonismo dos sujeitos participantes e, por consequência, transformações no que podemos chamar de memória coletiva da cidade. Estimulei os sujeitos participantes à expressão de suas memórias sociais e histórias de vida, onde refleti sobre as afirmações de Bosi (1994, p. 68):

Qual a forma de memória predominante de um dado indivíduo? O único modo correto é sabê-lo levar a fazer sua autobiografia. A narrativa da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória.

A escuta paciente faz parte do trabalho etnográfico, tornando a pesquisa mais sensível. Através dessas narrativas, por vezes autobiográficas, compreendi as carreiras e obras dos sujeitos que colaboraram com a pesquisa. Eclea Bosi (1986, p. 19), em um importante estudo sobre cultura de massa e cultura popular, afirmou que “se um dia a classe pobre alcançar a gestão sobre seu destino, a sua cultura não deixará de englobar os valores dos que trabalham, valores que se opõem aos dos que dominam” e, ao escrever sobre as

resistências e diversidade das culturas de classe pobre (nome dado pela autora), Bosi infere que (Ibidem, p. 23):

Não há memória para aqueles a quem nada pertence. Tudo o que se trabalhou, criou, lutou, a crônica da família ou do indivíduo vão cair no anonimato ao fim de seu percurso errante. A violência que separou suas articulações, desconjuntou seus esforços, esbofeteou sua esperança, espoliou também a lembrança de seus feitos.

A autora afirma que, para os trabalhadores dominados, a violência que permeou suas experiências também apagou suas memórias. Acredito que é o caso de algumas das memórias dos interlocutores, as pessoas que frequentam Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul e a Casa do Artista Rio-Grandense, ou mesmo aqueles que tocaram profissionalmente com esses sujeitos e que, muitas vezes, trabalharam durante a vida e se encontram em idade avançada sem direito à aposentadoria, ou com dificuldade de obtê-la, tendo que alinhar-se em uma espécie de luta sindical (ou mesmo em lutas pessoais) pelos seus direitos.

Para compreender como são produzidos os esquecimentos e as ausências, segundo Roger Chartier (2009, p. 67-68) é necessário perceber as relações de dominação, suas discontinuidades e rupturas em relação à historiografia e seus recortes temporais. Ou seja: quem tem poder de escrever o que é divulgado como história oficial? O autor afirma que: “ser dono de seu próprio tempo, [é] controlar o tempo dos demais [...] são algumas das modalidades incorporadas da relação com o tempo que expressam o poder dos dominantes e a impotência dos desfavorecidos”. Em minha interpretação sobre o excerto de Chartier, reflito sobre o que é esquecimento social e como ele provoca ausências e, assim, percebo que algumas vozes são silenciadas pelas relações de poder entre dominantes e desfavorecidos, sendo que os primeiros ditam o que deve ser lembrado pelos segundos, ofuscando o protagonismo, a capacidade de lembrar e o acesso à memória coletiva dos desfavorecidos.

Para fundamentar o conceito de memória coletiva, apresento uma referência à cientista social Olga Simson (2003, p. 1), na qual a autora afirma que a memória coletiva é “formada pelos fatos e aspectos julgados e que são guardados como memória oficial da sociedade mais ampla”. Como contrapartida (Ibidem, 2003, p. 2):

Existem as memórias subterrâneas ou marginais que correspondem a versões sobre o passado dos grupos dominados de uma dada sociedade. Estas memórias geralmente não estão monumentalizadas e nem gravadas em suportes concretos como textos, fotografias, CD roms, obras de arte e só se expressam quando conflitos sociais as evocam ou quando os pesquisadores que se utilizam do método biográfico



ou da história oral criam as condições para que elas emerjam e possam então ser registradas e analisadas. Essas memórias subterrâneas geralmente se encontram muito bem guardadas no âmago de famílias ou grupos sociais dominados nos quais são cuidadosamente passadas, de geração a geração, através de relatos [...] Na sociedade ocidental atual, o ritmo acelerado do trabalho urbano somado à facilidade e rapidez dos meios de comunicação (criadas pelos constantes avanços tecnológicos) colocam o homem comum frente a uma quantidade avassaladora de informações. Tais fatos criam para o homem de hoje quase a obrigação de consumir a informação de forma acrítica, sem maiores cuidados seletivos, perdendo-se portanto uma das mais importantes funções da memória humana - a capacidade seletiva - que é o PODER de separar aquilo que deve ser preservado, como lembrança importante, daqueles fatos e vivências que podem e devem ser descartados. A perda do exercício desse poder de seleção nas sociedades atuais, constitui o fator fundamental para a formação do que os profissionais da informação chamam de sociedades do esquecimento.

A citação da autora demonstra como são produzidas as memórias, os esquecimentos e ausências de grupos sociais dominados, entendendo que o ritmo acelerado do trabalho no contexto urbano provoca o enfraquecimento e a acriticidade da memória. Ao relacionar as afirmações de Simson, no que concerne às memórias marginalizadas ou subterrâneas dos grupos sociais menos favorecidos, com os músicos que, muitas vezes, não possuem condições de gravar seus materiais artísticos em condições adequadas para os meios de comunicação (e tampouco de publicá-los e difundi-los de forma que provoque benefícios financeiros), me parece que é nítida a impossibilidade desses grupos sociais desfavorecidos para estabelecer relações continuadas de destaque nos meios de comunicação de massa. Se o crescimento da indústria fonográfica e dos meios de comunicação não acompanham a capacidade de produção artística e memória crítica dos grupos sociais menos favorecidos, certamente os grupos privilegiados terão mais acesso aos espaços midiáticos.

A etnografia segundo Geertz (2008), pretende não apenas registrar e apresentar os acontecimentos, mas interpretar esses fatos e significações. Por meio dessa abordagem etnográfica, proponho uma descrição densa de minhas percepções em campo, realizei a coleta de dados utilizando os recursos de diários de campos, gravações de áudio e vídeo, entrevistas abertas e conversas informais, orientações e aportes teóricos. Refletindo sobre o método etnográfico através da colaboração e cortesia proposto por Seeger (2008, p. 5), pretendo provocar algum retorno de interesse para a comunidade local e para os interlocutores.

Em relação às entrevistas, reflito sobre as seguintes afirmações de Bourdieu (1997, p. 699-700): “tentar situar-se em pensamento no lugar que o pesquisado ocupa no espaço social para o necessitar a partir desse ponto e para decidir-se de alguma maneira por ele”. Esse

decidir-se não é somente, ao meu ver, dar a voz ao pesquisado, mas partir do pressuposto que não somos neutros. Esse pressuposto está implicado diretamente no método, esse decidir-se de Bourdieu, tampouco é colocar palavras na boca das pessoas entrevistadas ou transferir nossas angústias e inquietações para as pessoas nas quais vivenciamos as interações face-a-face. Tomemos como pressuposto teórico-metodológico a frase de Bourdieu: “esta compreensão não se reduz a um estado de alma benevolente” (Ibidem). Compreendo que esse estado de alma benevolente não é dispensável, porém não prescinde ao método.

Em relação à confiança metodológica na condução de uma entrevista, Beaud e Weber (2007, p. 140-141) afirmam que, no final de uma entrevista, depois de estabelecer uma relação de confiabilidade, “o entrevistado põe-se a dizer-lhe coisas que jamais diria no início da entrevista. Esses últimos momentos são sempre os mais ricos, os mais pessoais”. Através da etnografia dialógica, agi de forma solícita e paciente na escuta interessada dos interlocutores, respeitando suas limitações de tempo e vontade de falar. Sobre entrevistas reflexivas pós-modernas, Norman Denzin (2001, p. 29), afirma que elas são construídas em narrativas não lineares, o texto pode ser permeado por espécies de colagens, fotografias, diálogos, monólogos, poemas, espaços em branco, etc. Essas múltiplas vozes – as narrativas dos interlocutores, fotografias e fonogramas, documentos e matérias jornalísticas, minhas observações e reflexões, as afirmações teórico-metodológicas do referencial bibliográfico e outras vozes – fazem parte do entendimento pós-moderno do método etnográfico por meio de entrevistas, estimulando conversas informais, através de entrevistas abertas.

Nesse caminho dialógico, na construção da etnografia colaborativa e de uma etnomusicologia da memória, encerro minha introdução teórico-metodológica com algumas reflexões: “Não existe etnografia sem confiança mútua e sem intercâmbio” (LAPLANTINE, 2004, p. 24). Para François Laplantine, o olhar etnográfico é indispensável para a própria etnografia. Não obstante, “a descrição etnográfica não se limita a uma percepção exclusivamente visual” (Ibidem, p. 20), algumas vezes é necessário fechar os olhos para ver, fazer uma etnografia com o corpo e do corpo, priorizando todos os sentidos, estando atento às narrativas, às expressões corporais e gestos dos interlocutores através de nossa sensibilidade durante as interações face-a-face, construindo relações atentas e subjetivas. Durante o período de meu trabalho de campo (2016-2017), optei por privilegiar o encontro com os interlocutores. Realmente, me foi muito agradável participar dos ambientes noturnos em que

os músicos tocaram, mas além disso, ocupei-me em dialogar com eles e verificar suas premências.

Lembro-me que foram muitas as tardes que deixei de analisar os dados coletados, para atender solicitações dos interlocutores: a família de Plauto Cruz que precisava de assistência na liberação dos valores retidos sobre os direitos autorais sobre a obra do flautista<sup>3</sup>, ou quando visitei Cigano Durque Costa e passei muitas horas ouvindo seus discos e percebendo nossa ansiedade recíproca para que sua música seja lembrada e, em outras tardes, reconhecendo o orgulho de Ari Fernando por sua carreira no passado e por ainda participar de grupos corais e rodas de samba, sentia em cada encontro que, mutuamente, recriamos em nossos imaginários uma certa dignidade em se fazer música em Porto Alegre, um orgulho e a consciência da importância de se fazer música, que talvez tenha ficado no passado e que, naqueles encontros, estiveram presentes. Se, por um lado, deixei de aprofundar algumas questões teóricas sobre problemas do cotidiano desses músicos da noite (apesar dos esforços para dar conta dessas questões com a seriedade necessária), acredito que a dimensão etnográfica do encontro e das interações tenha sido um ponto positivo desta pesquisa, resultando em cuidados éticos e de prevenção de danos que são coerentes com o método etnográfico nos tempos de hoje, considerando o complexo contexto brasileiro.

É necessário a percepção de que a escrita da dissertação teve um caráter autobiográfico. Reconhecer essa dimensão foi importante para compreender a complexidade das relações face-a-face. Se por um lado, estou familiarizado com o ambiente noturno, pois cresci convivendo com meu avô em bares, assistindo Plauto Cruz, Cigano Durque Costa e Fabrício Rodrigues, por outro lado, foi um estranhamento conhecer os universos sonoros de diversas carreiras que antes eu desconhecia. Também foi um estranhamento perceber a curiosidade com que os músicos da noite e suas audiências percebiam meu interesse pelos espaços de apresentações que são, atualmente, frequentados por pessoas com acima de sessenta anos de idade. Causou desconforto, de minha parte e da parte dos músicos e suas audiências, perceber que “um abismo” de mais de trinta anos de diferença separava nossas vivências. Ao estabelecer o diálogo, percebemos que essa diferença não era tão grande: o interesse pela música e, principalmente, pelas pessoas, diminuiu esse distanciamento.

---

<sup>3</sup> Mesmo com muitos esforços empreendidos em conjunto com os familiares e a nova associação de arrecadação de direitos autorais ao qual Plauto se filiou (ABRAMUS), parte dos valores recolhidos pelo ECAD não foram depositados até hoje. Isso exemplifica a situação precária dos direitos autorais no Brasil.

Desenvolvendo o presente trabalho, percebi o paradoxo da relação entre memória e esquecimento: é impossível lembrar de tudo e de todos, esquecer é inevitável. Mas, nem por isso, deixa de ser importante o esforço para lembrar. Por acreditar nessa importância, busquei contemplar o máximo de interlocutores quanto foi possível. Faço aqui a *mea culpa*: talvez seja, em meio aos nomes de tanta gente que antes foi estranha aos leitores, difícil de acompanhar a quantidade de músicos que aparecem aqui. Esse é o paradoxo: impossível lembrar de todos. Certamente, o leitor dará atenção para algumas trajetórias musicais em relação às outras, conforme seu interesse. Percebendo essa característica inerente do aprendizado humano e da construção de nossas memórias, podemos descobrir, juntos, como se dá a complexidade da formação da memória e do esquecimento e, talvez, depois deste percurso, possamos responder os motivos pelos quais alguns serão lembrados e outros serão esquecidos.

### **Sobre a estrutura da dissertação**

No capítulo 1, disserto sobre as memórias e narrativas de Valtinho do Pandeiro, Zé Carlos Silveira e Sabiá, relacionando as formas de “começar na música”, ainda na infância, quando tocavam em circos. Eles viveram, ainda, a época em que músicos de Porto Alegre eram contratados, nos anos 40, 50 e 60, por cabarés e rádios.

No capítulo 2, apresento e reflito sobre o encontro etnográfico com os frequentadores do SINDIMUSRS (Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul). Os músicos que se encontram no Sindicato fazem encontros semanais para estimular vivências e conversar sobre o passado, intitulando-se como “Cobras”. Apresento dados de meus diários e anotações de campo, apresentando esses músicos, através de relatos, fotografias e descrições.

Através do capítulo 3, reconstituo as trajetórias musicais femininas que são permeadas pela violência e pelo controle masculino. Reflito, expondo fundamentações teóricas sobre questões de gênero que estão, de algumas formas, interseccionadas com a temática étnica-racial. Apresento narrativas das artistas Luiza Hellena, Jô de Sousa, Eneida Martins, Norminha Duval e Ziláh Machado.

A Casa do Artista Rio-Grandense, seus moradores e saraus, são retratados no capítulo 4, no qual apresento parte da história da instituição e a contingência de seus moradores através da entrevista que fiz com o atual presidente da Casa, Luciano Fernandes. Escrevo

sobre as trajetórias musicais de Roberto Moraes, Zé da Terra, Paulo Jorge Linier e Fabrício Rodrigues. Descrevo os saraus que ocorrem na instituição.

Finalmente, no capítulo 5, apresento os espaços noturnos (bares, pubs e cafés) em que se apresentam os músicos atualmente, como Cigano Durque Costa e Ari Fernando, além de apresentações do Clube do Choro de Porto Alegre, com a participação de Silfarnei Alves e Zé Carlos Silveira. Discuto, ainda, projetos coletivos de resistência à subalternidade e invisibilidade social, como os discos *Nós da Noite* e *Janelas Negras*.

Nas considerações finais, tratei de “amarrar” questões levantadas ao longo dos capítulos e que me possibilitaram perceber como recorrências ou tendências dentro do grupo profissional.

## CAPÍTULO 1 – Nos Circos, Emissoras de Rádio e Cabarés

Neste capítulo, apresento o início das interações com os artistas que fazem parte desta pesquisa, bem como minha entrada em alguns espaços de convivência dos músicos que atuaram na noite de Porto Alegre na segunda metade do século XX, principalmente no Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul. Meu “passaporte de entrada” nesse espaço foi o contato com Valtinho do Pandeiro, que sugeriu que eu encontrasse Zé Carlos Silveira no Sindicato, para ajudar na reconstituição das memórias da época em que tocavam nos circos, emissoras de rádio e cabarés.

Ouvindo suas vozes e desvelando suas narrativas, iniciarei a reconstituição das trajetórias e obras dos sujeitos que frequentaram espaços noturnos de Porto Alegre, como músicos profissionais desde o final da década de 40. Entendo que, as lembranças, muitas vezes, se confundem com os ambientes de convívio em Porto Alegre, ao evocar memórias de quando tocavam nos circos, cabarés e casas noturnas.

Sobre memória, entendo que Connerton (1989, p. 40) considera a “produção de histórias narrativas informalmente relatadas [como] uma atividade básica para nossa caracterização cotidiana das ações humanas e uma característica de toda a memória social”. O autor, além de considerar a importância das histórias narrativas e dos relatos informais para a formação da memória social, ressalta a importância das práticas performáticas do corpo e cerimônias comemorativas para reforçá-la.

Para Eclea Bosi, em seu estudo sobre *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos* (1994, p. 85), a autobiografia, o ato dos mais velhos fazerem a narração de suas próprias histórias e experiências de vida, é uma ferramenta para acessar lembranças do passado: “a arte da narração não está confinada nos livros, seu veio épico é oral. O narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam”. Para a autora (ibidem, p. 68), a forma de memória predominante é acessada através da “narrativa da própria vida, [que] é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória”. Considero que as narrativas permitem o acesso às lembranças, mas lembrança não é sinônimo de memória. Nem tudo que é lembrado e narrado faz parte da memória social de um determinado grupo. A memória só se torna lembrança quando assimilada pelo sujeito da experiência, quando ele escolhe lembrar o que foi vivido, de forma que a memória poderá

tornar-se lembrança através da experiência narrativa.

Sobre narrativas, o etnomusicólogo Timothy Cooley (2008, p. 62), acredita que: “são histórias, apresentações de fatos selecionados e mitos que apoiam as próprias ideias dos colaboradores, sobre si mesmos ou sobre os outros, enquanto discursos são as interpretações dessa narrativa histórica, os esforços para dar sentido à narrativa”. Assim, podemos inferir que as narrativas são formas de acesso à memória social, que permitem a criação de lembranças. Assim, as experiências narrativas são “apresentações de fatos selecionados”, ou seja, o acesso à memória e a criação de lembranças são escolhas que implicam em seletividade: descartar o que não é interessante ou desejável que seja lembrado, selecionar o que reforça os interesses sociais e individuais.

Procurarei mostrar que, quando os músicos da noite de Porto Alegre lembram sobre suas vidas e carreiras, alguns ambientes e pessoas que estavam no esquecimento, emergem. Ao recordar o ambiente noturno e reconhecer que suas memórias sociais dependem também da lembrança sobre seus amigos, colegas de trabalho e lugares, reconstituem a poética afetiva da construção de suas memórias sociais pelo ato de lembrar narrando histórias.

### **1.1 Valtinho do Pandeiro: começando no circo**

Valter de Oliveira, nome de batismo do Valtinho do Pandeiro, nasceu em Porto Alegre em 1938 e, durante sua infância, morou na Rua Vicente da Fontoura. Quando ouço novamente as primeiras palavras de Valtinho, na gravação que fiz em sua casa no bairro Costa e Silva em Porto Alegre, percebo o quanto é importante, para ele, a pesquisa sobre sua obra e trajetória artística:

Isso aí é uma coisa muito boa que tu tá fazendo. Olha, gente da antiga que já morreram e não fizeram nada [por eles]! Pô, tu vê, olha: teve o Jessé – fizeram alguma coisa pelo Jessé! Teve o Mário Schimia, foi um baita dum cara! Também... teve esse do cavaquinho que morreu em São Paulo... o Braguinha! O Braguinha, era daqui, morava na Presidente Roosevelt, era um baita dum cavaquinho: foi um dos diretores dos regionais da Rádio Itai, do tempo dos regionais da Rádio Itai... A gente tocava junto.



Porto Alegre, 2 Setembro de  
 1963  
 Esta foto tirada na Rádio  
 Itaj de Porto Alegre.  
 Waldemar }  
 Lialo Mar } no Programa do  
 Geraldo (Pantão) } Rubens Santos  
 Brazeirinha }  
 Redunha }  
 Segue a lista

Figura 1 - Rádio Itaj. Cedido gentilmente do acervo de Marcello Campos





Figura 2 - Rádio Itai, Plauto Cruz na flauta. Cedido gentilmente do acervo de Marcello Campos

Nessas suas primeiras palavras, na entrevista que fizemos em 6 de julho de 2016, citando o cavaquinista Braguinha, os violonistas Jessé Silva e Mário Schimia, todos falecidos, notei muito entusiasmo de sua parte para lembrar dos colegas. Sua atenção era total para o esforço de evocar a memória do passado, do convívio familiar e dos primeiros trabalhos musicais no circo, até seus empregos como pandeirista em rádios, conjuntos e cabarés, nos anos 50 e 60.

Valtinho, ao lembrar, como vimos, da “gente antiga que já morreu”, fez o esforço de reconstituir o passado em palavras, recordando nomes e lugares de Porto Alegre, com euforia: “Pô, teve mais gente: o Pixuxa, era acordeonista, era daqui, tocava paca<sup>4</sup>! Pixuxa era o apelido dele... qual era o nome dele?”, perguntava a si mesmo, para recordar o nome de um antigo colega que admirava, “não tinha quem não tivesse tocado com ele... tu tinha que ver! Era um baita dum cara”. Um tanto emocionado, Valtinho continuou os elogios para a pesquisa: “então, isso aí que tu tá fazendo, é um troço legal. Porque teve muita gente que nunca fizeram nada por eles”.

---

<sup>4</sup> Expressão local, gíria. Valtinho quer dizer que o acordeonista tocava muito bem.



Figura 3 - Valtinho no pandeiro, Chico Pedroso no cavaco, Silfarnei Alves no violão e outros músicos locais. Cedida do acervo de Marcello Campos. Teresa Franco, conhecida como “Nega Diaba”, foi vereadora entre 1996 e 2000, período da foto.

No caso de Valtinho e muitos outros músicos – como veremos adiante – principalmente os que têm acima de 70 anos de idade, a prática musical nos espaços noturnos já não é mais possível. Os motivos são vários: saúde debilitada, medo e resguardo em relação à violência urbana, desvalorização do mercado de trabalho musical em Porto Alegre, pois a concorrência com jovens músicos, leis austeras como a “lei seca<sup>5</sup>” que, segundo alguns músicos, diminui consideravelmente o seu público, dentre outros motivos.

Em nosso encontro, Valtinho lamentava sofrer de problemas cardíacos e respiratórios, além do que a cidade “não era mais como antigamente”. Antes, podia-se andar com o seu instrumento de madrugada que “não acontecia nada”, disse. Assim, os velhos músicos que não tocam mais na noite, desenvolvem outras práticas, além do resguardo caseiro: encontram-se para conversar e contar histórias sobre o passado. A finalidade dos encontros é o re-estabelecimento de vínculos com o passado, o esforço contra o esquecimento no

<sup>5</sup> Denominação popular para a lei que proíbe o consumo de bebidas alcoólicas ao dirigir. No Brasil, é costume relacionar essa lei diretamente à proibição de uso de bebidas alcoólicas ao volante. Um dos slogans, feito por muitas campanhas nos meios de comunicação de massa, é: “se beber, não dirija!”.

presente. Sobre memória e música (e as formas de esquecimento), a etnomusicóloga Suzel Reily (2014, p. 9), escreveu que uma “determinada comunidade desenvolve práticas para manter viva a sua memória, o foco de sua identidade enquanto grupo”, com a finalidade de não esquecer o passado. É o que Valtinho fazia em nossa conversa: o encontro que tivemos, foi uma tentativa entusiasmada e, de certa forma, urgente de lembrar. Veremos que, urgente, pois o tempo pesa mais sobre a saúde dos mais velhos: infelizmente, Valtinho faleceu um mês após nossa entrevista.

Quando perguntei, “e tu? Começaste a tocar com que idade?”, Valtinho respondeu:

Comecei aos 12 anos, Meu pai era daqueles velhos que faziam baile das 7 às 7... [Valtinho dá risada] com gaitinha de oito baixo. Meu pai era gaiteiro, do tempo... e morava no interior. E o véio fazia baile, claro! Mas eu era guri, tinha vontade né? Aí comecei, ele tinha a turminha dele e eu sempre gostava. Mas a situação não era muito boa, custei a ganhar um pandeiro, um pandeiro profissional. Quando meu irmão começou a trabalhar aí ele me deu um pandeiro. Eu era guri novo ainda, eu não me lembro que ano eu tinha. Aí eles tinham uma mania de matar coelho, pegar o couro do coelho e fazer, com aquelas coisas de marmelada, tinha uns troço desse tamanho de marmelada [faz gesto com a mão para mostrar]. Aí eles faziam um pandeirinho fodido. Até que meu irmão começou a trabalhar e um dia comprou um pandeiro pra mim. Aí foi foda! [muitas risadas em alto volume] (Depoimento de Valtinho do Pandeiro coletado em 06-07-2016, entrevista em sua casa)

Percebo que, assim como Valtinho, muitos dos músicos antigos aprenderam instrumentos no ambiente familiar, com seus pais e irmãos. Sobre onde começou a tocar, ele disse:

Aí comecei a gostar, aí começamos: eu, o Chico, a gurizada lá. O Chico, sabe? Chico Queixada. Começemo a tocá junto, assim, coisa e tal. Aí entrei pro circo. [mas pro circo? Perguntei]. Uns cirquinho aí, ó. Tu tem que vê. [Isso é o que, anos cinquenta? Perguntei.] Ah... não! Nós era muito novo, eu e o Chico [Pedroso] semo da mesma idade, acho que com uns dez, uns onze anos, nós entremos pro circo. Nós dormia no circo! Aí era o Chico de cavaquinho e eu de pandeiro. O Quiops de violão. A Kati do circo cantando, a Kali cantando. Nós dormia no circo, rapaz! (Depoimento de Valtinho do Pandeiro coletado em 06-07-2016, entrevista em sua casa)

Valtinho, por vezes, em outros momentos de nossa conversa, afirmou ter começado mais cedo. Afinal, o que é “começar” a tocar? O ambiente familiar, em que o pai chegava de manhã em casa, pois passou a noite trabalhando em baile, tocando gaita, propiciava múltiplas formas de fazer música. Assim, não seria correto estabelecer um período fixo para o início de Valtinho na música, porém é importante saber de qual época estamos abordando: ele iniciou suas atividades musicais familiares no final dos anos 1940 e, no circo, provavelmente, início

dos anos 1950.

Quando perguntei a opinião de seu pai sobre a profissão de músico, Valtinho afirmou que sofria estigma, já na sua infância, por escolher a carreira artística:

Pô, meu pai tinha uma bronca que tu nem sabe: – bah isso não vai prestar pra nada, tu vai ser um baita dum vagabundo! [muitas risadas] Meu pai ficava puto da cara, tu sabe que o circo tava aqui, ficava uma semana aqui, depois já tava lá no cafundó do Judas. [e esse era trabalho de vocês? Perguntei]. Todo. Era uma gurizada nova, aquilo pra nós era: entrava um troquinho do circo, era bom aquilo cara. Bah... tu tinha que vê. (Depoimento de Valtinho do Pandeiro coletado em 06-07-2016, entrevista em sua casa)

Ser “vagabundo” por ser músico, é abordado pelo sociólogo Howard Becker (2009, p. 123), que dedica um tópico de seu livro *Outsiders*, sobre a relação conflituosa entre músicos e familiares:

Observei que os músicos estendem seu desejo de liberdade de interferência externa em seu trabalho a um sentimento generalizado de que não deveriam ser tolhidos pelas convenções comuns da sociedade. O ethos da profissão fomenta uma admiração pelo comportamento espontâneo e individualista e um desdém pelas regras da sociedade em geral. É de esperar que os membros de uma ocupação com esse ethos tenham problemas de conflito quando entrarem em contato mais próximo com essa sociedade.

Portanto, esse desejo de liberdade que, para Valtinho, é começar a tocar e trabalhar no circo ainda na infância pode ser considerado um comportamento inesperado em relação às normas e regras da sociedade da época. Em nosso caso, estamos falando de Porto Alegre do início dos anos 1950.

Sobre os possíveis conflitos entre músicos da noite e seus familiares, Becker (idem) discorre:

Outra área de contato entre profissão e sociedade é a família. O pertencimento à família vincula o músico a pessoas quadradas, outsider que se atêm às convenções sociais cuja autoridade o músico não reconhece. Essas relações encerram germes de conflito que podem se manifestar com consequências desastrosas para a carreira e/ou relação familiar.

Veremos que, em alguns casos dos músicos da noite de Porto Alegre, esses conflitos realmente são desastrosos. Ao mesmo tempo que os músicos rotulam as regras e normas gerais da sociedade como dispensáveis e “quadradas”, não aplicáveis ao seus desejos e interesses de viver carreiras musicais, deixam de fazer contribuições aos fundos que

resultariam, futuramente, em suas aposentadorias como músicos.

Valtinho disse que teve duas aposentadorias: foi aposentado como funcionário público do Departamento Autônomo de Estradas de Rodagem (DAER) e, como músico, creditou sua aposentadoria na carreira musical aos esforços do Sindicato dos Músicos. Foi ele quem sugeriu para conversar com o músico Zé Carlos Silveira, conhecido também como Zé “Bode”. Valtinho e Zé Carlos iniciaram suas carreiras musicais, mais ou menos, na mesma época, começando pelo circo e, após alguns anos, foram empregados em rádios e cabarés de Porto Alegre.



Figura 4 - Zé Carlos Silveira, fotografia do acervo de Marcello Campos

Meu primeiro encontro com Zé Carlos, foi no Sindicato dos Músicos, onde pude conhecer outras trajetórias, obras e lutas. No decorrer desta dissertação, observaremos que, uma das lutas políticas do Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, é aposentar os

velhos músicos que necessitam desse direito.

## 1.2 Dos circos para os Cabarés e emissoras de Rádio

Sempre com muito entusiasmo ao lembrar, fazendo um enorme esforço para recordar nomes de lugares e pessoas, Valtinho falou:

Dali a gente começou a progredir, cara! Sabe? Começemo a botar conjunto, sabe? Começou a pegar fulano, começou a crescer... começou a evoluir. Daí da noite, já fui prô cabaré. Aquele tempo da [Rua] Voluntários [da Pátria], aquela coisa toda. Aí no Castelo, fui prô Castelo Rosado, era na Voluntários, trabalhar com Jango. Era uma baita duma banda. Era uma banda, uma típica. Todo o cabaré tinha que ter típica e conjunto. Era bom paca, tu tinha que vê: naquela época era Paulino Mathias de sax, Ireno de trombone... essa veiada boa! Dedeu de guitarra... guitarra não! Não tinha guitarra: era o tempo de violão elétrico. Solava aquele filho da puta! O Zeno Ribeiro de contrabaixo. Não sei, tu conheceu o Zeno? O Zeno tocava contrabaixo, tocou na Rádio Farroupilha, cantava bem paca. Tu deve ter conhecido, não? Era um baita dum... fez até filme! Tocava muito bem, cantava muito bem, do tempo da Elis Regina: o Zeno era desse time. (Depoimento de Valtinho do Pandeiro coletado em 06-07-2016, entrevista em sua casa)

A “típica” é uma formação musical e instrumentação relacionada ao tango, um diálogo com as práticas artísticas de Buenos Aires e Montevideo, enquanto o regional é um conjunto “típico” da música brasileira, formado por violões, cavaquinho, percussão (geralmente pandeiro) e instrumento solista (flauta, bandolim, sopros diversos, etc.). É interessante perceber que, conforme Valtinho acessava seu passado, uma memória que buscava reconstituir tempos de mais de 60 anos, os cabarés do início da segunda metade do século XX, lembrava o quanto “era bom”, mas começava a recordar o nome de seus colegas e os instrumentos que tocavam:

Nós tava no Castelo: Paulino Mathias no sax, Ireno... Pedrinho do piston. Zeno de contrabaixo, Camargo de bateria, o Wilson Baraldo de piano, eu de pandeiro. É... o Zeno fazia contrabaixo e fazia também... tinha o coisa que cantava [não lembra o nome], daí depois entrava a típica [lembrando]. Eu era novo cara! Porque bah, meu pai tinha [faz cara de raiva, mostrando “o que seu pai tinha, em expressão à raiva”] (Depoimento de Valtinho do Pandeiro coletado em 06-07-2016, entrevista em sua casa)

Seguindo a sugestão de Valtinho, – que afirmou que o cantor Zé Carlos saberia contar as histórias dos cabarés e rádios – fui até o Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, no dia 15 de julho de 2016, nove dias após ter feito a entrevista com Valtinho. No Sindicato, conversei com Silfarnei Alves, atual presidente da instituição, negocieei minha entrada no

campo de pesquisa, além de pegar o contato de Zé Carlos Silveira. Para minha surpresa, Zé “Bode” já estava lá e quis fazer a entrevista comigo. Minha primeira pergunta foi: “como tu começou tua trajetória?”, sua resposta imediata foi “comecei no circo”. Zé Carlos segue:

Eu comecei cantando num circo. Tinha um circo na minha zona onde eu morava. E tinha um show de calouros. Aí eu fui lá e ganhei os prêmios que eu tinha que ganhar. Era na Vila Jardim, fica na Protásio Alves ali. Em 1958 por aí, eu tinha 7 anos, 8 anos, por aí. (Depoimento de Zé Carlos Silveira, coletado em 15-07-2016 no Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul)

Confrontando as datas do depoimento acima, se considerarmos que Zé Carlos tinha entre sete e oito anos de idade quando começou no circo, veremos que a conta não fecha: José Carlos Silveira, nasceu em 5 de março de 1941. Ou seja: é possível que, na mesma época em que Valtinho começou suas práticas musicais, início dos anos 50, Zé Carlos também tenha iniciado sua carreira musical em shows de calouros, no circo. Enquanto Zé apontou o local de um circo em específico “na zona onde morava”, em Porto Alegre, Valtinho desconversou e disse que seu circo ia por toda a parte, não especificando onde se estabelecia. De qualquer forma, fica a dúvida se esse começo foi no início dos anos 1950 ou no final da década de 1940.

Perguntei para Zé Carlos sobre como funcionavam os pagamentos de seus trabalhos no circo, ele respondeu:

Eu cantava mais porque gostava de cantar. Eles davam prêmio, davam entrada de circo, pra a gente ir no outro dia no circo. Esse era o prêmio, era o cachê. E depois eu fui pró rádio. Aí era um programa de calouros, programa do Vovô Guerra. O Vovô Guerra é o pai do Guerrinha, do Sala de Redação [programa de esportes da Rádio Gaúcha]. (Depoimento de Zé Carlos Silveira, coletado em 15-07-2016 no Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul)

Enquanto Valtinho contava com certos detalhes as histórias dos cabarés, talvez por causa do afeto mútuo que tivemos – não obstante que foi nosso segundo encontro, que por estar agradável durou mais de seis horas – percebi alguma resistência de Zé Carlos (estávamos nos conhecendo naquele primeiro encontro). Senti algum receio, em um primeiro momento, de Zé Carlos em contar seu envolvimento com os cabarés, ou mesmo porque sua transição foi durante a infância, dos circos para o rádio em shows de calouros. Quando perguntei para Zé Carlos alguns detalhes sobre sua entrada nas rádios, ele especificou:

Na Rádio Gaúcha me acompanhava o Regional do Paraná. Quem tocava era o Paraná mesmo, que era o dono do regional, o Almirante, violão, o Azeitona do pandeiro, o Edy Pinheiro, que era irmão do Adão Pinheiro que faleceu, o Nadir do trombone. Era isso aí, esse era o regional da Rádio Gaúcha. Paraná tocava o violão tenor. (Depoimento de Zé Carlos Silveira, coletado em 15-07-2016 no Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul)

Sobre sua idade e o contrato de trabalho que estabeleceu na época da Rádio Gaúcha, Zé Carlos diz:

Tinha as histórias da rádio, que era maravilhoso... eu iniciei na rádio com 9 anos. Na Gaúcha, fiz um contrato, porque eu era menor, pra cantar de noite, na rádio. E daí eu segui a trajetória: toquei com orquestra, os conjuntos da época, era o Primo e Seu Conjunto, na época do rádio também. Depois quando o rádio acabou, eu fui cantar na noite. Pra sobreviver. O rádio acabou quando veio a televisão, nos anos 68, 69 mais ou menos. O rádio acabou, efetivamente... o show de auditório que tinha, no edifício da rádio Gaúcha, décimo primeiro andar. Tive que ir pra noite, cantar na noite. (Depoimento de Zé Carlos Silveira, coletado em 15-07-2016 no Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul)

Os depoimentos dos artistas envolvidos neste trabalho, afirmam que foi o advento da televisão que ofuscou os programas de rádio. Esse ofuscamento já é senso comum, inclusive em histórias e crônicas do rádio, inclusive em Porto Alegre, como é o caso do livro de Dillenburg (1990, p. 158): “Os tempos dourados do rádio das décadas de 40 e 50 já não existiam mais. A concorrência comercial tornou-se mais acirrada. O rádio passava, enfim, do romantismo para o profissionalismo”. Já o jornalista Luis Fernando Rabello Borges, constata que: “a década de 1960 representou na verdade um período de ressaca para o rádio gaúcho, pois a televisão já havia se instalado no Estado, com a TV Piratini (canal 5)” (2005, p. 14).

Assim, considerando essas reflexões, percebemos que a mudança do rádio para a televisão foi determinante para a transformação da sociedade no final da década de 1960. Acredito que o final dos trabalhos musicais nas rádios de Porto Alegre, deu-se também por causa da televisão e toda a ideologia de globalização que se ampliava na época (e se amplia até os dias de hoje), transformando uma sociedade acostumada ao sentido da audição, em uma sociedade cinematográfica (DENZIN, 2001, p. 27), que se adaptou às imagens e prioriza, em relação aos outros sentidos, a visão. Segundo Norman Denzin, ao abordar o campo da dialogicidade no método de entrevistas pós-modernas, o autor reflete que (idem):

Nosso mundo de segunda mão é mediado pelo cinema, televisão e outros aparelhos de mídia da sociedade pós-moderna. Não temos acesso direto a esse mundo, nós só experimentamos e estudamos suas representações – um desempenho baseado em performances. As ciências sociais estudam culturas e sociedades como sendo



produções dramáticas.

Por esse mundo de segunda mão, compreendo que Denzin se refere às representações, onde só temos acesso às nossas percepções e não podemos compreender a totalidade do mundo, somente suas sombras – pensando no mito da caverna de Platão. Desse modo, nós, sociedade ocidental, percebemos representações e representamos dramaturgicamente através delas. O próprio fazer musical é uma representação, uma produção dramática de si mesmo e do mundo, é uma performance<sup>6</sup>. Penso que essa transformação social, essa readaptação dos sentidos – a visão ofuscando a audição e todos os outros sentidos – em prol de uma ideologia da globalização, provocou a seguinte opressão para a classe artística de Porto Alegre: os músicos perderam seus trabalhos na rádio e, como resistência, inventaram formas de sobrevivência em meio às censuras e repressões durante décadas de governos autoritários. Eles optaram ou foram levados a um novo meio de sobrevivência em Porto Alegre: o trabalho noturno em bares e cabarés.

### 1.3 A gente saía do Rádio e ia pro Cabaré

Segundo a dissertação de Fabiane Behling Luckow (2011, p. 47), sobre os cabarés de Porto Alegre do início do século XX, em temas como performance musical, gênero e *chanteuses*<sup>7</sup>: “Os cabarés, assim como os cafés, segundo o levantamento realizado por Hardy Vedana em Porto Alegre, empregaram uma boa parte dos músicos que atuavam em Porto Alegre na primeira metade do século XX”. Percebo que Valtinho e Zé Carlos, dentre outros músicos atuantes no início da segunda metade do século XX em Porto Alegre, passaram a tocar nos cabarés com os instrumentistas mais velhos da época e que atuavam no início do século XX na cidade, entre eles: Paulino Mathias e Zeno Ribeiro, como afirmou Valtinho. Parte dos músicos da noite de Porto Alegre, na década de [19]50, eram menores de idade e atuavam clandestinamente nos espaços noturnos, sob a proteção dos músicos mais velhos e

---

<sup>6</sup> O conceito de performance está sendo amplamente utilizado em múltiplas áreas de estudos musicais. Nesta pesquisa, meu foco não é a performance em si e, por isso, não utilizarei amplas referências para defini-la. O que Denzin (2001) afirma na citação acima, é que a própria vida social com suas interações é uma performance, estamos atuando o tempo todo, pois para ele nossa sociedade é a “do espetáculo”. Ao longo desta dissertação, quando utilizo o termo “performance”, estou ocupado em pensá-lo enquanto cerimônias ou rituais, conforme afirma Connerton (1989, p. 40) sobre a construção da memória social através da performance cerimonial do corpo, ou seja, dos rituais cotidianos. Se pensarmos que, cotidianamente, representamos papéis sociais (filho, pai, mãe, irmã, funcionário, patrão, etc), realizamos performances através das interações humanas.

<sup>7</sup>*Chanteuse* é um termo “largamente difundido na imprensa e nas crônicas brasileiras de início de século, posto que uma parcela considerável de artistas-cantoras eram enviadas da Europa para o mercado sul-americano e o termo francês conferia-lhes status sobretudo em relação às cantoras nacionais” (LUCKOW, 2011 p. 5).

experientes da época.

Hardy Vedana, músico clarinetista e pesquisador/colecionador que foi atuante em Porto Alegre, deixou milhares de documentos aos cuidados de seus familiares e da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre: partituras, fotografias, 800 discos em fase de catalogação pela SMC<sup>8</sup> e outros. Muitas possibilidades de pesquisa permanecem abertas através de seu trabalho, dentre eles um livro que não foi concluído, sobre os cabarés em Porto Alegre no início do século XX. Vedana escreveu um livro chamado *Jazz em Porto Alegre* (1987, p. 120- 149), que mapeia os principais espaços noturnos de música ao vivo em Porto Alegre, dos anos 1920 até 1970. Podemos perceber, ao analisar os dados do livro (datas, espaços e pessoas), relacionando com minha pesquisa, que os músicos da noite que participaram da dissertação de mestrado que apresento aqui, estão na base da pirâmide da atividade musical profissional em Porto Alegre. Se Vedana, em seu mapeamento apresenta, por exemplo, que Valtinho do Pandeiro e Plauto Cruz tocaram na casa noturna Batelão em 1974 e, por sua vez, Sabiá aparece na lista de músicos da *Boite Ok* em 1954. Outros interlocutores desta dissertação passam despercebidos pela pesquisa de Vedana e isto, acredito, não ocorre por descuidos metodológicos de Vedana, pois ele era conhecido por sua meticulosidade com os dados: por exemplo, se Sabiá não consta na lista de músicos das boates Galo e Galinha em que tocou na década de 1950 é, principalmente, porque os contratos e apresentações eram transitórias e incertas, apesar de que, por outro lado, esses músicos, em algumas situações, tocaram por décadas em determinados espaços noturnos.

Hardy Vedana apresenta, além do levantamento de datas, espaços noturnos (*boites* e casas de shows) e nomes de músicos, os dados sobre as emissoras de rádio e seus conjuntos (Ibidem, p. 160), conforme escreve sobre o “time” de músicos contratado pela Rádio Gaúcha em 1959:

Na emissora estão também os seguintes cantores e cantoras: Elis Regina, vinda da Rádio Farroupilha do programa de Ari Rego, Clube do Guri; “Zé Bode”; Marco Antonio; Nilza Terezinha; Sérgio Dias e Bruno Thomas; ainda nos vocais, “Chamaco”, Dalila, Jussara Souza e “Fordeco”, que veio de Pelotas. No *cast* musical estava ainda Norberto Baldauf [...]

---

<sup>8</sup> Existe uma reportagem de dezembro de 2010, publicada no site Prefeitura Municipal de Porto Alegre, na qual são descritos alguns itens do acervo de Vedana e comunicada a doação desses materiais à Prefeitura. Pode ser acessada através do link: [http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal\\_pmpa\\_estudante/default.php?p\\_noticia=136698](http://www2.portoalegre.rs.gov.br/portal_pmpa_estudante/default.php?p_noticia=136698), acessado em 02-06-2017 às 19h50.

Através deste fragmento do trabalho de Vedana, é possível perceber a riqueza de detalhes das informações e as minúcias apresentadas em seu livro *Jazz em Porto Alegre* (1987). Quando Vedana escreve o nome de “Zé Bode”, está se referindo ao apelido de Zé Carlos Silveira. Em relação ao trabalho de Hardy Vedana como pesquisador, a historiadora Márcia Ramos de Oliveira afirma que (1995, p. 62):

Hardy Vedana realizou um impressionante levantamento dos grupos musicais que a cidade conheceu durante esta fase. Seu trabalho é por demais criterioso, chegando ao ponto de enumerar as orquestras que tocaram em cada estabelecimento, dos cassinos e cabarés aos refinados cafês e confeitarias, apontando seus desdobramentos e possíveis causas.

Em diálogo com uma familiar de Hardy Vedana, sua filha Clarisse (março de 2016), tive acesso temporário às fotografias e informações da época em que Hardy Vedana criou a Bandinha dos Carijós, tocando ao lado de Valtinho do Pandeiro, Plauto Cruz e outros. Observei, dentre as fotos, a presença de Valtinho com a Bandinha dos Carijós e a data de 1958: Clarisse Vedana afirmou que o pai e seus colegas tocavam inclusive no interior do Rio Grande do Sul. A Bandinha dos Carijós foi um conjunto organizado por Hardy Vedana na década de 1950<sup>9</sup>. Sobre esse conjunto, Valtinho afirma que: “A Bandinha dos Carijós, eu vou te contar pra ti entender. Naquela época eu tocava no Castelo Rosado e na Rádio Itai”. Perguntei se ele tocava no cabaré à noite e na rádio de dia:

É... de manhã, das 10 às 11 horas era um programa que tinha só tradicionalista! Aquelas coisas toda... era na Rádio Itai no edifício do relógio. Era de manhã. Então eu acompanhava todos esses tradicionalista [no pandeiro? Perguntei] Aham, aham. Era o Dorico e Darinho, Xara e Timbaúva, Os Mirins, a Inha Tuca, – era tradicionalista, tocava acordeon – era tudo tradicionalista. E de tarde tinha o Café da Tarde, era um programa que o Silva Filho fazia com a dona Aracy Fialho. Depois tinha o Darcy Reis: inventou de fazer o Trenzinho da Alegria de noite [o programa de rádio]. Daí a gente já saía dali e saía pô cabaré, aquela coisa toda.

---

<sup>9</sup> Um link no ciberespaço atribui uma gravação à Bandinha dos Carijós, descrevendo a seguinte formação: Rui Valiati no flautim 1, Plauto Cruz no flautim 2, Hardy Vedana no clarinete, Claraval de Menezes no trompete, Bagre no trombone, Lagarto no bombardino e Lola na tuba. Uma data de 1959 é atribuída à gravação. O endereço é: [https://soundcloud.com/musicadeportoalegre3/\\_porto-alegre-1900-plauto-cruz](https://soundcloud.com/musicadeportoalegre3/_porto-alegre-1900-plauto-cruz), acessado em 02-06-2017 às 20h00.



Figura 5 - Capa do Vinil No Tempo das Retretas da Bandinha dos Carijós, imagem do acervo de Marcello Campos

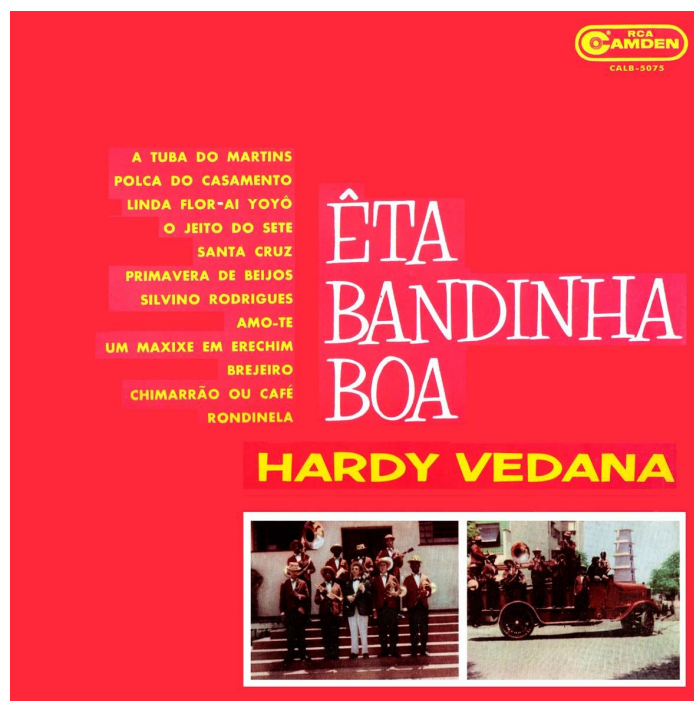


Figura 6 - Capa do vinil Êta Bandinha Boa, de Hardy Vedana, imagem do acervo de Marcello Campos<sup>10</sup>

<sup>10</sup> As datas dos discos da Bandinha dos Carijós não constam no encarte. Quem me forneceu o material, o jornalista Marcello Campos, afirmou-me que, apesar da ausência desta informação, ele acredita tratar-se do início d década de 1960, provavelmente, 1962-1963.

CALB-5075



CALB-5075

# ÊTA BANDINHA BÔA

## HARDY VEDANA e sua Bandinha

## LADO 1

1. **A TUBA DO MARTINS** — Maxixe  
(Plauto de Almeida Cruz)
2. **POLCA DO CASAMENTO**  
(Osmar Safaty)
3. **LINDA FLOR** — AI YOYÓ — Samba  
(Henrique Vogeler)
4. **O JEITO DO SETE** — Xote  
(Ruy Valliatti)
5. **SANTA CRUZ** — Rancheira  
(Ruy Valliatti)
6. **PRIMAVERA DE BEIJOS** — Valsa  
(Zequinha de Abreu)



## LADO 2

1. **SILVINO RODRIGUES** — Dobrado  
(Mario Zan)
2. **AMO-TE** — Mazurca  
(Hardy Vedana)
3. **UM MAXIXE EM ERECHIM**  
(Hardy Vedana-Ruy C. de Bittencourt)
4. **BREJEIRO** — Tanguinho  
(Ernesto Nazareth)
5. **CHIMARRÃO OU CAFÉ** — Samba  
(Sebastião dos Santos-Odilon Vargas)
6. **RONDINELA** — Polca  
(Hardy Vedana)

O princípio de Arquimedes, ao que se sabe, nasceu de um banho. O início de HARDY VEDANA e sua Bandinha, pode ser estabelecido de uma teimosia, de uma idéia fixa, de uma quase obstinação.

Conhecendo-o bem, podemos dizer que HARDY sempre acalentou a vontade de ter seu próprio conjunto. Mas, esta vontade sempre esteve condicionada aos tempos passados. HARDY queria um conjunto seu, mas que tocasse e se comportasse como as formações heróicas dos bons tempos, nos quais sempre havia um pretexto para fazer música. Assim sendo, remontou as origens da música do continente, buscando razão nas primitivas manifestações rítmicas e melódicas. No engatilhar do jazz, no balbuciar do samba, HARDY encontrou a sua linguagem. Esta mesma linguagem com que se dirige, hoje, ao apresentar sua música. Desta busca, desta pesquisa, surgiu HARDY VEDANA e sua Bandinha, um conjunto com personalidade definida, orientado no sentido de reevivar os momentos que, pelas suas nuances, são o ponto de partida da música de hoje. E a você, admirador da chamada "música do passado", ainda tão presente e atuante nos dias atuais, HARDY endereça sua mensagem, procurando o diálogo da mútua compreensão.

Os componentes da Bandinha podemos nomeá-los assim: Lacy (trombone), Martins Melo (tuba), Claraval (piston), Plauto Cruz (flautim), Saturno Ramos (bombardeiro e arranjos), Ilmar (banjo), Pedrinho (bateria), Walter (pandeiro) e o próprio HARDY (clarinete) que, afinal de contas, não deixa de ser um deles, embora a sua condição de líder.

Música de boas recordações como os clássicos "Brejeiro", "Primavera de Beijos", "Linda Flor" e "Silvino Rodrigues", temas tão nossos conhecidos. Há ainda, entre os temas mais antigos, o samba "Chimarrão ou Café", de Sebastião Santos e Odilon Vargas, típica composição de registro social, pois que apareceu em 1930, quando a presidência da república era disputada por gachos e paulistas. As demais melodias são de autores atuais do Rio Grande do Sul, como Osmar Safaty, Plauto Cruz, Ruy Valliatti, Ruy Bittencourt e o próprio HARDY.

Numa rápida análise, estão alinhados os principais detalhes deste LP que você destacou. Ouça-o e sinta a mensagem que está contida em suas seqüências. Você está de posse do princípio de HARDY VEDANA: Levar a emoção da música aos que, como ele, se emocionam com música.

PAULO DENIZ  
Rádio Cultura  
Porto Alegre

Figura 7 - Contracapa do Vinil Êta Bandinha Boa de Hardy Vedana, com a formação musical informada: Lacy no trombone, Martins Melo na tuba, Claraval no piston, Plauto Cruz no flautim, Saturno Ramos aos arranjos e bombardeiro, Ilmar no banjo, Pedrinho na bateria, Walter (Valtinho do Pandeiro) e Hardy Vedana no clarinete. Imagem do acervo de Marcello Campos.

Sobre os cabarés do final dos anos 50, a historiadora Márcia Ramos de Oliveira (1995, p. 62) escreve em sua dissertação de mestrado:

Os músicos da cidade a partir do início do século até aproximadamente o final da década de 50 alternaram-se nestes ambientes. Da confeitaria mais badalada ao cabaré mais requintado, dos botecos até os concorridos dancings da Rua Voluntários, preenchiam com música os espaços que se abriam.

Em relação à precarização do trabalho musical nesses espaços, a autora escreve que (idem): "esta oferta de empregos foi diminuindo à medida que as rádios e a indústria fonográfica expandiam-se como meios de comunicação. O surgimento da televisão, praticamente, foi o golpe de misericórdia desta oferta musical". Os trechos extraídos da dissertação de Ramos de Oliveira corroboram a narrativa de Valtinho e minhas percepções sobre os cabarés e casas noturnas de Porto Alegre nos anos 50.

Valtinho recorda também sobre a rivalidade entre os donos de cabarés e casas

noturnas, no caso o dono da casa noturna Batelão (Lupicínio Rodrigues) e o proprietário do cabaré Castelo:

Eu trabalhava no Castelo, o cabaré. O Bidi trabalhava no Maipú. Então, o Lupicínio foi lá no Castelo falar comigo. E sabe que dono de cabaré, se vê um outro dono de casa dentro da casa, já fica de olho. Aí: “o Lupicínio quer falar contigo”. A gente foi conversando, daí ele [Lupicínio]: “eu tô montando uma casa, vai se chamar Batelão. Eu te quero lá, eu quero tu, tu vai montar a turma pra mim. Tu e o Bidi eu quero, aí eu não entro no Maipú”.

Compreendemos a não linearidade, o fluxo e influxo de recordações nas narrativas de Valtinho, as lembranças e fazeres se misturam, ao recordar dos cabarés dos anos 50 e suas práticas na Bandinha dos Carijós e Rádio Itai, ele dá um salto temporal até os anos 70, talvez sem dar-se conta, já está falando de pouco tempo antes de ser contratado diretamente por Lupicínio Rodrigues para trabalhar como músico na casa noturna Batelão, que pela bibliografia consultada sabemos que se trata dos anos 70 (OLIVEIRA, 1995, p. 102), pela documentação no Sindicato dos Músicos sabemos que sua contratação ocorreu em 1975, quando tocava no Batelão “à mais de (2) dois anos”.

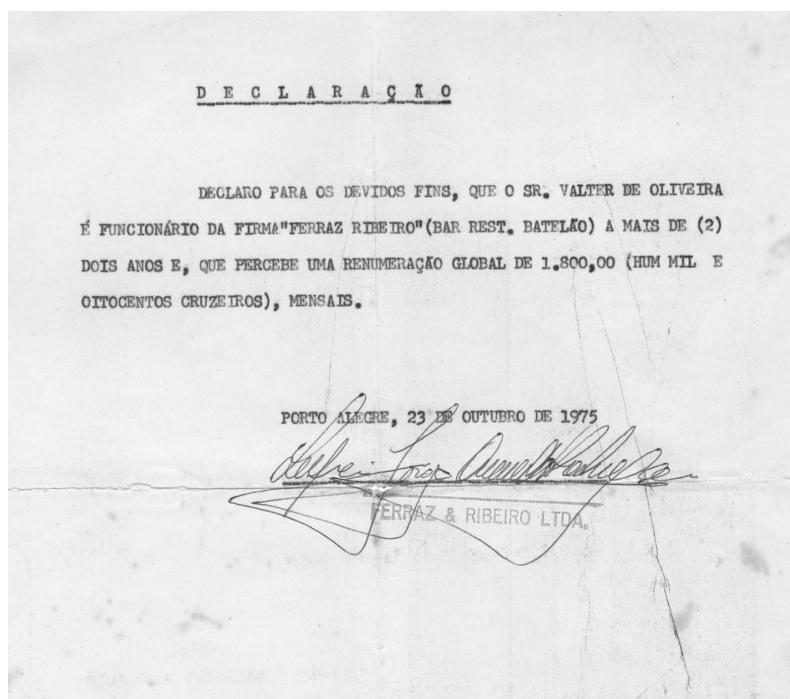


Figura 8 - Contrato de Valtinho do Pandeiro com o Batelão em 23 de outubro de 1975. Marcello Campos, que cedeu a imagem de seu acervo montado para construir a biografia de Lupicínio Rodrigues, afirmou que, após o falecimento de Lupi em 1974, o Batelão funcionou por pelo menos 2 anos, gerenciado por um sócio de Lupicínio<sup>11</sup>.



Figura 9 - Valtinho ao pandeiro, tocando no batelão, imagem cedida por Marcello Campos.

É interessante perceber o período de transição entre os cabarés e as casas noturnas,

<sup>11</sup> Marcello Campos, jornalista que cedeu o contrato de Valtinho de seu acervo, não sabe da informação sobre o nome do sócio de Lupicínio Rodrigues. Sabe-se que foi, segundo Marcello, “um portuga” que foi assassinado em latrocínio. Essa informação sobre o latrocínio, comprova que, desde os anos 1970, Porto Alegre incorpora em sua história artística uma série de eventos que apresentam as marcas da violência urbana, contradizendo muitos dos depoimentos dos interlocutores, que através de suas narrativas, lembram uma Porto Alegre com menos violência em relação aos dias atuais, quase um “paraíso perdido”. Quem, certamente, sabe sobre essa informação (nome do sócio de Lupicínio), é Lupicínio Rodrigues Filho, que cedeu uma entrevista para esta dissertação. Não obstante, não consegui apurar esse dado até a finalização do presente trabalho.

apesar de que é difícil classificar as atividades e as diferenças que existiam nos dois espaços. O ponto em comum é o trabalho musical, as apresentações de música ao vivo, oportunizando, na época, o emprego de muitos artistas. Pelo que podemos entender do depoimento de Valtinho, existiam rivalidades entre os donos de casas noturnas e cabarés. No caso, os cabarés eram o Castelo e Maipú, a casa noturna era o Batelão. Existia receio e rivalidade no ato de “roubar” os músicos que tocavam em determinado espaço e, como consequência, poderia acontecer a diminuição da audiência do local que perdeu o artista para outro ambiente.

Existe a noção partilhada entre os músicos profissionais da noite, sobre a poética e o amor à vida noturna. Além das poéticas afetivas que são recriadas através da memória dos interlocutores sobre a “noite”, é importante perceber o aspecto pedagógico do trabalho noturno. Para muitos dos músicos profissionais que apresento aqui, a “noite” é uma escola. Geralmente, autodidatas, os artistas aprenderam música no convívio familiar e em conjuntos com amigos, mas é ainda mais perceptível a importância de trabalhar com música na noite para o desenvolvimento de suas formações musicais. Os espaços noturnos, desde os circos (onde passavam a noite e o dia), as emissoras de rádio (com seus programas noturnos e diurnos, com programação nas vinte e quatro horas), os shows em cabarés e casas noturnas, são aspectos fundamentais para o aprendizado musical. Se aqui apresento a noção de que “a noite é uma escola”, frase comum entre os interlocutores desta pesquisa, para a autora Marta Adriana Schmitt (2004, p. 147), os programas de rádio foram fundamentais para a formação musical de jovens e crianças de toda uma geração (e para ela, especialmente, o programa *Clube do Guri* na rádio Farroupilha, entre 1950-1966).

Se para a autora os programas de emissoras de rádios foram essenciais na formação musical de seus participantes, reitero aqui a noção de que as práticas musicais na noite são de vital importância para que os músicos desenvolvam sua performance e, por consequência, seus aprendizados musicais. Compreender a diferença entre esses espaços, por exemplo, casas noturnas e cabarés, é necessário para que se possa perceber como esses artistas desenvolvem (ou desenvolveram) suas práticas e, enfim, suas carreiras.

#### **1.4 Casas noturnas e cabarés: era tudo a mesma coisa?**

O músico Pedro Lara, de nome artístico Gilberto Lara, frequentador assíduo dos encontros e rodas de conversa do Sindicato dos Músicos, afirmou a diferença entre cabarés e



*boites* (boates). Segundo ele, nos cabarés algumas moças moravam na casa e faziam seus trabalhos sexuais em pequenos quartos. Já nas boates, conhecia-se as mulheres naqueles espaços, era “ponto de encontro”, “saía de lá para fazer programa em quartinhos, pensões”. A cantora Luiza Hellena – conheceremos as trajetórias e obras de Luiza e Lara no decorrer deste trabalho –, afirma que, no início dos anos 70, ela tinha um imaginário de como seriam as mulheres destes espaços, que usariam roupas e acessórios deslumbrantes, que fumavam cigarros de piteira. Quando frequentou e trabalhou como cantora nesses lugares, viu que “não era nada disso”, era “tudo normal”. Insistindo nas diferenças entre as boates e cabarés, perguntei ao Lara o que acontecia mais em um lugar e que não acontecia em outro, no qual ele disse: no fim, “é tudo a mesma coisa”. Não convencido de que era “tudo a mesma coisa”, decidi esmiuçar os depoimentos e bibliografias sobre esses espaços.

Em um encontro que tivemos no Sindicato em 25 de maio de 2017, Lara e Luiza Hellena lembravam as viagens de bonde nos anos 70, época dos cabarés. Lara afirmava que “tudo que é boca [zona de prostituição] tinha gigolô”. Luiza Hellena complementa: “a gente passava de bonde [pela Rua Voluntários da Pátria, centro de Porto Alegre] e os gigolô batiam nas mulher. Elas gritavam ‘ai, paizinho!’”. Nesses depoimentos, podemos remontar as relações de dominação de gênero, a opressão do homem sobre a mulher que se prostituía, que já nos anos 70, apanhava à luz do dia, em frente aos passageiros do bonde em uma movimentada rua de Porto Alegre. A historiadora Márcia Ramos de Oliveira (1995, p. 62) escreve que, nos cabarés:

[...] as moças que flertavam, e eram alvo de paquera, saíam sempre acompanhadas de seus pares, para encontrá-los, logo em seguida, no local combinado. Esta era uma sociedade que teimava em colocar suas mulheres em posições antagonicamente definidas: a esposa, subordinada ao marido, a prostituta, presa à liberdade porque optará.

Em relação ao trabalho como prostituta, de que liberdade estamos falando? Se o depoimento de Lara corresponde à realidade da época, já nos anos 70 “em cada boca tinha um gigolô”, as mulheres, esposa ou prostituta, eram oprimidas pelos homens, que controlavam seus corpos, seus fazeres. Isso está inscrito na trajetória das mulheres musicistas e nesta dissertação.

Sobre a prática de prostituição nesses espaços (OLIVEIRA, 1995, p. 62):

A própria prática de prostituição não era muito ostensiva, não evidenciava-se dentro das casas noturnas. O “ato libidinoso” seria praticado fora destes lugares, nas “pensões” que os circulavam. A discreta atitude dessas mulheres deixava dúvida, inclusive, quanto a chamá-las de prostitutas. Suas condutas eram tão ambíguas quanto o conceito de moralidade que as cercava.

Acredito que cada espaço de cabarés abrigava sua atmosfera peculiar e que, possivelmente, já nos anos 70, não existia o *glamour* e a recriação da ambientação dos cabarés de Porto Alegre, dentre o período de 1900 e 1930, como descreveu Luckow (2011, p. 47-69) sobre os cabarés Clube dos Caçadores, Marly e Brasil Club, sendo que o Clube dos Caçadores era “elencado como o mais luxuoso”.

É possível que essa atmosfera europeia glamourizada dos espaços noturnos seja um imaginário vivido pelos velhos músicos que frequentavam os cabarés dos anos 50 até os anos 70. Esses velhos músicos da época – dentre eles Juvenal, Délcio Vieira, Arthur Ellzer, Zeno Ribeiro, Paulino Mathias, Bidi e outros – certamente, trabalhavam nos cabarés do início do século, narraram memórias para os músicos jovens daquele tempo, que hoje são os velhos músicos que colaboram com este trabalho. Os mais novos eram protegidos pelos mais velhos. Zé Carlos conta que “com 10 anos já andava nos cabarés, quando o juizado batia, eu corria pros fundos”. Ele diz que quem o orientava para “correr para os fundos”, era o pianista Délcio Vieira, na época um músico experiente.

Sobre a prática musical nos cabarés, Zé Carlos afirma:

Antigamente, eu me lembro, as boates que eu ia cantar, tinha orquestra ou regional. Ainda tinha a típica! E a paga era fixo! Eu toquei na Voluntários, era tudo na Voluntários os cabarés. É nos anos 50. Isso aí parou, praticamente, no fim dos anos 60. A Voluntários era a rua do cabarés de Porto Alegre, desde o início até o fim da rua, tinha oito cabarés, por aí. Mas parou [...]. E ficou muito caro pros donos de casa. Como eu falei: tinha a típica e tinha o conjunto melódico que tocava.

A “paga” que Zé se refere, é o cachê dos músicos, que na época era fixo. Muitas vezes, os artistas assinavam carteira de trabalho com o dono da casa. Ao referir-se às prostitutas, que “começaram a sair” desses espaços, acredito que isso corresponde somente aos cabarés da Rua Voluntários dos anos 50. Veremos que, já nos anos 70, os cabarés mudaram seus territórios para as imediações do Centro Histórico (Avenida Farrapos). Hoje em dia, no ano de 2017, ao transitar nas pequenas ruas nas imediações da Voluntários da Pátria, encontramos locais de prostituição à luz do dia, territórios visualmente decadentes,

que não correspondem ao glamour da sua fase áurea.

Sobre as casas noturnas e os músicos da época, relacionando o ambiente de tranquilidade da noite na zona central porto-alegrense, Zé conta:

Não tinha perigo nenhum! Pra nós não era perigoso, era muito difícil dar uma briga no cabaré. Não dava briga nenhuma. Seu Juvenal, tocava bandoneon, tocava muito! Tinha o Arthur Ellzer, que era cego. Naquela época o tio do Silfarnei, o Darcy Alves, tocava também, acompanhou o Lupi, era parceiro do Lupi. Tinha o Batelão que era do Lupi, o professor Darcy tocava lá, o Rubens Santos cantava lá também. De vez em quando eu entrava lá, dava uma canjinha, eu era guri. Isso era anos 50, por aí. Tinha o Marabá, que era do carioca, aqui na Siqueira Campos. O Plauto tocou também no Batelão, o Valtinho, aquela turma toda<sup>12</sup>.

Atualmente, não é fácil imaginar Porto Alegre “tranquila”, pois existe uma intensa violência urbana e a naturalização/espetacularização dos latrocínios e sinistros reforçados pelos meios de comunicação de massa, no qual a cidade é marcada por ser uma das capitais mais violentas do Brasil. Apesar dos meios de comunicação noticiarem constantemente o aumento da violência, é importante relativizar as informações dos interlocutores sobre a Porto Alegre tranquila da segunda metade do século XX. Talvez, seja uma espécie de saudosismo pensar que, no passado, a violência urbana de Porto Alegre quase não existia. Ora, acredito que os interlocutores desta pesquisa vivenciavam suas épocas de juventude e, possivelmente, é por isso que sentiam uma sensação psicológica de maior liberdade. Em seu depoimento, verifico outra confusão em relação às datas, a “canjinha” que Zé Carlos dava no Batelão, nos “anos 50, por aí”, na verdade, segundo a bibliografia consultada (OLIVEIRA, 1995, p. 102) e correspondia ao início dos anos 70, o que me faz pensar que, nas memórias dos entrevistados, alguns desses espaços não estão alocados de acordo com uma exatidão na linearidade temporal, principalmente nas narrativas de Zé Carlos e Valtinho.

---

<sup>12</sup> Existe um blog no ciberespaço que nos ajuda a remontar as imagéticas das narrativas dos interlocutores. O blogueiro, que se identifica sem detalhes com o nome de James, escreve: “Durante os anos 1940/1950, na Noite porto-alegrense, nossa elite exibia seus ganhos se “glamurizando” [...] Nos anos 1940, havia 24 casas noturnas, todas com música ao vivo, nos anos 1950 já são 29 casas, alguns nomes ficaram na memória: American Boate, Castelo Rosado, Maipú, Marabá, com seus sambas e boleros, era reduto de resistência aos ritmos do Tio Sam. Lupicínio Rodrigues freqüentava o Castelinho do Alto da Bronze, espécie de clube de músicos, ou os modestos botequins da Ilhota (na Praça Garibaldi), na Cidade Baixa. O fim da noite terminava no Treviso, restaurante do Mercado Público que congregava a boemia da cidade. As rádios Itaí, Farroupilha e Gaúcha, através de programas como “Clube do Guri, Grande Rodeio Coringa e Rádio Sequência” vão popularizar nossos cantores e compositores”. Tentei contato com o blogueiro James, mas até agora não obtive resposta. Não obstante, é curioso perceber que os nomes de lugares e datas reforçam os depoimentos dos colaboradores da pesquisa. O blog pode ser acessado através do endereço:

[http://lealevalerosa.blogspot.com.br/2012/03/porto-alegre-em-montagem\\_5402.html](http://lealevalerosa.blogspot.com.br/2012/03/porto-alegre-em-montagem_5402.html). Visto em 09-06-2017 às 12h41.

O atual presidente do Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, Silfarnei Alves, nascido em 1956, afirma que tocou “em casas de massagens”, não chegou a tocar em cabarés. Está nítido que as diferenças entre os espaços não são marcadores fixos, dependendo de quem observa, cabarés, boates, casas de massagens, podem ser “tudo a mesma coisa”. Silfarnei, quase duas décadas mais jovem do que a maioria de seus colegas músicos que frequentam o Sindicato, começou a tocar nos anos 80 a música conhecida como “regional” do Rio Grande do Sul, com o músico Mano Monteiro, mas remonta o imaginário dos cabarés da rua Voluntários, relacionando com sua prática nos dias de hoje :

Tu podia andar livremente, com o violãozinho embaixo do braço, ia de um lado pô outro sem problemas. Hoje em dia, nem pensar! Né? A violência... Pra mim, [hoje em dia] eu não posso reclamar, tô praticamente tocando todos os dias. Toco em três bares, fixo. O que faz a gente ter essa possibilidade de poder tocar, é tu poder tocar quase tudo que é gênero musical: MPB, choro, tango, bolero, música regional ou folclore. Isso aí te possibilita pegar tudo, o pessoal te chama e tô aí né. Ter lugar fixo assim é bom. Eu noto que tá difícil pra geral, os músicos vêm aqui pô Sindicato e reclamam, a gente sabe da dificuldade. Na medida do possível, alguém fala “tô precisando de alguém”, a gente indica. A gente vai ajudando.

Começamos a perceber o deslocamento temporal que faz sua memória, Silfarnei reconta as histórias que ouvia dos músicos mais velhos de sua convivência – ele é um dos “caçulas” da turma dos frequentadores e da direção do Sindicato – nos cabarés da Voluntários. Silfarnei recria o que diz “ser uma história contada” sobre Juvenal do bandoneon, que tocava na época dos cabarés, “contam que é fantástico, eu não conheci. Isso é nos anos 50, 60... eu não saberia dizer”. Complementando as histórias sobre os “grandes músicos” da época dos cabarés, Silfarnei conta:

Tem história né. Juvenal, bandoneon, cego, tocava nos cabarés aqui. Inclusive era chamado para Argentina, tocava lá. Eu sei que a morte dele foi trágica: ele tinha uma amante e ela matou ele pelas costas. É uma história contada, que todo mundo conta. Era uma sumidade: dizem que só de sacanagem os caras chegavam no ouvido dele e diziam: “bah, olha ali Juvenal, tem uma baita morena te cuidando...”. O pessoal diz que ele era demais. Tem o Paulino Mathias também, o Paulino é muito bom. Eu lembro que ele tinha o Maria Gorda, um contrabaixo, antigo, de pau. Ele guardava lá na minha vó. Eu conheci ele. O filho dele também toca. Eles deixavam aquele baita rabecão, que chamavam, aqueles baita contrabaixo de pau que eles tocavam na época. Ficava lá em casa... eu morava com a vó, minha vó morava comigo. O tio [Darcy Alves] deixava os instrumentos dele lá. E o sax, do próprio Mathias, também. Era um sax diferente, cheio de arame... mas tirava outro som né, bah... era muito bom... Paulino Mathias. A gente conhecia esses *loco* aí.

Zé Carlos Silveira contradiz o depoimento de Silfarnei, dizendo que Arthur Ellzer era

cego: Juvenal, que tocava bandoneon, não tinha problemas de visão. A história que o mitifica, o seu assassinato por uma mulher, é desconhecida por alguns dos músicos que foram contemporâneos dele. Um imaginário social da época é compartilhado pelos velhos músicos que se encontram no Sindicato: eles exageram nos detalhes e recriam situações, muitas vezes encenando com os próprios corpos as lembranças vividas ou recontadas em outras épocas.

Hardy Vedana iniciou uma pesquisa sobre os cabarés em Porto Alegre e, infelizmente, sua morte em 2009 não permitiu a publicação dos resultados. Muito poderia ser apurado sobre o início do século e os músicos daquela época, não obstante as prováveis centenas de horas que qualquer pesquisador deverá se debruçar em milhares de documentos deixados por Vedana e que, agora estão em posse da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, caso queira saber mais. A historiadora Márcia Ramos de Oliveira fez um importante estudo sobre a trajetória de músicos, dentre eles os já falecidos Hardy Vedana, Ziláh Machado, Lourdes Rodrigues e outros que ainda vivem, como Plauto Cruz e Jorge Machado. São sujeitos que nasceram, em sua maioria, na década de [19]20, enquanto os colaboradores de minha pesquisa são, em geral, nascidos na década de 30 (os mais velhos). Sugiro que façamos uma breve mirada para Vedana e seus saberes, expressos na dissertação de Márcia Ramos de Oliveira (1995).

Quando me pergunto sobre os motivos dos fechamentos de cabarés e as atividades do rádio, não me contento com a resposta que me parece simplista, que foi o advento da televisão e o silenciamento/esquecimento do protagonismo radiofônico. Acreditava que os motivos são eram mais profundos e estão relacionados com o autoritarismo político da época, com opressões de classe social, raça, etnia e gênero. Sobre isso, Márcia Ramos de Oliveira escreve que (ibidem, p. 96):

[... muitos são...] os relatos em que a própria polícia está envolvida com as atividades de “contravenção” que deveria reprimir. Vários são os casos em que as casas noturnas foram fechadas, junto a pontos de meretrício. Tais ordenações foram frequentemente burladas pelos agentes policiais, identificados que eram com tais atividades. [...] As investidas policiais contra estas casas de diversão aconteceram ao longo deste século, embora tivessem se intensificado a partir da década de 50. Vedana argumenta que a ação policial praticamente encerrou a vida noturna da cidade com suas atividades na década de 60.

Sobre as atividades musicais em Porto Alegre nos dias de hoje, a ação de repressão policial, as duras leis com multas, impostos e regras moralizantes para as casas noturnas,

dificultam o trabalho dos jovens músicos e torna quase impossível o trabalho dos velhos músicos. Dentre as dezenas de músicos que conversei, os que estão “na ativa”, tocando semanalmente em casas noturnas, atualmente, são Silfarnei Alves, Zé Carlos Silveira e Durque Costa Cigano, músicos que trabalham profissionalmente na noite, que criam verdadeiras resistências estratégicas para continuarem suas atividades profissionais como artistas.

Compreendo que Vedana, em seu depoimento para Márcia Oliveira, reforça esse estereótipo de marginalidade experienciado pelos músicos de casas noturnas (1995, p. 197): “A maioria dos músicos são tímidos, porque não foram educados para apresentar-se frente a um público. Então, uma das formas em que o artista, o músico, enfrenta essa coisa é usando drogas. Inicialmente o álcool”. Pode-se imaginar e, através desse depoimento, buscar um entendimento da dificuldade que é fazer parte dessa marginalização, dessa resistência que é tocar na noite em Porto Alegre.

Sobre os músicos de gerações anteriores, as gerações que atuaram nos cabarés e casas noturnas do início do século XX, tenho o conhecimento, através da família de Vedana, que ele iniciou e deixou inconcluso um estudo sobre a obra e trajetória do músico Paulino Mathias, guardando em seu acervo as partituras das composições de Mathias. Sobre isso, Vedana fala em depoimento para Oliveira (ibidem, p. 198):

O Paulino Mathias, músico surgido na Colônia Africana, foi uma figura legendária daqui. Ele morreu de câncer na garganta. O pessoal que toca instrumento deopro.... alguns músicos, amigos meus, morreram de câncer de pulmão, traqueia, laringe, proveniente de ambientes poluídos, associado a bebida e ao uso do instrumento.

Observamos o depoimento de Vedana sobre a dificuldade que é tocar nesses espaços noturnos, mesmo para os músicos anteriores à sua geração, afetando suas saúdes e, comumente, ocasionando doenças que resultam em mortes.

Apesar dessas dificuldades, encontramos alegria e ternura nos relatos de músicos que enfrentaram essas questões e, atualmente, mesmo com problemas de saúde, desfrutaram de uma vida repleta de lembranças e afetos em relação ao fazer musical em Porto Alegre, é o caso do Pássaro Preto, Sabiá.

### 1.5 Sabiá na Rua Cabo Rocha, o Pássaro Preto nos cabarés Galo e Galinha (Quem te viu hein, professor Freitas e Castro!)

Em 1933, na cidade de Rosário do Sul, nascia Juvêncio Rodrigues, mais conhecido em Porto Alegre como Sabiá do sax, o Pássaro Preto. Rememoro nossa primeira conversa, em 21 de julho de 2016 no Sindicato dos Músicos, quando escuto o áudio que gravei de nosso diálogo. Abrindo esse arquivo, ouço a voz de Zé Carlos, que estava no mesmo ambiente no momento da gravação, contando da época que era jovem, menor de idade, e tocava nos cabarés:

[imitando a voz do pianista Délcio Vieira] “Guri, vamo lá guri. Vamo lá que depois te levo em casa”. Eu ia, eu subia as escadaria. Aí, daqui a uma meia hora entrava o Abaeté, que era o chefe do juizado de menores: “Liga a luz!”, pra ver se tinha menor. Daí o Délcio dizia assim: “Guri, vai lá pros fundos. Fica lá com as gurias!”. As “gurias né?” [risos]. Eu ia lá, ficava lá escondido no quarto das gurias. Aí depois quando ele ia embora, “vem guri pra cá”. Daí eu ia, ficava do lado do Délcio. Ai ai... que coisa boa... os tempos bons de Porto Alegre, agora não tem mais.

Protegido pelo pianista Délcio Vieira, que em 2011 faleceu aos 90 anos de idade<sup>13</sup>, Zé Carlos demonstra saudades ao lembrar de seus tempos nos cabarés. Logo depois desse depoimento, Sabiá afirma:

Eu, só no Dragão Verde toquei 10 anos. Vou te contar... [Zé Carlos interrompe Sabiá e diz: ele vai te contar tudo, só não vai contar a vida dele amorosa dos cabaré] Não pode contar o sistema? [Sabiá pergunta e respondo: deve!] Eu sou lá de Rosário do Sul, pertinho de Livramento. Só servi no quartel, depois nós viemos, minha família veio pra Porto Alegre. Aí meus pais compraram um bar lá no Partenon, que era o fim da linha do bonde. Do bar a gente chegava, quando encostava o bonde, aí que nós saía de casa. Aí meu irmão, tocava trombone de vara, Juvencir Rodrigues, o meu nome é Juvêncio Rodrigues, ninguém sabe meu nome. Nome de capanga de estância. Mas o apelido é Sabiá, todo mundo conhece por Sabiá. Meu instrumento é sax tenor. Nasci em... bahhhh... 19 de 2, 1933. Tô com 83.

*Dragão Verde* é o cabaré que Sabiá tocou durante 10 anos, em seu início nas atividades musicais de Porto Alegre. Seus amigos músicos me afirmaram que Sabiá foi pugilista. Quando perguntei para ele se era verdade que trabalhou como lutador, afirmou que

<sup>13</sup> Link para a nota de obituário de Délcio Vieira no jornal Correio do Povo, <http://www.correiodopovo.com.br/Impresso/?Ano=117&Numero=75&Caderno=5&Noticia=371052> acessado em 16-06-2017 às 19h.

sim, mas logo mudou de assunto. Lembrando da família e seus primeiros anos em Porto Alegre, o ambiente urbano do Partenon e as andanças de bonde, recria uma cidade de tempos em que se andava de bonde, memórias de fazeres que já não são mais possíveis na cidade. Ao afirmar sua idade, Sabiá lança uma longa interjeição “bahhhh...”, logo depois reitera sua virilidade que é questionada cada vez que frequenta o *Encontro dos Cobra Morta*, encontro chamado também de *Quinta da Brochura*, *Cobras Mole*, etc, local de reviver memórias, no qual dedicarei um tópico no próximo capítulo.



Figuras 10 e 11 - Sabiá e eu, Zé Carlos e eu no SindiMusRs

Nesse primeiro momento, me apresentei para Sabiá. É interessante como ocorrem os encontros nesses espaços: Valtinho sugeriu que eu falasse com Silfarnei para ter o contato de seu colega Zé Carlos, seu contemporâneo das rádios e cabarés do início da segunda metade do século XX, Silfarnei me apresentou Zé Carlos que, por sua vez, fez “as honras”, me apresentando para Sabiá. Depois que iniciei o contato com Sabiá, conheci Luiza Hellena e Jô de Sousa nos trabalhos cotidianos do Sindicato, Lara e outros no *Encontro dos Cobra Morta*, além de todo o ambiente e pessoas do Sarau da Casa do Artista Rio-Grandense.

Sabiá segue contando sobre suas atividades nos cabarés:

Meu irmão tocava trombone de vara e foi lá na [Rua] Cabo Rocha. Não sei se tu já ouviu falar da Cabo Rocha? A Cabo Rocha era a mais simples que tinha, só malandragem, só malandragem. Na Azenha, agora é professor Freitas e Castro. Eu passo ali e digo: quem te viu, hein professor? Tinha duas casa noturna: o Galo e a Galinha. Era cabaré, naquele tempo é cabaré. Se usava o nome de boate. Daí meu irmão foi lá, deu uma canja, na Galinha. O dono gostou e ele disse: tenho um irmão que toca sax. “Tão os dois empregado!”. Os caras dizem: pô, tocou na Cabo Rocha. Isso faz anos! Isso é 51 mais ou menos, eu me lembro que eu tava aqui, tinha o Renner, torcia pelo Renner, e o Renner foi campeão em 54, antigamente só dava a dupla Grenal. Renner é um time de futebol. [E não existe mais?] Não, é da fábrica



do Renner. Tava dando desfalque de dinheiro, daí o velho fechou o time.

Nesse depoimento, conhecemos as paixões de Sabiá: o carinho pela família, seu falecido irmão Juvencir Rodrigues que tocava trombone de vara, o time de futebol Renner e as tocadas nos cabarés. O bairro Azenha fica próximo da zona central e, segundo Sabiá, nos anos 50: “só tinha malandragem lá”. Percebo, mais uma vez, certa confusão nas datas: alguns interlocutores disseram que o Galo e a Galinha – os cabarés do bairro Azenha da antiga Rua Cabo Rocha, que hoje se chama Professor Freitas e Castro –, pertencem aos anos 70 e, não aos anos 50, como disse Sabiá. Porém, o depoimento de Sabiá relacionou a extinção do Clube Renner à época que tocava nos cabarés. Sabemos que o clube de futebol foi extinto em 1957, então, certamente, estamos falando dos anos 50<sup>14</sup>.

Sabiá dá detalhes sobre o convívio com seu irmão, na época dos cabarés, passando pelo Marabá na Siqueira Campos, os fazeres musicais com o falecido Meirelles que tocava trombone de pisto, as participações no Maipú e o emprego em “todas as boates” da Avenida Voluntários da Pátria, no centro de Porto Alegre: Castelo Rosado, Chantecler e outras, a lembrança comumente coletiva do Juvenal do Bandoneon, personagem mitificado pelos colegas:

E, depois, em seguida me roubaram meu irmão. Tinha uma boate aqui na Siqueira Campos, o Marabá. Aí trouxeram ele prô Marabá, na Siqueira Campos ali. Aí entrou o falecido Meirelles também, era Oficial da Brigada. Tocava trombone também, só que meu irmão era de vara, e o Meirelles era pisto. O vinho tinha um ouvido que... bah! Nós dizia assim: toca a vara professor [risos]. Depois eu toquei em quase todas as boates da Voluntários. Deixa eu lembrar... faz tanto tempo... no Castelo Rosado, Chantecler e tem mais umas coisas que... o Maipú meu irmão e eu fizemos umas canja, era os mesmo instrumento, o sax tenor e o trombone. Deu certo, aí fizemos uns dia ali. O falecido Juvenal, do bandoneon, tocava muito. Ele morava em Canoas também, eu morei em Canoas muito tempo. Depois eu entrei em conjunto, trabalhei também... por falar em boate... era a melhor que tinha na época [fazendo esforço para lembrar]... o proprietário era mulher, Marion... na Farrapos... Dragão Verde. 10 anos eu toquei lá. Marion: chamava-se a dona da noite, dama da noite.

Sua memória se afasta dos cabarés e começa a adentrar suas atividades como um dos fundadores da Banda Municipal de Porto Alegre e suas viagens com o Conjunto Pedrinho. Segundo Sabiá, seu irmão sofreu de um ataque cardíaco fulminante. Em suas falas, me parece evidente um forte lamento pela perda do irmão, que faleceu na época. Em seus dizeres: “me

<sup>14</sup> Informações sobre o Grêmio Esportivo Renner, extinto em 1957:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%AAmio\\_Esportivo\\_Renner](https://pt.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%AAmio_Esportivo_Renner), acessado em 17-06-2017 às 07h32m.

roubaram meu irmão”.

Recentemente, Sabiá esteve hospitalizado e sua enfermidade comprometeu partes de sua capacidade de lembrar: “Eu esqueci muita coisa, depois que eu tive doente. Quase fui. Tive quarenta e nove dias na cardiologia. Cheguei lá em cima e o Velho não me aceitou. A banda tá formada. Eles não querem saxofonista” (Juvêncio Rodrigues, 18-08-2016). É brincando com a própria condição de saúde frágil, causada, talvez, pelo excesso dos trabalhos noturnos acumulados durante a vida e a própria velhice inevitável, que Sabiá percebe a linha tênue entre memória e esquecimento.

Segundo as antropólogas Cornélia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha (2013, p. 40), “é pela vida da identidade narrativa que cada “nós”, nos atos de esquecer e lembrar, se reconstrói com os rastros do passado em razão de um devir, de um projeto de continuidade de matéria para si”. Nas narrativas de Sabiá, reconstruímos sua trajetória e descobrimos sua identidade e os espaços urbanos de uma Porto Alegre do passado. Faz parte da construção dessa memória, o projeto de continuidade, que as antropólogas afirmam que, através dos rastros do passado se constrói as transformações (“devir” que entendo como um conceito que quer dizer “as mudanças pelas quais passam as coisas”). Ou seja: entendo que o projeto de futuro, para os velhos músicos, seja o próprio prazer de lembrar o que passou, de se construir no mundo através das lembranças na luta contra o esquecimento de si e dos outros, dos espaços urbanos afetivos que fizeram parte de suas trajetórias. É narrar para lembrar, lembrar para não se esquecer dos outros, não se esquecer dos outros para saber-se a si mesmo. Para não ser esquecido, tampouco esquecer-se de si.

A vida tocando nos cabarés, recria um imaginário predominantemente de liberdade masculina, rico em poéticas e mitificações do espaço urbano, onde a memória é o maior patrimônio de si mesmo no mundo, pois segundo Eckert e Carvalho (ibidem, p. 23): “o patrimônio etnológico de cidades se transforma num espaço afetivo e poético, lugar de luta de seus habitantes contra o tempo; aliás, por meio dele destemporalizam o tempo”. Essa destemporalização por meio do espaço afetivo e poético, local de luta contra o tempo, faz com que os sujeitos que trabalham musicalmente na noite de Porto Alegre ressignifiquem a importância de suas existências em diálogo com o espaço urbano: são importantes, pois criaram o “patrimônio imaterial” que as novas gerações de jovens músicos desfrutam nos dias de hoje. O paradoxo é que se sentem na tarefa de se encontrarem para lembrar coletivamente, na luta contra o tempo, na luta contra o esquecimento de si e dos outros.

Veremos que, em meio às lutas, algumas pessoas se destacam mais que outras. Algumas são lembradas mais comumente, outras são esquecidas. Esquecidas porque, muitas vezes, silenciadas. É o caso das mulheres nesses espaços de cabarés. Não há lugar para elas nas narrativas dos homens: as prostitutas dos anos [19]50 ficaram no passado. Para algumas das mulheres musicistas que dialoguei, trabalhar cantando nesses lugares, não foi o auge de suas atividades musicais. Talvez, não mereça nem ser lembrado pois, como disse Luiza Hellena: “não tinha nada de mais”. Nas trajetórias das mulheres, o silenciamento já é uma condição, a luta não é lembrar para esquecer, a luta é resistir ao tempo para poder ter a oportunidade de, em algum momento, fazer algo para ser lembrado. É essa condição que percebo nas narrativas de algumas interlocutoras que, infelizmente, tiveram de esperar a morte ou a separação de seus maridos para a retomada, já em idade avançada, de suas vidas musicais noturnas. Algumas, ainda casadas, foram obrigadas pelos maridos a se afastarem de suas práticas musicais.

## Capítulo 2 - O encontro dos Cobras no Sindicato

Neste capítulo, descreverei os encontros semanais que ocorrem às quintas-feiras no Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, no qual memórias são acessadas através das narrativas e os espaços urbanos são lembrados.

Procuro contextualizar a história do Sindicato em relação à sua genealogia, segundo o contato que tive com os interlocutores. Refletirei sobre os referenciais teóricos da etnomusicologia e musicologia, repensando meu posicionamento em campo, através de uma etnografia auto-reflexiva e politicamente engajada para desvelar as memórias e as narrativas dos interlocutores.

Abordo sobre perspectivas metodológicas, levantando reflexões e apontamentos que escrevi em meu diário de campo, buscando entender a forma que os músicos participam desse encontro e como eles recordam o passado.

### 2.1 No Sindicato: o encontro dos Cobras

Segundo o depoimento de Silfarnei Alves, o Sindicato foi criado em 1920 por um grupo de intelectuais, primeiro como uma associação de músicos que fundou o “Centro Musical”, no Café Colombo, nos altos da rua Duque de Caxias no Centro Histórico da cidade, passando a ser Sindicato dos Músicos de Porto Alegre em 1941. Em 1985, a instituição tornou-se estadual. Veremos na tese de doutorado de Julia da Rosa Simões (2016, p. 36), que:

Em 15 de setembro de 1934, músicos porto-alegrenses que se disseram representantes da terça parte dos profissionais do ramo na cidade se reuniram no salão da Confeitaria Coroa, à rua da Ladeira (atual General Câmara), porque acreditaram nas “vantagens resultantes para a classe com a sua organização de acordo com as leis vigentes”. Nesse dia, decidiram fundar o Sindicato Musical de Porto Alegre. A justificativa dos próprios envolvidos para a criação da entidade deixa bem claro a consciência da necessidade de reconhecimento da categoria pela legislação da época.

A autora infere que (idem): “precisamos ter em mente que entre 1920 e 1933 estes mesmos músicos tiveram uma importante experiência associativa com o Centro Musical Porto-Alegrense”. Ao analisar as datas apresentadas pela tese de Simões e os depoimentos de Silfarnei, percebemos que a ideia inicial de um Sindicato para os músicos profissionais foi uma experiência anterior ao ano de 1934, pois desde os anos 1920 a associação chamada Centro Musical foi uma experiência que motivou a criação do que viria a ser o SINDIMUS RS. Ela complementa sobre a relação entre o Sindicato dos Músicos e a associação chamada Centro Musical, que resultou na luta por melhores condições trabalhistas e salários fixos mais dignos para os músicos que tocavam, principalmente, em cabarés na noite e em emissoras de rádio (SIMÕES, 2016, p. 36):

A continuidade entre as duas associações é clara: ambas têm, hoje, seus documentos arquivados na mesma prateleira (no mesmo livro, às vezes) do atual Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio Grande do Sul (Sindimus/RS).

Nos dias de hoje, quando entramos no prédio do Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul - uma construção antiga da rua Otávio Rocha, do Centro Histórico de Porto Alegre - geralmente, quem nos recepciona é Jô de Sousa, que permanece sentada ao computador em meio aos documentos da rotina de trabalho do Sindicato, atendendo telefonemas e demandas da instituição. Na sala aos fundos fica o arquivo, milhares de documentos que são, em maioria, contratos trabalhistas dos anos 60 até os anos 90. Aos fundos, também é a sala da presidência, onde se encontra Silfarnei Alves. Os cargos e a hierarquia dos principais membros da direção atual do SINDIMUS RS são: Silfarnei Alves como presidente da instituição, Luiza Hellena como tesoureira e Jô de Sousa como secretária.

É importante perceber que, a entrada, onde fica Jô de Sousa, é um espaço de confraternização, três fileiras de cadeiras são colocadas, um aparelho de televisão está posicionado no alto do canto direito da sala, na maioria das vezes sintonizado em um canal de rádio-tv chamado “samba de raiz”. Um café já adoçado é oferecido em uma térmica aos músicos que vão visitar o espaço. Fumar cigarro também é permitido no ambiente de entrada, local de socialização, diferente de todos os outros lugares fechados que conheço em Porto Alegre, onde existem leis que proíbem o fumo. Um pequeno banheiro é posicionado à esquerda aos fundos.



Figura 12- Sala de entrada do Sindicato, onde fica Jô de Sousa (de pé à direita)



Figura 13- Visão do lado direito da sala de entrada, estão na fotografia (esquerda para direita) os músicos: Lara, Zê Gonçalves, Ricardo Quevedo e Sabiá

Na entrada, logo à esquerda, encontramos a sala onde fica Luiza Hellena e, na maioria das vezes que fiz meu trabalho de campo no Sindicato, ela ficava sentada em sua sala, ouvindo as conversas de seus colegas músicos que permaneciam na sala de entrada. Luiza,

por vezes, corrigia algumas informações das conversas. Silfarnei, que fica na sala da presidência, aos fundos, também tem esse costume de complementar os diálogos: “onde ficava aquela antiga loja naquela rua?”, se ninguém do grupo da sala principal consegue lembrar, é Silfarnei ou Luiza Hellena que respondem.

Às quinta-feiras ocorrem encontros para reviver o passado através das narrativas de histórias, onde os músicos recriam e compartilham memórias. Além de Silfarnei, Jô de Sousa, Luiza Hellena, Sabiá e Zé Carlos Silveira, participam do encontro os músicos Pedro Lara (de nome artístico Gilberto Lara), Aidon, Ricardo Quevedo, Guto, Zezinho (Zé Gonçalves) e outros. Participo desses encontros desde setembro de 2016, até os dias de hoje. Os participantes chamam a reunião de diferentes nomes, dentre eles “quinta da brochura”, “encontro dos cobra morta” ou “encontro dos cobra mole”. Como podemos perceber, todos os nomes fazem chacota à impotência sexual do homem, é uma alusão ao genital masculino. O nome do encontro, que remete à masculinidade, parece ser importante para os participantes, que fazem muitas piadas entre si, reforçando a relevância da presença da sexualidade do homem na terceira idade. Nem todos os “cobra mole” se consideram ou agem como velhos, alguns trabalham musicalmente na noite de forma semanal até os dias de hoje, afirmando que são “cobra dura”, ou seja, independente da idade, alguns com mais de oitenta anos (os mais “novos” com sessenta “e poucos”) afirmam com espontaneidade que sua vida sexual é ativa.

Os assuntos abordados nas rodas de conversas são diversos: a época do “Bar do Jorge” Machado no bairro Teresópolis nos anos 70, onde Silfarnei tocava, as cantoras já falecidas Ziláh Machado e Lourdes Rodrigues, que faziam shows pelo Brasil, o Adelaide’s Bar que Lupicínio Rodrigues frequentava e, que segundo os “cobra” virou ponto de tráfico e de abordagens policiais, os momentos que passavam ao lado dos já falecidos violonistas Mário Schimia e Fabrício Rodrigues, outros colegas músicos que estão com saúde debilitada ou já faleceram (é comum escutar perguntas: “mas ele tá doente? Já faleceu? É vivo?”), as serenatas do ritual de “Terno de Reis” que assistiam quando crianças e, de vez em quando Lara ia “acompanhando num pandeirinho” seu tio, “as pessoas abriam a porta da casa, era sagrado”, os tecladistas e pianistas que tocavam no cabaré Rosário na rua Voluntários da Pátria, as visitas do cantor Jamelão a Porto Alegre e outros assuntos. Por vezes, Sabiá e Lara utilizavam o espaço da sala para encenar de forma teatral situações do passado, imitando, por exemplo, trejeitos do violonista Fabrício Rodrigues, que era cego e passava por situações



difíceis e, por isso, sua condição virou piada para os colegas, como a vez em que esbarrou em um cavalo e disse: “desculpe, senhora”.

Por vezes, fotos dos filhos e dos netos são mostradas no celular, o músico Ricardo Quevedo leva algumas fotografias digitalizadas e mostra no aparelho, por exemplo, fotos dos anos 90 em que tocava com Fabrício Rodrigues no bar Tom & Tom, localizado na rua José de Alencar no bairro Menino Deus.



Figura 14- Ricardo Quevedo à esquerda e Fabrício Rodrigues à direita, no Tom & Tom nos anos 90. Foto cedida por Ricardo Quevedo



Figura 15- No Sindicato, Ricardo Quevedo e Luiza Hellena assistindo vídeos e fotografias ao celular.





Figura 16- Na sala principal do Sindicato, da esquerda para direita estão sentados os músicos Guto, Lara e Ricardo Quevedo. De pé está Sabiá, encenando alguma história. A televisão está sintonizada no canal-rádio que toca “Samba de Raiz”.



Figura 17- No Sindicato, da esquerda para direita o presidente Silfarnei Alves, Sabiá, Lara e Jô de Sousa.

Com a finalidade de entender um pouco mais sobre o que se passa durante os encontros, transcrevo um trecho de meu diário de campo:

Quando se passou quase uma hora de minha chegada e estávamos convencidos de que ninguém mais viria, chegou Pedro Lara e suas histórias. Depois chegaram

Guto e Zé Gonçalves. Pedro Lara recontou as histórias do músico Catorritão, que quase levou um tiro ao perguntar para um homem sério, audiência de uma apresentação no “famoso” Chão de Estrelas, se ele transava regularmente com sua esposa. Seguindo por essa linha, Luiza Hellena dava algumas risadas tímidas de sua sala, gradualmente participando com comentários e interjeições. Pedro Lara continuava, contando dessa vez a história do violonista cego Fabrício, que sempre cumprimentava uma velha senhora sentada em uma cadeira de balanço, aos fundos da sala de uma casa que ensaiavam. Certo dia, essa senhora não estava na cadeira, deixando apenas uma manta em seu lugar: Fabrício cumprimentou a manta que não lhe retornava o gesto, virando motivo de piada entre o seu grupo musical. (trecho do diário de campo referente ao dia 09-02-2017).

Não é só de anedotas que vive o encontro dos “cobras”. Sabiá relembra, em quase todos os encontros que frequento, sobre suas viagens pelo Brasil com o *Pedrinho e seu Conjunto*, quando dividiam o palco com os famosos grupos musicais *Golden Boys* e *Demônios da Garoa*. Ele afirma que gostava muito de tocar em casamentos em grandes igrejas católicas, por causa da “cústica” (referência à sonoridade de reverberação por causa da arquitetura da igreja), mas devido à idade avançada já não sai com seu instrumento de casa, pois agora sua audiência são os vizinhos: segundo Sabiá, as noivas “de hoje em dia” caminham muito rápido e ele tem que pedir para andarem lentamente, enquanto acompanha os passos apressados tocando seu saxofone. Lara gosta de falar sobre sua infância no campo, quando seu pai tratava de cavalos e os castrava sem anestesia.

Comentários sobre a prática musical do passado ocorrem frequentemente: os erros de determinado músico que saía do ritmo ou apressava o andamento, o violonista que dormia no palco e “só se via as perninhas dele prô ar”, a dona de bar que pagou férias para esse mesmo músico sonolento recuperar o sono perdido, os trejeitos e brincadeiras que Plauto Cruz fazia antes de se apresentar, etc. Recomponho aqui algumas notações de outro diário de campo, pois pretendo fazer uma breve análise reflexiva:

- Zé Carlos chegou e, quando falávamos de bares e Jô [de Sousa] falou “boteco”, Zé disse: “Boteco não, Casa Noturna!”.
- Conversas sobre tênis, piadas, e-mails com vírus, etc.
- Acesso ao sistema da Caixa [Econômica Federal, banco brasileiro], que gera o boleto para que eu possa me sindicalizar.
- Na rádio da televisão, passavam por canais de reggae e, assim, Jo disse que gostava de reggae, mas deixou na rádio de samba.
- Bar do Ricardo: lembravam da música *Papel de Pão* de Jorge Aragão “é doloroso perder um grande amor”....
- Memória musical: bar do Ricardo: músicas que se tocavam, músicas de intérpretes, lembranças do público, dos bêbados, dos pedidos musicais. (notas extraídas do diário de campo feito em 16-09-2016)

As entradas nas rodas de conversas dos “cobras” são performatizadas. Quando presenciei a chegada de Zé Carlos Silveira, percebi que ele esperou o momento adequado para dizer, com certa ironia, quando a cantora Jô de Sousa falou sobre um “boteco”, que não se deveria chamar esse espaço de prática musical pelo nome de boteco. Um nome de mais prestígio seria chamá-lo de Casa Noturna. Os cuidados e aprendizagens que procuram ter com as novas tecnologias das redes sociais, como o facebook, são compartilhados. Alguns são adeptos ao uso de celulares e mostram suas redes de contatos e fotos de performances caseiras para os amigos, como Jô de Sousa, Luiza Hellena e Ricardo Quevedo. Outros, como Sabiá e Lara, preferem contar suas histórias através da oralidade e encenação sobre o passado, utilizando-se da expressão corporal para imitar os trejeitos do corpo e da fala de músicos já falecidos, também usam a gestualidade para dar veemência ao que está sendo falado. Levantar-se da cadeira pode ser comparado ao momento do solista: é a deixa para o grupo prestar atenção em sua história. O Bar do Ricardo é um espaço afetivo de muita importância para a carreira artística de Jô de Sousa, porém são lembranças que não necessariamente são compartilhadas por seus colegas: nem todos conheceram ou frequentaram este espaço, não se trata de uma memória coletiva. O que é indispensável para a carreira artística de um músico, não necessariamente tem relevância para outro do mesmo grupo social. Sobre a minha notação “Na rádio da televisão, passavam por canais de reggae e, assim, Jô disse que gostava de reggae, mas deixou na rádio de samba” (notação extraída do diário de campo feito em 16-09-2016), é relevante observar que há um consenso silencioso sobre o gosto musical dos participantes do encontro, apesar de gostarem de reggae e outros estilos (Zé Carlos me contou, em um encontro, que gostava muito de Cazuza, por exemplo, ídolo do rock brasileiro nos anos 80), não existe discordância sobre a escolha de deixarem em uma rádio de “samba de raiz”. É um gosto compartilhado, não obstante os diversos gostos individuais.

Sobre o acesso ao banco Caixa Econômica Federal, trata-se de meu processo de sindicalização. No segundo semestre de 2016, fui inclinado para sindicalizar-me, pois percebi que seria um cuidado importante para minha aceitação e entrada naquele grupo social. Eu já era conhecido por aquelas pessoas, pois já toquei algumas vezes com Silfarnei Alves e alguns membros dos “cobras” sabiam de minha pesquisa sobre Plauto Cruz e minha amizade com o flautista, perguntando, por vezes: “como está Plauto? Tens notícias dele? Preciso visitar ele...”. Quanto mais me envolvi nas interações face-a-face no trabalho de campo, percebi que

algumas transformações deveriam ocorrer no meu entendimento sobre quem eram aquelas pessoas e o que elas faziam. Isso foi impactante em um primeiro momento, pois foi necessário deixar de lado todas as perguntas e curiosidades impacientes que eu julgava serem mais importantes que os assuntos que a direção do Sindicato e os “cobras” traziam.

## **2.2 O processo de descoberta: questões sobre o encontro**

O processo de descoberta, também faz parte da construção do aprimoramento do método etnográfico: no momento que abri mão de meus vieses, consegui realmente observar e compreender aquele grupo de pessoas. Os sociólogos Beaud e Weber (2014, p. 95), afirmam que “um observador iniciante corre o risco de nada ver ou de só ver o que projeta de suas experiências anteriores em uma situação nova”. Para os autores (ibidem, p. 119), “a observação continua sendo a principal ferramenta da etnografia, sua melhor arma. A entrevista é seu complemento mais ou menos indispensável”. Por isso, acredito, que no trabalho etnográfico fazemos a observação-participante, cuidando para que ela não se torne, na maior parte do tempo, uma participação-observante. Tive que rever minhas prioridades e perguntas em campo, pois a ansiedade de saber como era a época dos circos, cabarés e das grandes emissoras de rádio em Porto Alegre, tornava confusa minha comunicação com os músicos mais velhos. É claro que não existe neutralidade no que se vai lembrar e dizer: são escolhas, o que se deixa de dizer, também (silenciamentos e esquecimentos). O tempo dos mais velhos é diferente do meu tempo de jovem pesquisador, respeitar esse tempo e as pausas, trata-se de ética em pesquisa e prevenção de danos. Trata-se de ler nas entrelinhas e tentar ler os silêncios, as expressões, as omissões, as brincadeiras, as piadas, as alternâncias entre um assunto e outro. Devo respeitar, por exemplo, que Sabiá prefere falar das viagens de *Pedrinho e seu Conjunto* com os *Golden Boys* do que a época em que foi, concomitantemente, músico e pugilista.

As perguntas não respondidas, certamente, serão observadas e interpretadas pelo pesquisador paciente, através do conhecimento ético do método. Através dessas reflexões, percebi que, em muitos casos, a “não neutralidade” do pesquisador não pode ser confundida com apresentar seu ponto de vista e perguntar o tempo todo em relação aos próprios interesses. O interlocutor que conduz, prioritariamente, os assuntos e lembranças acessadas através das narrativas. Cabe ao pesquisador, observar com atenção e ler as minúcias, os detalhes ricos que o colaborador apresenta. Em meu caso, quando percebi que precisava

observar e ouvi-los, deixando de lado, diversas vezes, minha curiosidade e vontade de falar com eles, as respostas que outrora tinham permanecido silenciadas, apareciam. Sobre o trabalho etnográfico, a observação e não neutralidade, François Laplantine (2004, p. 27) afirma que:

A perturbação que o etnólogo impõe com sua presença ao que ele observa e que acaba perturbando-o a ele mesmo, longe de ser considerado como um obstáculo epistemológico que conviria neutralizar, é uma fonte infinitamente fecunda de conhecimento. Auto incluir-se não apenas socialmente, mas também subjetivamente faz parte do objetivo científico que procuramos construir, assim como o modo de conhecimento característico do trabalho do etnólogo. A análise, não somente das reações dos outros, é um instrumento por excelência, que traz à nossa disciplina vantagens científicas consideráveis, desde que saibamos tirar partido delas.

Essa perturbação, esse estranhamento das relações face-a-face, intrínsecas à observação etnográfica, ocorreu de uma maneira intensa em meu trabalho de campo. Compreendo que, inicialmente, confundi essa não neutralidade epistemológica que Laplantine defende, com intromissões incessantes. É certo que os interlocutores estão curiosos para saber quem somos nós, pesquisadores, no meu caso um colega de profissão. Porém, percebo que em meu caso, os “cobras” estavam empolgados para mostrar para o “jovem que ia escrever sobre eles” o que de fato faziam, o quão importante e significativo é esse encontro para eles, o quão interessantes são aquelas histórias contadas e lembradas com intensidade e afeto. Mais interessantes, obviamente, do que minhas perguntas. Não tenho dúvidas de que os músicos da noite de Porto Alegre, que têm mais de cinquenta anos de carreira artística, (alguns quase setenta!), sabem muito mais do que eu sobre seus fazeres musicais e suas minúcias. Isso não quer dizer que não necessitamos estudar, e muito, sobre os aspectos teóricos, práticos e éticos do método.

Sobretudo, o campo é construído. Os músicos que frequentam o Sindicato fazem atividades diversas, para além da música como atividade profissional. Por isso, é importante repensar as noções do que é o campo. Não estudo sobre as pessoas que frequentam o Sindicato, esse trabalho não é sobre isso. Veremos que eles frequentam múltiplos espaços noturnos de Porto Alegre, fazem saraus beneficentes para a Casa do Artista Rio-Grandense, de forma que, em minhas primeiras visitas na Casa, ficava difícil entender quem era morador e quem era artista convidado para o sarau. Isso provoca a reflexão sobre o que é o campo. Os autores Gupta e Ferguson (1997, p. 135), nos convidam para repensar o que é o campo:

A grande força da etnografia sempre foi o seu explícito e bem desenvolvido sentido de localização, de ser definida ‘aqui e não em outro lugar’. Essa força torna-se passiva quando essas noções de ‘aqui’ e ‘outro lugar’ são assumidas por características da geografia, ao invés de locais construídos em campos de desigualdade e relações de poder.

Para além das características geográficas (por exemplo: Sindicato, bares noturnos ou Casa do Artista), é importante entender o campo como um território de forças e desigualdades. Acredito que o papel do pesquisador é, além de olhar o outro, olhar a si mesmo, uma vigilância epistemológica constante. Em algumas conversas do encontro dos “cobras”, aspectos mais teóricos da música são abordados. A maioria dos músicos da noite de Porto Alegre, pelo que tenho observado, apreenderam música de forma autodidata, “de ouvido” (como eles afirmam). Criticam os saberes musicais acadêmicos, os músicos que sabem ler partitura, “mas quando tiram a partitura da frente, não sabem nada”. Dentro do ponto de vista social daquele grupo, acredito que eles estão certos (e me pergunto, será que fora desse grupo, ou mesmo no meio acadêmico, não estariam eles, corretos?). Algumas vezes, fui convidado para falar sobre teoria musical. Foram poucas as vezes, mas tive que repensar as noções de neutralidade e relações de poder: seria uma violência simbólica querer ensinar o que eles já sabem muito bem de maneira empírica. Percebi essa não neutralidade, principalmente, ao sentir desconforto quando o assunto dos “Cobras” era falar de teoria musical. Meu posicionamento foi afirmar que são saberes diferentes e que eles estão certos dentro do meio em que eles fazem música. Não recusei expor o que eu sabia sobre o ponto de vista teórico musical, embora tenha relativizado esses saberes para não agravar (por exemplo, “pode ser desse jeito, entendemos assim”), pelo menos, as relações de força - algumas vezes desproporcionais e injustas - dentro do campo.

Além das conversas sobre teoria musical, causou-me também algum estranhamento quando imitavam, na sala principal do Sindicato, os trejeitos dos músicos da noite do passado. Por exemplo, quando faziam brincadeira com um colega que já morreu, no caso o violonista Mário Schimia, que dormia no palco enquanto tocava, fechando os olhos e permanecendo de pé, acompanhando cantoras e cantores. Por mais que eu percebesse ironia nas dramatizações dos “Cobras”, que imitavam os músicos já falecidos, observei que eles sentiam alegria ao compartilhar as lembranças do passado, p carinho pelo colega que era lembrado ali, mesmo que a história, na maioria das vezes, reforçava a ironia de uma situação

cômica, motivo de piada. Minha preocupação principal foi com a ética: como apresentar essa ironia aqui na dissertação, sem colaborar com “boatarias”, prevenindo os danos de futuros conflitos por causa da exposição pessoal? A saída foi guardar as informações mais expositivas, as histórias mais vexatórias (que durante sua vida todo o ser humano pode ter passado), percebendo que seria inadequado apresentar assuntos inapropriados aqui. A situação de Mário Schimia é diferente: causou-me risos e alegria quando lembrei das histórias, pois ao analisar algumas fotografias do arquivo pessoal de Valtinho do Pandeiro, pude identificar o violonista já falecido (Schimia) através de minha percepção, ao olhar nas fotos, de um músico tocando violão de olhos fechados, parecia que estava (ou estava!) dormindo. Mas, o que interessa saber desses pormenores? Percebo que é através das características pessoais que cada músico da noite é lembrado com carinho e dramatizado no “palco” improvisado dos “Cobras”.

Nesse “palco” improvisado, as lembranças se tornam motivo de riso, as histórias dos músicos da noite já falecidos, como disse Luiza Hellena, os sentimentos de “saudade dos que já se foram”, são transformados em pequenas alegrias e os traços marcantes de cada pessoa que faz parte da memória social sobre o passado, são expostos de forma afetiva ao provocar risos. Isso aconteceu ao lembrarem de como Ziláh Machado era pequena e mesmo assim tinha uma voz potente, ao recordarem que ela, mulher negra, já no final da vida, juntava suas forças e ia vestida de preto nas apresentações, onde cantava de “capa preta”. A alegria se fazia presente quando encenavam “o personagem” Plauto Cruz, imitando seu jeito carinhoso de falar ao chamar os colegas músicos de “ô neguinho”, quando Plauto ouvia o garçom quebrar o copo no bar e dizia “essa nota é si bemol”, ou quando, através do que eles chamam de “caquetes” (estereotípias, “tiques nervosos”), Plauto parava no meio da rua para tocar seu calcanhar direito ou massagear suas bochechas. Ao lembrar da “noite” do passado e dessas pessoas que fizeram parte de suas vidas, recordavam das apresentações, bares e pessoas:

Bar do Jorge Machado, anos 70, frequentado com Darcy Alves quando Silfarnei tinha 15 ou 16 anos; Zilah Machado e o show na USP em São Paulo, Vila Madalena, [falavam sobre] o samba e seus sotaques. Lourdes Rodrigues em Montevideo e Buenos Aires, ela tinha personalidade forte, puderam homenageá-la na Santa Casa. (Notas de campo, 1-9-2016)

Os “cobras” apresentavam perguntas sobre as personalidades fortes das mulheres musicistas: “lembram da Eneida Martins, como ela era séria!”, “por onde anda a Norminha Duval?”, “a Berenice Azambuja começou com a gente, depois foi seguir carreira solo” (no caso, Lara e o grupo Açorianos, no qual participava também Fabrício Rodrigues). A “noite” era lembrada com muito carinho, outrora havia sido o “palco” para todas essas histórias. Ao mesmo tempo, a mesma “noite” que possibilitou muitas realizações, era motivo de dramas pessoais: o trabalho musical na noite faz pensar que “a vida não é fácil”, pois “o pessoal da velha guarda tem muita história pra contar”, o “pessoal tem que ir embora daqui”, pois, para alguns “ficar aqui é cantar para defuntos”, conforme anotei em um diário de campo (em 01-09-2016). São pequenas frases, quase interjeições, que pude anotar dos encontros e, através delas, perceber questões sobre suas vidas. Algumas questões sobre opressão de gênero e racismo foram debatidas nos encontros, mas prevenindo futuros efeitos de danos, optei por não apresentar aqui. Em grande parte, são conflitos relacionados às mulheres que zelam pela limpeza e organização do espaço e os homens, que interferem nesse trabalho com a higiene (obviamente, não todos os “Cobras”). Piadas sobre a sexualidade de cada participante são expostas, eles são testados através de chacotas e perguntas, principalmente sobre a masculinidade dos homens.

Estratégias de sobrevivência são expostas, por exemplo, quando um interlocutor negro trabalhava para o patrão que era chamado pelos “Cobras” de racista (o contratante, dono da “casa”, não deixava, na década de 1970, negros frequentarem o espaço, apesar dos músicos serem negros, a audiência não podia ser), um dos “Cobras” argumentava: “mas ele pagava direitinho e era boa pessoa, toquei por mais de uma década naquela casa, ele era muito boa gente”. São questões conflituosas para abordar aqui, mas que expressam o conteúdo e a abordagem dos encontros no Sindicato. Apesar dessa preocupação ética com os efeitos da pesquisa, percebo que essa exposição do teor dos encontros, com o cuidado estabelecido aqui, não causará danos, principalmente porque compreendo os motivos pelos quais os “Cobras” apresentam esses assuntos: lembrar do passado e dos outros, na maioria das vezes com afeto e alegria por ter vivenciado essas outras épocas, mas com consciência da necessidade que têm do encontro para lembrar, do encontro para não se esquecer do passado, para não se esquecer dos outros e de si mesmo.

O sociólogo Pierre Bourdieu (2008, p. 694-736) afirma que devemos cuidar os efeitos da nossa própria pesquisa, de nossas escolhas, pois muitas vezes elas carregam o peso da



violência simbólica em perguntas invasivas. Em minha entrada em campo, por exemplo, a curiosidade instigou-me a fazer perguntas de todos os tipos, na frente de quem quer que fosse. É uma grande violência perguntar para uma mulher, artista da época dos programas de rádios que tinham auditório, se ela cantava na noite. Naquela época, nos anos 50 e 60, cantar na noite poderia significar, certamente, ser contratada pelos cabarés. Mesmo que se saiba que essa ou aquela artista, cantou nesse ou naquele cabaré, é um contrato social implícito que só se deve falar sobre esse assunto quando ela quiser e na frente de quem ela quiser falar. Por isso Bourdieu defende que devemos compreender e solicitar nosso interlocutor do ponto de vista social dele, não do nosso. Por isso, para o sociólogo, nossa reflexividade deve ser reflexiva, apesar de redundância que essa afirmação possa parecer: “Só a reflexividade, que é sinônimo de método, mas uma *reflexividade reflexiva*, baseada num “trabalho”, num “olho” sociológico, permite perceber e controlar *no campo*, na própria condução da entrevista, os efeitos da estrutura social na qual ela se realiza” (Ibidem, p. 694), pois para ele a pesquisa é “uma *relação social* que exerce efeitos” (idem). Assim, Bourdieu (ibidem, p. 695) propõe “uma comunicação ‘não’ violenta” entre o pesquisador e seus interlocutores, pois é o “investigador” (e ele critica o uso desse nome) que inicia o jogo e a regra do jogo, é ele que atribui os objetivos e hábitos (muitas vezes, diz o autor, mal determinados), para o “pesquisado”.

Bourdieu encerra sua *reflexão reflexiva*, uma profunda crítica epistemológica, escrevendo que “levar à consciência os mecanismos que tornam a vida dolorosa, inviável até, não é neutralizá-las; explicar as contradições, não é resolvê-las” (ibidem, p.735). Porém, isso não diminui os efeitos, afirma o sociólogo, “não se pode anular o efeito que ela [a mensagem sociológica] pode exercer ao permitir aos que sofrem que descubram a possibilidade de atribuir seu sofrimento a causas sociais e assim sentirem-se desculpados”, pois “o que o mundo social fez, o mundo social pode, armado deste saber, desfazer” (idem). O autor defende a ação política, o papel político implicado nas abordagens do pesquisador em suas ações no mundo social, as perspectivas de mudança que seu trabalho pode fazer. Através das narrativas de histórias dos interlocutores, que podemos perceber alguns dos motivos pelos quais ocorrem essas escolhas, sempre seletivas, do que deve (e pode) ser lembrado e esquecido socialmente. Cabe ao pesquisador, através das obras e narrativas dos interlocutores, recriar suas trajetórias sociais e constatar os mecanismos que constroem a memória social sobre os músicos da noite de Porto Alegre.

### Capítulo 3 - Trajetórias Musicais Femininas

Neste capítulo abordarei sobre a relação entre memória, esquecimento e as trajetórias femininas, focando principalmente nas obras e narrativas das mulheres que frequentam o Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, Luiza Hellena e Jô de Sousa. Veremos que, por motivos que, acredito, cruzam questões de gênero e étnico-raciais, algumas carreiras musicais foram silenciadas ao longo de seu desenvolvimento.

É o caso de Luiza Hellena que só conseguiu retomar sua carreira artística após a separação de seu marido. Jô de Sousa, na sua adolescência, sentiu-se tolhido por estigmas familiares, pois em seu meio social se acreditava que mulher que canta é imoral, sinônimo de meretrício.

São biopolíticas de silenciamento (OCHOA, 2015, p. 186), que controlam os corpos femininos através de uma sociedade predominantemente masculina, gerando dificuldades que provocam esquecimentos. Se nos encontros dos “Cobras” no Sindicato o nome da cantora, já falecida, Ziláh Machado era lembrado diversas vezes em histórias contadas e dramatizadas na sala da instituição, por outro lado, Eneida Martins e Norminha Duval<sup>15</sup> eram recordadas através da pergunta: “por onde andam”? Assim, resolvi reconstituir as trajetórias musicais dessas artistas com a finalidade de reflexão sobre as condições das mulheres que atuam ou atuaram profissionalmente como musicistas na noite de Porto Alegre.

#### **3.1 Luiza Hellena, de Pelotas até Porto Alegre: “comecei a cantar profissionalmente em 1978”**

Quando tive a oportunidade de entrevistar Luiza, já após algumas visitas ao Sindicato, na tarde de 22 de julho de 2016, pude saber que a cantora nasceu em 1945 na cidade de São Lourenço do Sul, mudando-se com a família para Pelotas aos 8 meses. Ela começou cantando no rádio aos 13 anos de idade: “não era profissional porque não tinha documento. Rádio Cultura de Pelotas, PRH4”. Quando perguntei sobre sua carreira musical, “o que tu lembra que te dá saudade, que tu sente falta?”, ela respondeu:

---

<sup>15</sup> Quando fiz os primeiros contatos com os “Cobras” e outros frequentadores do SINDIMUS RS, ao final de 2015, procurei estabelecer contato com Norminha Duval. Infelizmente, quando tentava me comunicar com Norminha por sua página pessoal no facebook, pois os outros interlocutores não tinham seu número de telefone, recebi a notícia de seu falecimento em janeiro de 2016. Sua morte foi pouco noticiada pela imprensa. Assim, nos primeiros encontros dos “Cobras” em 2016, perguntavam por Norminha e, ao receberem a notícia, falavam com pesar: “ah... faleceu...”.

Eu vim pra Porto Alegre com 16 anos, passei por várias rádios, cantando (acidentalmente, pode-se dizer), pela Gaúcha, pela Itai, pela Farroupilha. Comecei a cantar profissionalmente em 78, na Churrascaria Odillon na Venâncio Aires. Depois, cantei no Sandália de Prata [casa noturna], na José do Patrocínio, era do Flávio Ogava, Japonês. [E os músicos que te acompanhavam? Quais tu sente saudade?] Chico Pedroso, Adão Santos (tocava sax), Joãozinho tocava pandeiro e não me lembro o sobrenome, Cabeça do pandeiro, cantava o Sandrão que não sei onde anda, o Hermes Correia era cantor, Ari Fernando (cantor), a Cléa Ramos (cantora, já faleceu). Eu cantei no bar executivo Atlantico's Bar, na Dr. Flores [rua do Centro Histórico de Porto Alegre].

Observo em sua narrativa, que seus trabalhos musicais estiveram intimamente relacionados com as casas noturnas, músicos e espaços urbanos da cidade de Porto Alegre: existe uma afetividade que recria os ambientes do passado através da ação de lembrar. Entendo que, no contexto etnográfico da memória, para as antropólogas Rocha e Eckert (2013, p. 23), essa prática de pesquisa que aborda os deslocamentos da memória e esquecimento:

Apresenta os territórios da vida urbana como lugares da imaginação de seus habitantes, levando-se em conta, principalmente, as possibilidades que os estudos de narrativas biográficas (práticas e performances, trajetórias sociais, percursos e itinerários urbanos, formas de sociabilidades e interações em redes de interesses e grupos de identidades) nos oferecem como procedimentos-padrão de compreensão da complexidade antropológica que encerram as cidades contemporâneas.

Tomando como pressuposto que o cenário de Porto Alegre é um território urbano de sociedade(s) complexa(s), percebemos que as narrativas biográficas de Luiza Hellena e outros músicos desta pesquisa são contextos que criam e recriam a imaginação dos habitantes através da memória evocada pelas narrativas. Eckert e Rocha (ibidem, p. 43) acreditam que o “problema do esquecimento, a eterna ameaça do apagamento de lembranças”, está associado aos dramas da vida humana. Portanto, as narrativas autobiográficas orientam o estudo de trajetória que o pesquisador compõe, a ação de falar sobre o passado e suas lutas auxiliam no acesso às memórias que estavam ameaçadas pelo esquecimento. Estavam esquecidas porque estavam silenciadas. Muitas vezes, silenciadas não somente porque ninguém perguntou ou se interessou, mas pelas relações de forças e as “ideologias do poder, que agem sobre as narrativas” (ibidem, p. 42), que constituem os dramas da vida humana para esses artistas: a cidade que tornou-se um local muito violento para continuar as práticas musicais noturnas, a

escassez de locais para se tocar e o sentimento de já pertencer ao passado, o desemprego em massa de músicos nas rádios provocado pelo advento da televisão nos anos 70, a resistência pelos fazeres musicais nas casas noturnas que duraram, mais ou menos, até os anos 90 e, com muita dificuldade, até os dias de hoje.

### **3.2. “Levei surras homéricas por cantar”:** as políticas de controle dos corpos e os silenciamentos

Algumas narrativas e fazeres musicais também são silenciados pela biopolítica da autoridade: como esquecer ou lembrar de algo que não pode ser feito? A repressão imposta por rígidas leis que obrigam, atualmente, os donos de casas noturnas ao fechamento desses espaços mais cedo, muitas vezes impedindo esses estabelecimentos de terem música ao vivo por causa das reclamações dos vizinhos “pela perturbação do silêncio”, faz com que se imponha políticas de controle sobre os fazeres musicais dos artistas e, conseqüentemente, em sua audiência, que agora está acostumada à audição de músicas através de plataformas virtuais no ciberespaço.



Figura 18- Luiza Hellena cantando na Casa do Artista Rio-Grandense com Silfarnei Alves ao violão em 30-07-2016

Sobre “as biopolíticas do silêncio”, a etnomusicóloga Ana Maria Ochoa (2015, p. 186) escreve que “o uso do silêncio para intervir nas políticas da vida é central para a constituição da modernidade e aparece de diferentes formas em múltiplos campos”. A autora relaciona essas formas múltiplas em que as políticas de silenciamento do corpo aparece, desde questões que envolvem física e psicoacústica no desenvolvimento das tecnologias sonoras: em minha compreensão dessa relação das políticas de controle e tecnologias sonoras, reflito que as formas de escuta musical, por exemplo, plataformas virtuais no ciberespaço, promovem uma dialética de liberdade e silenciamento que é complexa, porque enquanto o usuário acredita ter autonomia na escolha de suas músicas, existe toda uma indústria que mapeia suas supostas preferências musicais com poderosas tecnologias de controle que influenciam suas escolhas. A autora Ana Maria Ochoa reflete sobre o uso do silenciamento como formas de se fazer políticas de opressão, através de proibição de diferentes formas de expressão ou silenciamento através da morte e desaparecimento da história. É o caso de presos políticos e mortes aparentemente “não explicadas” como forma de silenciamento na época da ditadura militar em vários países da América Latina, afirma Ochoa, fazendo referência a autores como o etnomusicólogo Samuel Araújo, que trabalha com as Comunidades da Maré no Rio de Janeiro, no qual podemos pensar no silenciamento como construções de intervenções salvacionistas e a espetacularização da violência. Em meu trabalho de campo, o medo causado pelas mortes por latrocínio e extermínios em Porto Alegre - casos que, aparentemente, não têm explicação ou solução -, é reiterado com forte propaganda pela televisão que espetaculariza a violência, sugerindo à população para não saírem de suas casas, provocando o terror e motivando os trabalhadores a voltarem para suas casas após o trabalho. Creio que, para os jovens, que são audiência, geralmente na maior parte dos casos, não de artistas locais, mas de performers consagrados pela mídia no Brasil e em outras partes do mundo, o risco de sair de casa e “o gosto pelo acaso” é maior do que para as pessoas mais velhas que necessitam, para garantir a lógica de proteção e manutenção de seus bens patrimoniais, zelar constantemente pela saúde e segurança de si e de todo o grupo familiar, pois o risco de sair à noite em uma capital violenta não compensa os possíveis resultados que provocam prejuízos: assaltos, violência física e, possivelmente, mortes. Nos últimos anos, conheci músicos que perderam seus familiares por assaltos à mão armada em Porto Alegre. O problema da violência e sua espetacularização pela mídia, é um relato

constante de meus interlocutores, que dizem “que não tem mais noite em Porto Alegre”, “a noite acabou”, “não há liberdade como antes”, etc.

Podemos desnaturalizar esses depoimentos, pensando que, infelizmente, esses artistas locais não têm a visibilidade que gostariam, não renovaram sua audiência. O senso comum do aumento da violência, reforçado por notícias divulgadas no ciberespaço, jornais, emissoras de televisão e outros poderosos meios de comunicação de massa, não deve ser aceito com facilidade. Existe um saudosismo por parte dos músicos mais velhos, que no tempo da juventude, talvez o passado em que reconstroem as memórias afetivas mais densas, a violência era pouca ou quase não existia. Faltam dados concretos para comprovar que, atualmente, os músicos sofrem efetivamente mais com a violência urbana do que nas últimas décadas. De qualquer forma, entendo que a sensação de desconforto causada pela divulgação da violência urbana nos rápidos meios de comunicação, são biopolíticas que causam instabilidade psicológica em grande parte da população, entre elas, a população de idosos, com toda sua fragilidade.

Essas biopolíticas de controle e repressão, que provocam silenciamentos e esquecimentos, implicam em questões de gênero. Quando perguntei para Luiza Hellena como “é ser mulher no meio de tanto homem?”, nos ambientes musicais predominantemente masculinos, ela responde que: “É bom. Eu sempre trabalhei mais com homem. Eu tive banda que eram 7 homens e eu, a gente viajava pra tudo que era lugar. Era só dizer: ‘vira as costas, vou trocar de roupa’ e todo mundo virava...”. Jô interrompe e afirma que: “porque tu já tinha a banda pronta. Porque pra mim, eu sinto que quando eu chego numa banda que só tem homens, eles primeiro se... [faz expressão facial de severidade]”. Luiza continua:

Hoje, os músicos que eu eventualmente toco, a gente brinca muito, tem muita liberdade. Porque a mulher que trabalha na noite, como nós, nós não podemos entrar assim: ‘eu sou moça, eu sou virgem, ai eu não quero’. A gente fala de tudo, brinca de tudo, mas com determinada distância. A gente se dá o respeito, o valor. Nunca tive esse tipo de reserva. Fui casado e sou viúva. O tempo que eu passei fora da música foi o tempo que eu tive casada. Ai! Que ódio... porque ele não admitia. Mas assim que eu separei... sabe o gado quando tu solta? Eu vim correndo. Aí eu já tava ali, né? Solta...

Em sua vida, o casamento provocou biopolíticas de silenciamento que engendram em esquecimentos: no período em que Luiza Hellena esteve casada, não teve o apoio de seu marido para seguir sua carreira musical. Através da postura de Luiza, de ir contra estereótipos

de fragilidade feminina, como ela disse, mostrando força nas interações com os colegas homens, percebo como existem múltiplas formas de resistência, maneiras de se coexistir em redes de interesses que priorizam o que é masculino e condenam como sendo fora de contexto e menos legítimo o que é feminino.

Luiza Hellena rompe com alguns paradigmas, pois no início da segunda metade do século XX, uma mulher nascida em Rosário do Sul e que começa a cantar em Pelotas, sendo também compositora, certamente, não era bem vista pela sociedade da época. Sobre a composição, *Lupi sua arte e sua glória*<sup>16</sup>, Luiza afirma que:

Essa música, tinha um senhor chamado Pedrinho, ele era presidente de uma escola de samba chamada Mangueirinha do Sul, isso era lá na zona sul mesmo, ele era presidente dessa escola aí. Como eu era da direção do Clube de Compositores, ele veio nos procurar no Clube. Então cada um de nós, da diretoria, que comandava aquilo ali, fez uma música. Ele nos pediu uma música que estaria num festival de Samba para o Lupi. Nessa época eu morava na Restinga, tu sabe que é uma viagem né, deu até pra compor uma música. Eu fui pra casa pensando, pensando, pensando... como eu cantei, nós, artistas, cantores daquela época, sempre cantamos muito Lupi. E eu, me lembrando de todos os títulos das músicas dele, eu fui no ônibus fazendo essa música. E tirei primeiro lugar nesse concurso, cujo troféu me foi entregue pelo falecido Jamelão. Na década de 87, 88, por aí...(depoimento de Luiza Hellena gravado em 03-07-2017 para o programa 9 do Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade).

Além dessa canção, Luiza contou-me que compôs *Longa Espera* e *Justiça*, presentes no disco *Nós da Noite: Músicos da Noite de Porto Alegre*<sup>17</sup>, gravado em 2007 pela *Coordenação de Música de Porto Alegre*, projeto apoiado pelo músico Henrique Mann, na época em que assumiu a Coordenação de Música da cidade. Acredito que Luiza Hellena, ao morar na Restinga nos anos 80 em Porto Alegre, faz parte do que o pesquisador Pedro Acosta da Rosa chama de “Trajetórias negras na cidade” (2016, p. 50-52), pois após o fim do regime escravagista no Brasil, ao fim do século XIX:

<sup>16</sup> Essa composição de Luiza Hellena está presente no disco *Janelas Negras* volume 5, um projeto do músico Carlinhos Santos. Luiza fala sobre essa composição no programa de rádio, *Músicas do Mundo: etnomusicologia da Rádio da Universidade*, uma ação de extensão. *Lupi, sua arte e sua glória* pode ser escutada aos 30 minutos e 54 segundos do programa e seu depoimento está aos 25 minutos: <https://www.youtube.com/watch?v=YjAVCU5weHA&list=PLgDoC5jFi-iI8gdRSqWifK8zSh4DpdHT8&index=9> (acessado em 22-07-2017 às 15h59m).

<sup>17</sup> Link para a playlist do disco, com as músicas de Luiza Hellena: *Justiça* (em parceria com Adair Antunes) e *Longa Espera* (com Adair e João Maria). São canções gravadas com interlocutores da pesquisa, dentre eles Silfarnei Alves no violão, Zé Carlos Silveira na bateria, Sabiá no saxofone, dentre outros dos “músicos da noite de Porto Alegre”: <https://www.youtube.com/watch?v=w7nRA2a2ops&index=4&list=PLtCV4spEm-8RBr-PVtv1P7Y1eRuqhdhxQ> (acessado em 22-07-2017 às 15h32m).

Os negros foram ocupando diferentes espaços da cidade de Porto Alegre, entre eles os arrabaldes da região da Cidade Baixa, localidade que teve várias denominações, sendo conhecida como Arraial da Baronesa, Emboscada, Areal da Baronesa e Ilhota. Este foi o principal reduto de negros e pobres, enquanto a Cidade Alta dizia respeito à parte nobre formada pela população de descendência açoriana e abastada. Este cercamento simbólico ainda permaneceu e, em 1975, teve seu ponto mais alto, quando um plano de melhoramento da cidade deu início a um processo de remoção da população favelada da Ilhota para o bairro Restinga, na periferia.

Vale lembrar que Lupicínio Rodrigues nasceu na Ilhota, compositor que é referência para os interlocutores desta pesquisa, tema da composição que Luiza Hellena fez durante seu longo trajeto de ônibus para o bairro Restinga na zona sul da cidade, local afastado do Centro Histórico de Porto Alegre. É interessante perceber como o espaço afetivo e poético dos bairros provocam efeitos na obra e carreiras dos músicos de Porto Alegre. Os artistas que fazem parte das populações pobres e residem longe do centro da cidade, muitas vezes, enfrentam mais dificuldades de deslocamento, pois têm de voltar para casa mais cedo para pegar o último ônibus, ou permanecem acordados nas ruas e bares, esperando o primeiro ônibus da manhã. Isso provoca efeitos negativos nas saúdes desses músicos, não obstante essas resistências e lutas, que também servem como temas e motivos para criações poéticas. Sobre sua carreira e composições, Luiza Hellena lamenta:

Comecei aos 13 anos, na rádio do interior em Pelotas. Ali, naquela época uma menina cantar era mal falada. Então eu levei surras homéricas por querer cantar. Não me era permitido. Aí aos 16 vim pra Porto Alegre, aí comecei a cantar, aqui e ali. Nada profissionalmente, eu era menor de idade... era bem difícil. Mas eu cantei, muita gente me conhece daquela época, não tinha grande projeção, mas eu cantava. Sempre gostei de cantar. Na década de 60, aí fui pra noite, fui pra banda, cantei no interior, no exterior (Argentina e Uruguai). Com banda cantei em várias casas noturnas em Porto Alegre: cantei no Sandália de Prata, no Clube da Saudade... no antigo Clube da Saudade, no Carinhoso. [...] Sabe que, geralmente, nossa terra não tem memória. Então tem muita gente que nem ouve mais falar e até perguntam: ‘será que já morreu Luiza Hellena?’. Não, tô aqui. (depoimento de Luiza Hellena gravado em 03-07-2017 para o programa 9 do Músicas do Mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade).

O controle sobre o corpo das mulheres, pode ser entendido ao refletirmos sobre Luiza dizendo que levava “surras homéricas por querer cantar”, pois naquela época e, talvez, ainda hoje, “uma menina cantar era mal falada”. Penso sobre seu depoimento, dizendo que “nossa terra não tem memória”: o acesso às memórias são escolhas que fazemos, o ato de lembrar, narrar o que está sendo recordado, ocorre através de um processo seletivo. Os esquecimentos



também são escolhas: acredito que seja difícil e traumático recordar sobre os silenciamentos, “as surras homéricas” que tomava quando era menor de idade por cantar, os ciúmes do marido que controlava seu fazer musical criando impedimentos. São lembranças de silenciamentos que não devem ser fáceis de recordar, muitas experiências relacionadas ao fazer musical são apagadas das narrativas. Os fatos vistos como sendo negativos para a autoimagem de grupos sociais, silenciados com moralidade através do juízo de valor de uma sociedade, no caso de Porto Alegre, preferem ser esquecidos, pois não correspondem à imagem de êxito, geralmente romanceada, de uma carreira artística “de sucesso”. Para as mulheres do final do século XX e as populações pobres que o pesquisador Pedro Acosta (2016, p. 50-52) reconstitui como “trajetórias negras na cidade”, a carreira musical noturna é um desafio de lutas e resistências contra esquecimentos e silenciamentos.

### **3.3 Jô de Sousa: “minha filha, vai lá e canta”!**

Quando entro na sala de entrada do Sindicato, geralmente, quem me recepciona é a cantora Jô de Sousa, pois seu local de trabalho é na mesa com computador desta sala, onde se reúnem os “Cobras” e todos devem passar para ter acesso aos outros ambientes. Jô de Sousa nasceu em 1955 em Porto Alegre, suas atividades musicais que marcaram suas lembranças foram em bailes nos anos 80 e no Bar do Ricardo nos anos 90. Para ela:

Eu vivi, graças a Deus, a época rica, mundial, de inspiração musical. Baile era isso, era pra as pessoas dançarem. Muitas vezes elas nem sabiam o nome da banda. Cansei de escutar isso: “bah, eu estive aqui ontem, tava uma banda ruim”. E a primeira coisa que eu sempre perguntei era, “qual o nome da banda? - bah, não sei”. Como tu vai me dizer que é ruim se tu não sabe nem como era o nome da banda? Então era isso: uma miscelânea de repertório pra tudo. (Depoimento coletado no Sindicato dos Músicos do RS em 22-07-2016)

Através do depoimento de Jô de Sousa, percebo que existe sua busca por valorização na carreira profissional como cantora, pois o fato do público dos bailes em que Jô cantava nos anos 80 não prestarem atenção no nome das bandas e seus integrantes, é uma maneira de desprestigiar sua atuação profissional. Ela segue falando sobre a precarização das atuações profissionais como cantora:

Sempre tive trabalho paralelo. Porque a música, infelizmente, nunca... na época de banda a gente ganhava muito dinheiro. Mas mesmo assim eu trabalhava paralelo. E com o bar, sempre, no Bar do Ricardo eu consegui muito dinheiro, numa época boa, sabe? [anos 90]. Hoje em dia tá muito difícil!

Tá difícil de tudo, porque se tu só “coloca” música tu não ganha. Tu não ganha o suficiente pra sobreviver. Tem que ter alguma coisa paralela. Eu tenho um monte de coisas paralelas, eu sou formada em facial (sempre trabalhei com beleza na minha vida), sou micropigmentadora. Quem quiser fazer uma sombrancelha me chama. Eu sou muito boa naquilo que eu faço.

Perguntei se ela fazia outros trabalhos paralelos, inclusive no momento atual, em que trabalha no Sindicato dos Músicos. Ela respondeu:

Sim, o Sindicato aqui eu faço expediente. Eu sou diretora, aqui ninguém aqui é funcionário. Nós três somos diretores, como eu disse: somos diretores executivos. Sou secretária executiva. Tem o presidente e a tesoureira, que é executiva também.

Assim, podemos inferir que além da presidência, dentro da direção da instituição SINDIMUS RS, existem outros cargos: secretária executiva (Jô de Sousa) e tesoureira executiva (Luiza Hellena). Todos se consideram diretores da instituição, apesar das funções diferentes.

Sobre sua formação musical em sua infância e adolescência, Jô afirma que começou cantando na igreja:

Meu pai gostava, eu tinha 5 anos, 4 anos, ele me botava em cima de uma mesa e fazia eu cantar pra as pessoas. Claro que eu gostava daquilo né. Só que o tempo, e eu gostando cada vez mais de música, aos 16 eu fazia parte do coral da igreja, fazia parte do grupo de jovens da igreja católica. Era um show pro dia das mães, eu fui fazer voz e violão pras mães, homenagem né: meu pai tava na plateia, minha mãe na plateia, a família toda... e o meu namorado ali. E na plateia tinha um cara, tinha um senhor que trabalhava na rádio aqui em Porto Alegre. Depois que eu parei de cantar, ele foi lá no camarim, aonde nós estávamos, perguntou que idade eu tinha, eu disse que eu tinha 16. Ele disse: “minha filha, tu gostaria de cantar profissionalmente”? Eu disse: “eu gostaria”. Ele disse que gostaria de me levar pra cantar na rádio com ele, mas não poderia me levar sem a autorização do meu pai porque eu era menor. Eu fiquei muito triste porque a resposta do meu pai foi a seguinte (meu pai era militar): “eu não criei uma filha pra ser vagabunda”. Foi esse o termo, que ele achava que cantora ou era vagabunda, ou sei lá o que se passava pela cabeça dele. [...] Foi traumatizante por isso: era o que eu queria e ele não permitiu. E daí o meu noivo também disse pra mim que teria sido a última vez que eu teria pisado no palco. (Depoimento de Jô de Sousa em 13-03-2017 no Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul).

O controle dos homens sobre os corpos das mulheres, o que entendo como biopolítica de silenciamento que provoca esquecimentos, ocorreu na primeira oportunidade que Jô de Sousa teve de atuar como cantora profissional em uma emissora de rádio em Porto Alegre, no início dos anos 1970. É necessário perceber que, mesmo na infância e adolescência, os

músicos homens (caso de Zé Carlos, Sabiá, Valtinho e muitos outros interlocutores) foram encorajados para atuarem profissionalmente como músicos. Frequentar os cabarés era sinônimo de masculinidade, por isso de poder e força. Aos homens era permitido frequentar espaços musicais noturnos (também de dia), mesmo quando menores de idade. Às mulheres, eram feitas ameaças e violências psicológicas, podendo elas perderem prestígio social ou mesmo sofrerem danos patrimoniais, pois eram chantageadas pelo marido ou família, que ameaçavam abandoná-las. Essa violência poderia ser também física, levando então, como disse Luiza Hellena, “surras homéricas” porque cantavam.

Jô lamenta: “Por opção, ou por ingenuidade, infantilidade pela minha adolescência, talvez, eu aceitei o que os dois me disseram [pai e namorado, que fizeram ameaças]. E só vim então a cantar profissionalmente quando eu tive a oportunidade”. É necessário que eu me posicione que não acredito que seja por ingenuidade ou infantilidade que Jô parou de cantar: a dominação dos homens sobre as mulheres, no meio musical e em tantos outros aspectos da vida social, é eficiente ao ponto das mulheres acharem que são culpadas por terem sido dominadas. Olhando dentro do meio musical acadêmico, especificamente para as áreas musicologia e etnomusicologia, Deborah Wong (2006, p. 273) afirma que, como em qualquer grupo social, existem conflitos de gênero e desconforto sentido pelas mulheres por causa da opressão causada pelos homens no ambiente de trabalho. As vidas emocionais das etnomusicólogas, afirma a autora, não estão separadas de questões de poder e autoridade, pois suas respostas (raiva, desesperança e resignação) são respostas pessoais e políticas (idem):

A raiva é uma modalidade especialmente digna de atenção etnográfica, e as feministas negras, em particular, argumentaram que a raiva é uma resposta política necessária e até mesmo facilitadora. Ser dito que não é "profissional" por expressar raiva ou tentar analisar a relação entre raiva e "frustração" é também uma resposta politizada.

No contexto local, o Rio Grande do Sul é um estado que tem como característica o diálogo com as tradições do gaúcho da Argentina e Uruguai, “qualidades” masculinas que fazem da virilidade uma importante ferramenta para as relações cotidianas. Suponho que essa violência seja ainda mais forte se somadas essas peculiaridades da cultura local. A resignação, provocada pela frustração de não poder cantar, é uma resposta estratégica das mulheres que são impedidas de fazer música pelos seus familiares homens e namorados ou maridos. Se no meio acadêmico existe com força a opressão de gênero no meio musical

(percebendo que a comunidade acadêmica é, geralmente, elitizada), acredito que essa opressão é mais forte nas comunidades marginalizadas, como os músicos da noite em Porto Alegre.

Não obstante a raiva, provocada pelos impedimentos que geram resignações e frustrações, Jô de Sousa teve o apoio de sua mãe, depois de sua separação com o marido e da morte do pai:

Eu casei por 10 anos e, depois de separada, eu saí com minha mãe, tinha música ao vivo, ela já viúva então do meu pai e começaram a chamar as pessoas [pra cantar] e minha mãe disse: “minha filha, vai lá e canta”. “Mas eu não posso!”, eu disse. “Vai lá e canta” [a mãe disse de novo]. Aí eu senti o incentivo da minha mãe e fui lá e dei meu nome. Aí eu cantei. Eu não conseguia segurar o microfone de tanto que minhas mãos tremiam. Acho que minha voz também tremia, porque fazia muito tempo que eu não cantava em público. E dali eu comecei: era toda a segunda-feira, tinha o programa do Roberto da seresta, ele fazia um baile e convidava as pessoas pra cantar, tinha uma banda lá. Eu comecei a ir: aí eu recebi o convite do Dico (da banda Musical Melodia), ele viu a possibilidade de eu me tornar artista e me chamou pra cantar na banda. Eu fiquei muito feliz por isso.

Ao refletir sobre esse depoimento, as “mãos tremiam”, a voz que “também tremia”, percebemos as marcas da violência psicológica marcada pela opressão de gênero nas relações de Jô com a música. Mesmo que a relação entre raiva e frustração, como afirma Deborah Wong, seja uma resposta politizada, acredito que nada justifica os impedimentos causados pelos homens no fazer musical. Esses impedimentos, penso que provocam esquecimentos, pois silenciam as mulheres e atrasam (por décadas, algumas vezes) suas oportunidades de carreira musical. Percebo que, talvez, esse seja um dos motivos pelos quais Jô de Sousa disponibilizou-me apenas a gravação de uma única canção como intérprete, dizendo que não gosta de ouvir sua voz gravada, porque é muito crítica consigo mesma.



Figura 19- Jô de Sousa cantando no sarau da Casa do Artista Rio-Grandense em 06-05-2017

### **3.4 Eneida Martins e Norminha Duval: outros olhares para as trajetórias musicais femininas em Porto Alegre**

É possível ampliar esse olhar para as desigualdades no estudo das trajetórias musicais femininas dentro das pesquisas em música. Eneida Martins e Norminha Duval não participavam dos encontros no Sindicato e, frequentemente, eu observava que os “Cobras” perguntavam “por onde anda Norminha Duval? Ah... Faleceu...” ou, “por onde anda Eneida Martins? Ela se casou e nunca mais ouvi falar dela, faz muitos anos...”. Por causa dessas tentativas de lembranças em relação às duas artistas, procurei pesquisar sobre suas carreiras.

Conversei com Eneida Martins, que me atendeu por telefone, meio por qual falamos durante mais de uma hora. Consegui seu contato através de Rodrigo Piva, músico e familiar do já falecido compositor e intérprete Túlio Piva. Túlio e Eneida gravaram e tocaram juntos nos anos 70 em Porto Alegre, lançando o disco *Túlio Piva e Eneida: Gente da Noite* (1977)<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> O disco pode ser escutado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=Ythh29mZlOs>. Acessado em 01-08-2017 às 11h06.



Figura 20- Capa do disco *Túlío Piva e Eneida, Gente da Noite* de 1977

Durante nossa conversa, eu anotava rapidamente algumas frases que ela dizia:

Ela nasceu em 1942, 74 anos, Eneida. “Eu não digo a idade porque eu nunca disse. A idade é aquela que tu representa”. “Aprendi isso com Túlío”. “Daí chega aquela pessoa e diz: tenho orgulho da idade... mas pro inferno com isso. As pessoas tem preconceito com isso. O mundo tem preconceito com idosos. É uma coisa que não adianta, tá na cultura, tá no país. Mas eu não ligo não: mas os jovens”. Tem a música do Túlío: “o que importa é viver, saber que a gente existe”... “quando se fecha uma porta, a gente abre a outra, deixa entrar a lua, as mágoas são estrelas e a vida continua”. “Trabalhamos por 10 anos, diariamente. A gente tinha um bar, um restaurante, uma casa de shows. Eu fui sócia dele por muitos anos, eu e meu marido. Perdi ele recentemente”. Cantou essa música pra mim por telefone... (depoimento coletado por telefone em 08-03-2017)

Nas palavras de Eneida, percebi sua emoção ao lembrar do passado: a amizade com Túlío Piva, o “bar, restaurante, casa de shows”, certamente o *Gente da Noite*, local noturno presente nos depoimentos de alguns músicos da época (Lara, Luiza Hellena e Zé Carlos, por exemplo). O problema geracional está presente nos depoimentos de Eneida, o preconceito com as pessoas de idade avançada, pois para ela “o mundo tem preconceito com idosos”, está enraizada “na cultura, no país”. Ela cantava com alegria as músicas de Túlío Piva ao telefone, dividindo comigo partes importantes de sua vida, de seu passado.

Quando perguntei para Eneida como foi trabalhar profissionalmente na noite de Porto Alegre sendo mulher, sua resposta foi:

O papel da mulher na música é, hoje tu vê aí as mulheres fazendo tudo pros filhos serem artistas. Mas eu fui artista por necessidade. Tinham preconceito terrível. Mas eu não tava ligando preconceito. Queria ganhar dinheiro, ninguém ia pagar minhas contas. Cantar era como se eu tivesse num quarto de motel. Eu não pisava na sociedade pra ela não pisar em cima de mim. Eu cantava na orquestra fazendo baile, não era em barzinho, era na sociedade. Eu tinha essa formação musical dentro dos bailes. Aprendi a viver eu e a música, e deu. Eu não tava preocupada com a sociedade porque eu era jovem bonita. As outras mulheres morriam de inveja: imagina uma mulher cantando no meio dos homens. Quando perguntavam do preconceito, eu dizia que não ligo. Mas eu sabia que morriam de inveja.

Em uma época no qual ser mulher e cantar na noite era confundido com prostituição, era como se estivesse “num quarto de motel”, Eneida também sofria estigmas, mas percebi que tentava não assimilar esse sofrimento, pois “era jovem e bonita”. Talvez, esse sofrimento foi aprofundado com o desenvolvimento de sua percepção sobre a realidade da sociedade local, ao longo dos anos, através de suas experiências:

Uma vez eu escutei assim, eu tava num clube em Santa Maria, daí eu fui no banheiro e escutei: olha, ela é bonita e canta bem, mas dorme com aqueles homem tudo. Nossa, olha, eu pensei: “como uma jovem tinha uma coisa tão triste na cabeça” [quem fez o comentário]. Eu não sabia como sair daquele banheiro. Daí levantei a cabeça e fui trabalhar. Mais fechada eu ficava em mim, não ligava a sociedade, não tava dando importância”. “Comecei a tocar em bar com o Túlio, a mesma coisa que eu ouvia no banheiro eu ouvi no bar. Daí diziam: como ela é antipática. Daí pensei: se eu sou assim, é porque a vida me fez assim. Daí comecei a mudar meu jeito, a confraternizar mais com as mulheres. Eu mudei tanto que as melhores amigas eram as mulheres. Daí eu mudei, mostrei meu outro lado. As moças já queriam ser eu, já queriam cantar, ter aquele sucesso. Elas me procuravam pra saber como era. Mas eu passei uma barra pesadíssima com esse preconceito. Tinha uma amiga que disse, vamos lá na minha madrinha, mas tu não diz que é cantora!”

Mesmo procurando não prestar atenção nesses preconceitos sociais, o estigma por ser mulher e cantora, percebi que Eneida, com o passar dos anos, entendeu a dificuldade de ser artista e mulher cantando na noite, pois ela sofreu “uma barra pesadíssima com esse preconceito”, sendo segregada de conviver no ambiente doméstico e familiar de suas amigas. Ela ressaltou que a profissão de músico é algo que ela “não quis para o filho”.

Reflito sobre as possíveis mudanças sociais e conquistas que as mulheres vivenciaram desde a segunda metade do século XX, até os dias de hoje. Para a pesquisadora e violonista Mayara Amaral (2017, p. 14):

O papel da mulher na história da música tem sido revisto ao longo dos últimos vinte anos, constituindo um novo campo de estudos chamado estudos de gênero. Na música, estes estudos têm levantado as biografias de mulheres

compositoras e intérpretes, com destaque para as suas obras e atuações. Isso porque relatar o papel de mulheres na produção musical é dar um olhar mais abrangente para a história, ampliando-o para novas fontes de pesquisa.

Percebi a busca de Mayara Amaral para reconstituir trajetórias femininas de compositoras e suas relações com o violão na década de 70. Compreendi que a pesquisadora busca olhar para o passado para entender os processos históricos de silenciamentos e esquecimentos pelos quais passaram as mulheres compositoras nos anos 70. Relacionando com minha pesquisa, encontramos o caso semelhante da cantora e compositora Luiza Hellena, que levava “surras homéricas” por cantar na rádio. A situação pode ficar ainda pior para as mulheres: a pesquisadora Mayara Amaral foi brutalmente assassinada e seu homicídio envolveu pelo menos três homens em 2017<sup>19</sup>. Essa postura de enfrentamento, buscando transformar os preconceitos sociais que envolvem os fazeres femininos, provocam respostas agressivas por parte dos homens e, por vezes, fatais. Para Mayara (idem):

Consultando a bibliografia especializada em música, percebemos claramente que o número de citações de mulheres na composição musical ainda é muito inferior ao dos homens. A origem dessa desigualdade é extremamente complexa e tem demandado muitos estudos a respeito da função do gênero na música e na composição musical. Um dos trabalhos que mais tem colaborado para suprir essa desigualdade de informações é o de levantamento de obras e biografias de compositoras, juntamente com a difusão dessas pesquisas por meio audiovisual. Diversos congressos e encontros também têm contribuído para esse tipo de estudo.

A violência física (“as surras homéricas”), os estupros, os assassinatos de mulheres (muitas vezes por seus próprios maridos), são controles e silenciamentos dos corpos femininos, que engendram de forma perversa a criação de esquecimentos sobre carreiras musicais das mulheres, criando memórias e histórias “oficiais” que priorizam o que é masculino, uma história feita por “grandes nomes”, “grandes homens”. Como escreveu Mayara, a origem dessa desigualdade é extremamente complexa. Infelizmente, não poderemos conhecer novas pesquisas de Mayara sobre essa temática.

Norminha Duval foi uma violonista que atuou em Porto Alegre, nascida em 1934 na cidade de Rio Grande e que faleceu em Porto Alegre em janeiro de 2016. Manifestei o interesse por conversar com ela poucos dias antes de sua morte. Não consegui estabelecer

---

<sup>19</sup> Link para a matéria de El País sobre o assassinato brutal de Mayara Amaral: [https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/30/politica/1501370790\\_128982.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/30/politica/1501370790_128982.html). Acessado em 01-08-2017 às 11h39m..



esse encontro, pois ela já estava com a saúde muito debilitada. No que tange às menções sobre a relação das mulheres com o violão nos estudos de gênero em música, a pesquisadora Mayara Amaral afirma que (2017, p. 14)::

Na bibliografia consultada sobre os estudos de gênero em música, poucas foram as menções sobre a relação das mulheres com o violão. Por outro lado, há um grande número de trabalhos relacionados ao piano e à música popular e alguns na área de etnomusicologia [...].

É difícil estabelecer uma separação entre popular e erudito na música feita por Norminha Duval, apesar de sua atuação na música popular em rádios, televisão e shows, sua formação como musicista é em violão clássico. Analisando sua forma de tocar, percebo que ela utilizava técnicas do violão clássico para tocar composições populares<sup>20</sup>.

No ciberespaço encontramos uma entrevista de Norminha Duval<sup>21</sup>, publicada em fevereiro de 2009, no qual o entrevistador pergunta sobre sua história e a violonista responde:

Eu sou filha de músicos. A minha mãe não tocava, minha mãe tocava. Lia Marú, na Rádio Nacional do Rio. Então ela cantava... quando ela conheceu meu pai, ele não deixou mais ela cantar. Depois eu, com cinco anos de idade, verdade seja dita: comecei a tocar violão com cinco anos de idade. Violão não: cavaquinho! Meu tio tocava violão e tinha um regional, aqui em Porto Alegre. Aí meu pai viu que eu tinha queda pelo instrumental, daí eu ganhei um violão. Aí comecei a estudar, tocava, tocava... daí ganhei uma bolsa de estudos do Antoninho Maciel, que viu que eu tinha talento. Então, primeiro eu completei todo o meu ginásio, me formei em arquitetura. Aí depois que eu me formei, então o Antoninho Maciel me levou para a Espanha e eu tirei violão clássico. (Depoimento transcrito de entrevista concedida por Norminha Duval, publicado em fevereiro de 2009)

Podemos inferir que Norminha, teve sua primeira formação musical entre os familiares que já eram músicos, assim como outros músicos presentes nesta pesquisa: Lara, Valtinho do Pandeiro, Silfarnei Alves, Sabiá e outros. Na vida de Norminha, observamos novamente, o controle dos homens sobre os fazeres musicais das mulheres: seu pai não deixou sua mãe continuar sua carreira como cantora. Norminha teve a oportunidade de

---

<sup>20</sup> Podemos observar essas características no vídeo gravado de sua performance no Foyer do Teatro São Pedro em Porto Alegre, em 30 de outubro de 2007, onde ela toca a composição *Da cor do pecado* de Bororó, utilizando técnicas de violão clássico aplicadas em uma apresentação de música popular: <https://www.youtube.com/watch?v=Ile97S7KxrY> (acessado em 01-08-2017 às 12h31).

<sup>21</sup> A entrevista de Norminha Duval pode ser visualizada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=f3Qnqiz6tio> (acessado em 04-08-2017 às 12h41.)

estudar violão clássico na Espanha. Nessa mesma entrevista, a violonista recorda de alguns de seus momentos acompanhando Elis Regina na rádio Farroupilha e em São Paulo.

Em sua página na rede social facebook<sup>22</sup>, encontramos fragmentos biográficos de sua carreira:

De volta à Porto Alegre, formou o Trio Minuano e foi trabalhar na Rádio Gaúcha. Fez também diversas apresentações na Rádio Farroupilha e foi recomendada através de uma carta pelo amigo Antônio Gabriel para São Paulo, onde se apresentou à gravadora Continental. Chegando lá, foi convidada a integrar o conjunto feminino “As Brasas”. Trabalhou na TV Excelsior e na TV Tupi, participando do Programa Concertos para a Juventude, com a Orquestra do Maestro Erlon Chaves. Em São Paulo, acompanhou várias artistas, entre os quais Maysa, Doris Monteiro, Bibi Ferreira e Carmélia Alves. Lá também encontrou Baden Powell, através de quem conheceu e se apaixonou pelo repertório violonístico da Música Popular Brasileira. (texto retirado da página de Norminha Duval no facebook).



Figura 21- Fotos extraídas da página de Norminha Duval na rede social. Dentre elas está o Trio Minuano na rádio Gaúcha de Porto Alegre, ao centro.

<sup>22</sup> Link para a página de Norminha Duval no facebook:

[https://www.facebook.com/pg/Norminha-Duval-Norma-Gon%C3%A7alves-Cadaval-142193242589100/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Norminha-Duval-Norma-Gon%C3%A7alves-Cadaval-142193242589100/about/?ref=page_internal) (acessado em 04-08-2017 às 12h56.)

Nos últimos anos de vida, sabe-se que Norminha passou por problemas de saúde e financeiros em Porto Alegre. Em 2006, realizou a abertura de temporadas do espetáculo *Tangos e Tragédias* no Theatro São Pedro. Conversando com o músico Hique Gomez sobre Norminha (ator e músico do *Tangos e Tragédias*), poucos dias após o falecimento da violonista, Hique me enviou um texto autobiográfico que ele mesmo escreveu:

E eu fiquei desempregado por uns dois meses. Queria mesmo voltar a tocar. Até que uma mulher de uns 45 anos estava procurando um bandolinista para tocar na noite e me indicaram. Era Norma Cadaval. Norma era uma artista da noite. Já havia tocado em São Paulo onde aprendera coisas muito legais como a batida de choro de Rosinha de Valença, que era uma outra violonista da área do choro e da música brasileira que tinha uma boa exposição nos programas de música da Globo [...] (trecho de texto autobiográfico de Hique Gomez).

Percebo uma afinidade entre Norminha e Hique: a amizade entre pessoas de gerações diferentes, o incentivo que Norminha dispõe para a carreira de Hique, é semelhante aos apoios que recebi dos músicos Plauto Cruz, Cigano Duque Costa e Fabrício Rodrigues. Hique Gomez segue descrevendo como foi tocar profissionalmente ao lado de Norminha Duval:

Depois de vir de Barcelona, Norminha passou a fazer parte do programa “O Clube do Guri” na rádio Piratini e chegou a acompanhar Elis Regina nos primórdios de sua carreira. Começamos a tocar diariamente na Cantina Itália. Os dois donos desta cantina eram irmãos italianos apaixonados por ópera e por canções italianas. Nós substituímos uma dupla de velinhos com violão e bandolim que tornavam aquela cantina em algo bem pitoresco. A sorte me bateu na porta. A cantina ficava a uma quadra da minha casa. E eu voltava a trabalhar profissionalmente com música embora ganhássemos uma quantia simbólica. Os donos sabiam que os clientes davam gorjetas. Nós íamos de mesa em mesa e os clientes colocavam gorjetas dentro do violão da Norma. Nossa missão era manter o aspecto pitoresco da cantina e nós curtíamos isso. Este foi o meu primeiro e único trabalho com carteira assinada até os dias de hoje. A partir daí, quem diria, a música começou a tornar-se algo mais profissional (trecho de texto autobiográfico de Hique Gomez).

A Cantina Itália que, segundo Hique Gomez, foi seu primeiro e único local de trabalho com carteira assinada. Podemos, através desse texto, pensar nas dificuldades enfrentadas no fazer musical de jovens e velhos músicos em Porto Alegre, ganhando gorjetas e “uma quantia simbólica”. Hique segue falando sobre seu trabalho com Norminha, mais recentemente como produtor:

Anos depois comecei a produzir um CD que chamou-se O Violão Brasileiro de Norminha Duval. Violão Solo. Onde ajudei ela a organizar seus arranjos e fizemos um disco muito agradável de escutar. Norminha mostra todo o seu

potencial como intérprete deste gênero que tornou-se conhecido no mundo todo o Violão Brasileiro. Acabou levando o Prêmio Açorianos de disco instrumental naquele ano. Ela já tinha um outro cd gravado cantando as músicas de uma outra compositora, chamada Gessy. Mas eu curti mesmo era o Violão dela (trecho de texto autobiográfico de Hique Gomez).

Através desse depoimento escrito por Hique, podemos conhecer a discografia de Norminha Duval. Não obstante, “o potencial como intérprete”, segundo Hique “conhecido no mundo todo” e que acabou “levando o Prêmio Açorianos de disco instrumental naquele ano”, todos esses prêmios e consagrações não impediram os sofrimentos causados pela idade avançada e os problemas financeiros. Acredito que, mesmo no meio musical de Porto Alegre, poucos conhecem quem foi Norminha Duval. Sua obra sofre o que acredito ser uma espécie de esquecimento social.



Figura 22- Norminha Duval já com idade avançada. As últimas fotos de sua página artística na rede social facebook, apresentam fazeres musicais em locais simples, trabalhos descritos como “voluntários” na FASE (Fundação de Atendimento Sócio-educativo do Rio Grande do Sul), espaço de cárcere e privação de liberdade para crianças e adolescentes infratores.

Mesmo dentro do meio acadêmico musical e do estudo da música de concerto, área em que Norminha Duval teve formação, existem fortes problemas de gênero nas relações de trabalho entre homens e mulheres. A autora Suzanne Cusick (2001, p. 473-474), questiona se as relações entre gênero e musicologia são marginais ou centrais. Cusick se posiciona afirmando que percebe a marginalidade nas questões de gênero para a musicologia como resultados das marginalizações históricas das experiências musicais das mulheres. Para Cusick, “a compreensão da identificação feminina com a prática musical participa, necessariamente, no projeto maior do feminismo, que é identificar e dismantelar as estruturas de poder do patriarcado” (ibidem, p. 485). De toda a forma, Norminha Duval transgrediu algumas normatividades de sua época, pois para uma mulher nascida na década de 1930 no Rio Grande do Sul, estudar violão clássico na Europa, é quebrar paradigmas. Desde que iniciei meu estudo em 2016 e comecei a prestar atenção às questões de gênero, percebi que aos homens é reservado o papel de tocar um instrumento, isso é sinônimo de masculinidade, dominar um instrumento e tocá-lo bem é sinal de poder. Para a mulher, na maioria das vezes, é reservado o papel de cantora, recebendo afetuosamente os convidados, dizendo ao microfone palavras que fazem sua audiência sentir acolhimento. Assim, refletindo sobre a afirmação de Cusick dentro da identificação feminina com a prática musical e o poder que esse reconhecimento tem para dismantelar as estruturas patriarcais<sup>23</sup>, percebo que, desde a infância, Norminha percebeu o sofrimento das estruturas patriarcais sobre sua mãe, que era cantora de rádio e teve de parar de cantar por causa de seu marido, assim como Luiza Hellena e Jô de Sousa (no caso de Jô, ela cantava predominantemente em bares e bailes).

Percebendo essa relação entre a música e a opressão de gênero, Norminha optou pelo violão. Dismantelando (de algumas formas) essas estruturas de poder, dentro de sua própria vida, não encontrei relatos em que ela tenha sofrido com o controle masculino sobre sua carreira dentro de suas relações afetivas. Mesmo assim, não quer dizer que ela não tenha sofrido essas opressões das estruturas patriarcais, pois em uma sociedade em que, ainda em 2017, pensa-se que uma mulher deve zelar pela estrutura familiar e por sua beleza, apesar de

---

<sup>23</sup> Sobre as estruturas patriarcais, no momento da revisão do texto, fui alertado pela professora Luciana Prass, que participou da banca de defesa da presente dissertação de mestrado, que o patriarcado, do contrário do que eu havia escrito (e, ao contrário de meu entendimento, na época), não é somente a estrutura social do homem que sustenta a família. Prass alertou-me que a sociedade patriarcal também se expressa em uma grande quantidade de casos de mulheres que sustentam a casa e ainda assim são subjugadas aos maridos. Percebi a importância de colocar essa reflexão aqui, de forma pedagógica ao leitor, para que ele possa se dar conta da complexidade em relação às questões de gênero, assim como ocorreu comigo, quando “melhor” aprendi sobre essa questão, alertado pela professora Prass.

todos os avanços que as lutas feministas e estudos sobre gênero motivaram, Norminha passou por problemas de saúde no final de sua vida e dificuldades para conseguir tocar. Acredito que essas dificuldades tenham sido agravadas por desigualdades sociais. É que as questões de gênero e as suas relações com música e sociedade, são ligadas, de forma profunda e complexa com questões de raça, classe social, geração e sexualidade.

Cabe pensar que Norminha Duval não é muito conhecida pelos estudantes de violão em instituições formadoras (faculdades, escolas de música, espaços de aprendizado musical, etc). Por que? Acredito que o esquecimento sobre sua carreira e nome, faz parte do que compreendo como um “silêncio institucional” sobre as questões de gênero e desigualdades sociais em música, inerentes às vidas dos músicos que tocam na noite de Porto Alegre.

Para o reconhecimento das trajetórias musicais apresentadas em minha pesquisa sobre os músicos da noite de Porto Alegre, acredito que é necessário um olhar para as transformações de nossas instituições que se concentram as aprendizagens musicais. Em um estudo de doutorado sobre as diversidades de gênero e sexualidade nas perspectivas de licenciandos e licenciadas em música (2016, p. 149), Vivian Siedlecki acredita que:

O silêncio das instituições, percebido pelo/as licenciando/as, a respeito da ausência de mulheres na história da música, bem como, sobre o papel da música como criadora, portadora e transmissora de papéis masculinos e femininos, mantém e oculta um regime de privilégios que sustenta as barreiras historicamente construídas a partir de desigualdades produzidas pela dinâmica das relações de poder e indica que essas instituições não foram impactadas pela produção acadêmica contemporânea da área que problematiza a ausência não só das mulheres, mas também de outros grupos igualmente marginalizados nas narrativas historiográficas. Essa produção representa importante referência para a reescrita da história, ao tornar visíveis os saberes que foram sujeitos pelo discurso hegemônico. Cabe observar que a percepção do silêncio não significou, para alguns/mas, a percepção de uma ausência.

Infelizmente, produzir estudos acadêmicos que tornam visíveis alguns esquecimentos, não provoca de forma instantânea a percepção e a transformação dessas ausências e das estruturas de poder. Porém, se é no meio acadêmico que se concentram algumas das formas de monopólio na formação e produção de saberes, é necessário um olhar para outras questões além do gênero, pensando também em outras formas de silenciamentos.

### 3.5 Questões étnico-raciais: desde os “Cobras” até Ziláh Machado

Em alguns espaços de convivência e diálogo dos músicos da noite de Porto Alegre, pude perceber que a temática racial está mais ou menos presente. Nas narrativas de alguns interlocutores, existe um discurso de igualdade, em outros momentos eles afirmam que nunca sofreram preconceitos por causa da cor da pele. Quando a temática racial é debatida em outro grupo, o mesmo interlocutor que afirmou nunca sofrer racismo, disse ter presenciado inúmeras abordagens racistas no meio musical noturno de Porto Alegre. Em um encontro dos Cobras que ocorreu em 30 de março de 2017, esse assunto foi a temática do dia. Quando o músico Lara falou sobre o assunto, ele disse que nos anos 70 em “Clube Comercial só entrava branco. Fizemos um show na boate e o negão Wilson não pôde tocar”. Lara falou sobre “barrarem negros em festas, que antes separavam negros de brancos por cordões”. Perguntei: em Porto Alegre? E todos os presentes responderam: “sim, e no interior”. Os “cordões” que Lara mencionou, são grupos de pessoas que se reúnem para eventos carnavalescos e, com o tempo, foram substituídos por blocos de carnaval e escolas de samba. Lara prosseguiu: “antes tinha essas coisas [de barrarem negros]. Hoje ainda tem, quem dizer que não, é hipocrisia!”. Em minhas observações em campo, percebi que alguns locais de prática musical são mais elitizados, ambientes frequentados predominantemente por homens brancos e casais de classe média, concentrados na zona central e de bairros próximos do centro de Porto Alegre. Alguns dos músicos, geralmente de classe social inferior em relação ao seu público, moram em bairros afastados do centro da cidade. Infiro que nos anos 70 essa segregação racial estava presente de forma explícita no fazer musical de Porto Alegre e era comum negros não frequentarem territórios de brancos (e o contrário também). Através da observação em campo, percebo que hoje essa segregação existe de uma forma mais velada, cada comunidade-bairro tem seu próprio *éthos*, procuram a diferenciação para construir sua própria identidade, não obstante que as diferenças de classes sociais e de geração são predominantes para definir quem frequenta qual espaço. É difícil e financeiramente inviável que as comunidades em vulnerabilidade social frequentem os espaços de casas noturnas com música ao vivo da zona central de Porto Alegre. Para as pessoas mais velhas, que cuidam de seus filhos e netos, ou são cuidados por eles e outros familiares, também é complicado sair de casa para frequentar os ambientes noturnos de Porto Alegre: alguns dos músicos antigos da noite afirmam que não frequentam mais os bares da cidade por causa do medo da violência, a incerteza de segurança e inconstância do transporte público e a dificuldade de locomoção



(muitas vezes agravada pela velhice). É um problema também geracional: as festas do bairro Cidade Baixa, território reconhecido como sendo o “reduto boêmio” da capital, ao lado do Centro Histórico, são frequentadas pela maioria jovem e de classe média. Desta forma, ocorre um segregamento étnico-racial, o que a autora Karitha Soares (2017, p. 13) chama de “branqueamento” em relação aos espaços centrais de Porto Alegre. Ou seja, o público que frequenta os espaços centrais da cidade, é predominantemente composto por homens brancos de classe média. Para os mais velhos e às mulheres negras, fica ainda mais difícil o acesso aos espaços elitizados e centrais. Isso ocorre, também, em relação aos impedimentos das atividades musicais profissionais: se torna inviável trabalhar como musicista ou cantora, pois, muitas vezes mãe de família ou inserida nas tarefas de cuidar dos irmãos e outros parentes, é quase impossível para quem reside em bairros periféricos, trabalhar em atividades musicais quando, na maioria dos casos, o pagamento é irrisório e não compensa os custos de deslocamento.

Para a cantora, compositora e tamboreira Ziláh Machado, nascida no antigo bairro Ilhota de Porto Alegre em abril de 1928 e falecida em janeiro de 2011, o preconceito racial e de gênero esteve presente durante toda sua vida, conforme o depoimento que ela concedeu para Márcia Ramos de Oliveira (1995, p. 177):

A minha mãe foi “mãe solteira”, né. Meu pai era árabe, marroquino. Então ele não admitia... Tinha que ter outras mulheres. Então ele não casou com a minha mãe. As verdades a gente tem que dizer, né. Ficou eu... me criando sozinha com a minha mãe e minha vó. Ele mal vinha me ver. Ele era ruim. Uma pessoa tão sem amor... Eu não entendia, mas gostava dele. Quando ele vinha, me fazia carinho, queria me levar embora... Se eu ia lá pro Marrocos! E não deu certo. Mas, a minha mãe continuou com a força dela, lavando roupa prá fora... Me trouxe ajudando a passar roupa. Me botava num banquinho... Eu passava os lenços, as roupinhas pequenas... Então tive uma infância boa, mas sofrida. Tinha tudo o que eu queria, os vestidinhos, comida... Uma menina pobre...

Sua origem humilde de “menina pobre” e a consciência da opressão que sua mãe sofria, marcou sua carreira artística, de forma que Ziláh reconhecia a relação existente entre sua classe social, raça e gênero, o fato de ser uma mulher negra e pobre (ibidem, p. 178): “As coisas que atingiam, que atiraram em cima de mim, sobre o racismo, sobre a pobreza... Isso aí me deu mais força prá querer ser alguma coisa. Até hoje eu tou lutando. Continuo pobre, mas tou lutando ainda, não quero ficar rica”. Apesar do racismo, da pobreza e de ser mulher em um meio predominantemente masculino, essa “força prá querer ser algumas



coisas” e lutar, não a impediu de continuar pobre, de continuar lutando. O tamanho da opressão por ser mulher, negra e pobre, transpassou gerações: quando seu depoimento foi coletado às vésperas da publicação da dissertação de Márcia Ramos de Oliveira em 1995, Ziláh já tinha quase 70 anos de idade. É interessante observar que, no depoimento que forneceu para a historiadora, Ziláh disse ter nascido em 1937, talvez por receio de revelar sua idade, pois existe uma opressão e invisibilidade social em relação aos idosos. Através de outros documentos, pude verificar que, certamente, Ziláh nasceu em 1928.



Figura 23- Zilah Machado, fotografia retirada do blog <http://zilahmachado.blogspot.com.br/> acessado em 21-08-2017 às 19h35

No livro sobre o músico Darcy Alves e seu amigos e colegas músicos, escrito por Paulo César Teixeira (2009, p. 55), parte da carreira de Ziláh está presente, ela afirma que estudou com o maestro Roberto Eggers, mas sofria restrições para cantar no “universo da música erudita”, por ser negra na década de 30 em Porto Alegre (ibidem, p. 55-56):

Os estudos com Eggers duraram três anos, período em que Ziláh tentou se enturmar no universo da música erudita. A mãe chegou a fazer um vestido bonito de organdi com cetim de laquê para ela participar de um concerto num

clube de grã-finos. Não faltaram duas fitinhas cor de rosa nas trancinhas dos cabelos. “O diretor do clube disse que, infelizmente, pessoas de cor não eram aceitas naquele lugar. Foi como se eu tivesse levado uma pedrada”.

A relação entre segregação racial e social está presente em seu depoimento, as restrições territoriais que Ziláh teve para frequentar e cantar no “clube de grã-finos”, pessoas de classe social superior à sua. Foi comum ouvir relatos dos “Cobras” sobre as casas noturnas em que o “dono”, geralmente o “patrão”, orientava a equipe de segurança para impedir a entrada de negros no local. No caso, os “Cobras” falavam da década de 1970, mas demonstravam consciência crítica ao complementar: “na verdade isso ocorre nos dias de hoje, mas de outras formas”. É complexo pensar que o público das casas noturnas da zona central de Porto Alegre, na década de 1970 (como afirmavam os “Cobras”), deveria ser formado por um público predominantemente branco, mas que os músicos poderiam ser negros. Através das evidentes desigualdades sociais, podemos aprofundar as complexidades que envolvem a imaginação racial, ou seja, como imaginamos os impactos da racialização em nossas vidas e nos fazeres musicais. Para os autores Wayner Marshall e Ronald Radano (2013, p. 726):

A evidência da raça pode parecer quase em todos os lugares entre as formas populares que circulam em todo o mundo, como uma série de configurações ininterruptas em repetição. No entanto, como as aparências raciais na música não possuem especificações, sua identificação sempre depende do contexto e sujeita à interpretação.

Assim, para Marshall e Radano, a racialização da música, nos dias de hoje e, de forma crescente, é fomentada pela globalização. Entendendo esse pressuposto, percebo que os autores abordam as temáticas raciais em música como sendo características que dependem do contexto e de quem observa. Por exemplo: ao ouvir um cantor de samba, dependendo do observador, ou de quem escuta uma determinada música, pode-se imaginar um artista negro e vestido com trajes apropriados para um sambista. É que o samba, em muitos lugares, é símbolo de negritude, assim como muitas outras músicas do mundo. Dessa forma, podemos imaginar as múltiplas interpretações conflituosas que as diversas formas de imaginação racial podem provocar em determinado meio social.

Segundo os autores Bohlman e Radano (2000, p.5), a “imaginação racial” pode ser definida como “matriz mutável das construções ideológicas da diferença associada ao tipo e cor do corpo que surgiram como parte da rede discursiva da modernidade”. Para eles, o que é

imaginado como “raça” está ligado aos discursos da modernidade e está sujeito à transformações (os discursos não são estáticos, o que se pensa e se diz sobre raça é mutável) e são construções ideológicas, visões de mundo que são alicerçadas socialmente, não nascem por si mesmas. Assim, Bohlman e Radano (idem) afirmam que “a ‘raça’ não define algo fixo, mas uma significação saturada de profundo significado cultural e cuja instabilidade discursiva aumenta o seu poder afetivo”. Em síntese, compreendo que, para os autores, o significado de “raça” é construído socialmente, pois eles discorrem para além das composições binárias “negro e branco”, mas pensam nas segregações raciais e submissões de outros povos (os judeus, por exemplo), do entendimento de senso comum para o continente europeu de que os “ocidentais” não somos nós, dos continentes americanos (que estamos do lado do ocidente do mundo), mas somente quem nasceu na Europa e pertence por natureza aos povos “civilizados”. Portanto, podemos pensar que o entendimento do que é “raça” depende de imaginações coletivas construídas socialmente de forma mutável, nunca fixa, que depende do discurso que, por sua vez, implica em relações de poder.

No caso de alguns interlocutores de minha pesquisa, a questão racial está interligada com gênero, geração, sexualidade e classe social. Segundo um interlocutor, em determinados espaços sociais noturnos de Porto Alegre, ser negro é um marcador identitário para ser aceito em uma roda de samba, por exemplo. Por outro lado, uma interlocutora afirmou que, em determinadas situações, uma mulher branca cantando samba em um meio musical de instrumentistas predominantemente negros, poderá ser olhada com desconfiança e suas habilidades musicais talvez sejam colocadas à prova. Nos espaços geracionais de músicos e audiências que já se conhecem há décadas, a heteronormatividade é predominante: mesmo que exista um discurso de igualdade entre negros e brancos, também uma aparente aceitação das possíveis diversidades sexuais e de gênero dentro dos fazeres musicais, “o casal ou solteiro(a)” que transgredir as normatividades poderá ser observado(a) com estranheza. Já que a masculinidade é supervalorizada no meio dos instrumentistas, os trejeitos afeminados dos homens poderão ser motivos de piada e comentários irônicos. Estar bem vestido, isso quer dizer, com uma calça e camiseta social, sapatos engraxados e barba “feita” ou aparada, é sinal de respeito para com as pessoas que frequentam o ambiente noturno. Esses são alguns dos aspectos que são valorizados, mesmo que de forma inconsciente (por estar tão enraizado nas práticas cotidianas), entre os artistas no meio musical noturno de Porto Alegre, considerando algumas de minhas observações das performances. Em situações limites, os

problemas sociais que provocam desigualdades, fazem com que o artista não tenha condições de prover seu sustento. Pude compreender melhor essas questões que abordei aqui no segundo capítulo, através de minha imersão em saraus na Casa do Artista Rio-Grandense e no ambiente noturno em que os interlocutores trabalham como profissionais da música.

#### Capítulo 4 - Na Casa do Artista Rio-Grandense: “a dor e a delícia de ser o que é<sup>24</sup>”

Na rua Anchieta no bairro Glória em Porto Alegre, existe a Casa do Artista Rio-Grandense desde 12 de abril de 1949. Lá moram atores de rádio-teatro, músicos, artistas de teatro, cinema e televisão, dentre outros. Conheci a Casa porque a direção do Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul realizou edições mensais de saraus no local em 2016. Em outros momentos anteriores à pesquisa, quando participava das atividades artísticas de Porto Alegre sendo músico, já tinha ouvido falar desse lugar, de forma que em meu entendimento eu já sabia que é um local onde moram artistas idosos com dificuldades financeiras. Porém, quando iniciei o presente estudo, tinha uma ideia estereotipada do que poderia ser a Casa, imaginava que encontraria pessoas já afastadas do convívio social, com saúde e fazeres artísticos comprometidos. Sobre os músicos da noite de Porto Alegre, pensando nas pessoas que estão esquecidas ou invisibilizadas, percebi implicações relacionadas com questões de classe social, gênero, geração e etnia.

Visitando a Casa do Artista, sob a presidência de Luciano Fernandes em 2016, gestor da instituição, percebi uma atmosfera amistosa, um ambiente que me parece muito semelhante às repúblicas estudantis. As pessoas que vivem lá, ou pelo menos a maioria delas, têm acima de 60 anos idade, alguns ainda atuam profissionalmente em seus fazeres artísticos. Eles residem lá porque tiveram, em algum momento, dificuldades de sustento no meio artístico do estado, não conseguiram condições financeiras de moradia em outro lugar. Atualmente, nove artistas residem na Casa, oito homens e uma mulher. Em relação ao espaço físico, na parte da frente da construção, existe um pátio grande com a grama aparada, outro espaço aberto onde ocorrem saraus e, dentro da casa, dois andares com paredes pintadas com desenhos de cores “vivas” que despertaram em minha percepção um sentimento de aconchego. Pelo que percebi, cada artista tem seu quarto e os banheiros são coletivos. De toda a forma, se o local está do jeito que está, é por causa dos cuidados constantes e sempre necessários para a manutenção do espaço. Os cuidados para que a instituição tenha um bom funcionamento, são básicos: limpeza, alimentação, luz, internet, corte da grama, pintura, gás, água, etc. Já que é uma instituição que sobrevive de filantropia e é apartidária, não possui ligação com órgãos públicos, os saraus e as performances são apresentações que trazem

---

<sup>24</sup> Referência que Luciano Fernandes, presidente da Casa, fez à canção de Caetano Veloso intitulada *Dom de Iludir*, que pode ser ouvida através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=gzfWbqISMmo>, acessado em 28-02-2018 às 16h22.

visibilidade à Casa, para que as condições financeiras sejam possíveis, para que as manutenções ocorram. O que acontece é que a cerimônia de sarau é uma forma de luta política, de reafirmação de necessidades da classe artística, de resistência.



Figura 24- o presidente Luciano Fernandes em performance, apresentando o sarau da Casa em 30 de julho de 2016

Nesses saraus, artistas de diversas áreas (poesia, dança, música, etc) se reúnem para promover visibilidade à instituição, buscando arrecadar fundos para que a Casa continue sua existência. Não estou interessado na descrição das performances que ocorrem no sarau, apesar de que realizei observações-participantes que registraram informações (número de pessoas envolvidas nas performances e audiências), fotografias, vídeos, repertório e discursos performados. Procurarei desvelar as narrativas e obras para reconstituir trajetórias de algumas das pessoas que conheci através do contato com a Casa do Artista, são elas: Roberto Moraes e Zé da Terreira.

#### **4.1 “A Casa é a dor e a delícia”: Conversando com o presidente Luciano Fernandes**

Na tarde de 28 de outubro de 2016 encontrei o presidente da Casa do Artista Rio-Grandense. O meu objetivo ao entrevistar Luciano, foi compreender as narrativas de uma pessoa que preside a Casa, que não mora lá, que é muito mais jovem que os moradores (ele nasceu em 1975) e que é responsável por atender suas demandas. Segundo Luciano, a

instituição começou em 1949. Em 1953 o terreno foi comprado e em 1960 a casa foi construída.

Segundo Luciano Fernandes, seu envolvimento com a Casa ocorreu:

Depois de anos trabalhando com artes cênicas – que é o teatro, dança e circo aqui em Porto Alegre – senti a necessidade de fortalecer o movimento: pra que a gente possa ter editais melhores, com mais valores, que os artistas sejam mais respeitados, eu senti que eu tinha que ir pra um movimento de base e considerei que o Sindicato seria esse movimento. Aí me juntei com artistas, a gente numa época jogava futebol juntos e aí disse: ah não! A gente, o Sindicato, tem que fazer uma chapa boa, uma gurizada nova... e aí, do Sindicato começamos a discutir uma política geral da cidade e – até durante a construção do plano de cultura que levou 10 anos sendo construído – teve alguns momentos que eu vi o antigo presidente falando das necessidades da Casa e logo em seguida me sensibilizei e falei: “não! Acho que a gente tem que ir lá”. Fui lá numa janta, num almoço que teve, depois convenci o Sindicato a ir lá na Casa do Artista, colocamos como meta da primeira chapa (isso três gestões atrás) ajudar a casa. Daí a gente foi lá, cortou a grama todo mundo, colocamos umas coisa fora... mas vi que não adiantava só isso. Tinha que alguém assumir a gestão da Casa. Então a meta era ajudar a Casa [...], vimos que tinha que botar os papéis tudo em dia, fazer um monte de coisa burocrática. Organizei a eleição da casa e assumi a presidência. Foi um pouco através do Sindicato dos Artistas que eu cheguei na Casa. (Depoimento coletado em 28 de outubro de 2016).

Através do SATED RS (Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos e Diversos do Rio Grande do Sul), Luciano chegou à presidência da Casa em 2010. Nesse relato, podemos observar parte da trajetória de Luciano e a política do Sindicato dos Artistas, como acontece essa aproximação, nesse caso, entre um Sindicato e a Casa do Artista. Sua primeira “ação na casa foi reformar toda a cozinha” e, para isso, contou com “mão de obra dos apenados”, foi “aquela função de quebração de parede, foi difícil para os moradores também”, “reclamaram um pouco, mas sabiam que era necessário”. Desta forma, podemos perceber a necessidade de reformas e de cuidados práticos que devem ocorrer periodicamente para a manutenção do espaço, mesmo que essas ações acabam provocando alguns transtornos.

Ao conversarmos sobre o tema da velhice, Luciano relata sobre o papel da instituição em auxiliar os artistas nas questões relativas à saúde:

[...] A Casa não está preparada pra eles [moradores] ficarem até o final [da vida]. Aí se a pessoa começa a ficar muito debilitada... [silêncio] Mas, ao mesmo tempo, é um rompimento assim, tu tirar a pessoa da casa e botar num outro asilo. Então, ela foi uma situação que eu tive que administrar [Luciano falava sobre um caso específico de uma moradora idosa que queria “morrer na casa”]. Mudei ela de quarto, deixei o neto dela ir na casa pra ajudar. É isso né [...]. Eu acho que a Casa é a dor e a delícia. Assim como tem essa delícia das apresentações, tem toda essa dor de botar sete

peessoas junto com idade avançada e... artistas né meu? Imagina que, de vez em quando, o negócio, o bicho pega afu.

Como podemos perceber nesse trecho da entrevista, o número de moradores da casa, em outubro de 2016, era de sete pessoas: principalmente músicos, atores de teatro e rádio teatro. Procurei não transcrever algumas histórias e conflitos entre moradores, para preservar suas identidades: segundo conversas que tive com residentes, dentre eles o músico Roberto Moraes, o ator Zé da Terreira (que também canta e toca instrumentos) e o presidente Luciano Fernandes (que não mora na Casa), o assunto de evitar a exposição é recorrente. Não é positivo para o músico/artista que saibam que se mora lá, seja porque eles têm a esperança em contratações para trabalhos artísticos e a condição de morar lá poderia atrapalhar essas possíveis contratações, também porque não querem passar por julgamentos de colegas, familiares e amigos que podem pensar que eles não foram competentes o suficiente para administrar suas carreiras artísticas. Moradores com a saúde frágil podem ser transferidos para outros asilos que têm mais condições de atender suas necessidades, uma vez que a Casa do Artista não conta com enfermeira ou serviço de saúde. Na entrevista com Luciano, já ao final do diálogo, percebi que muitos jornalistas e acadêmicos procuram os artistas da Casa. Essa abordagem pode causar certo desconforto aos moradores, ainda mais quando os pesquisadores não trazem o retorno do estudo. Sobre isso, transcrevo um relato de Luciano:

Nesses cinco anos, no início eu cedia mais entrevistas. Tinha mais entrevistas. Mas a entrevista com os estudantes deixava assim uma coisa tipo: os caras iam lá, coletavam um monte de informação, gravavam, filmavam e não sei o que. Não davam o retorno pra eles, não iam lá largar de volta o material pra eles. Eu via que o estudante fazia aquilo pra entregar pro professor, passar naquela cadeira, depois não queriam mais saber, sabe? [tom de indignação] Era como se fosse início, meio, fim e deu. Daí ultimamente eu tenho tentado resguardar. Eu sei que é importante eles dá entrevista e tudo mais... teve umas experiências que parecia assim... parecia como é a nossa vida: tem sempre alguém pedindo pra ti fazer uma coisa de graça, sempre alguém chorando teu cachê. Então, bah! Não queria colocar eles nessa situação, de novo, agora no final: de alguém explorando a preciosidade que eles são. O conteúdo histórico vivo que eles são. Então, se vai fazer uma obra, ou vai usar informações deles, é legal que tu... Ah, que tu consiga transformar isso numa ação real. Ou num livro ou numa coisa que se espalhe mais pela internet, que as pessoas fiquem sabendo mais. Porque se não parece que a gente joga uma energia fora e que pode cansar eles, justamente nessa fase final do descanso.

Através desse depoimento, podemos repensar o papel que nós, pesquisadores, temos que ter em relação aos indivíduos e as obras de nossos colaboradores. Proporcionar retornos



concretos, ações sociais que viabilizem a difusão das obras e carreiras dos artistas que contribuem para nossas pesquisas é indispensável.

Já ao final de nosso diálogo, Luciano afirma seu desejo de dignidade e luta em relação aos moradores da instituição:

Eu quero que eles sejam líderes e tenham orgulho de tá vivo. Ao mesmo tempo eu não posso chegar e dizer que a Casa tá as mil maravilhas. Não. A gente tem que tá sempre no sentido de luta. De lutar por coisas melhores. De dizer que a Casa sempre vai precisar de alimento, sempre vai precisar de doação. Porque o sinistro acontece! Eu já passei por coisas assim: já passei por situações de eles morrerem de repente e daí não ter onde enterrar, porque é caro pra enterrar e comprar caixão. Por isso a gente construiu o mausoléu lá que é um terreno que a Casa já tinha desde os anos 80. Daí o mausoléu é pra isso: pra dar um final de dignidade. Porque os caras tavam sendo enterrado no meio dos mendigo, né? Tipo, o cara foi da cultura aí um tempo e tem esse final... esse foi um momento que pra mim foi difícil administrar... quando aconteceu... [silêncio]

Pouco antes de encerrarmos nosso diálogo, Luciano abriu uma caixa com alguns documentos e fotografias sobre a Casa do Artista:

**CASA DO ARTISTA RIOGRANDENSE**

A Casa do Artista Riograndense é uma entidade sem fins lucrativos, que há 62 anos tem a finalidade de abrigar artistas com mais de 60 anos de idade e em vulnerabilidade social, proporcionando dignidade a artistas que muito contribuíram para a cultura do estado.

**SARAU NA CASA**

Sempre no Último Sábado do Mês

Histórias, Música, Circo, Poesia, Rádio Teatro,

**COMO AJUDAR**

BANRISUL AG. 0073 CC 06.011.348.0-8

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL AG. 0428 - Op: 003 CC: 1.618-9

**FAÇA PARTE DESTA HISTÓRIA, COLABORE !**

**PROJETO ARTISTAS CONECTADOS**  
CASA DO ARTISTA RIOGRANDENSE

O Projeto "Artistas Conectados" será realizado através de oficinas de informática. Vai capacitar seus moradores para o uso das novas tecnologias digitais, além de levar esta atividade para a comunidade local, com aulas semanais. Prevê a compra de computadores, mesas e a criação de um SITE

**www.casadoartista.org**  
Rua Anchieta 280 - Glória - Porto Alegre/RS  
Fone: 9123-7519 - CNPJ: 88.316.336/0001-09

*Coray presente neste projeto de Responsabilidade Social*

Figura 25- Informativo para divulgar um sarau da instituição

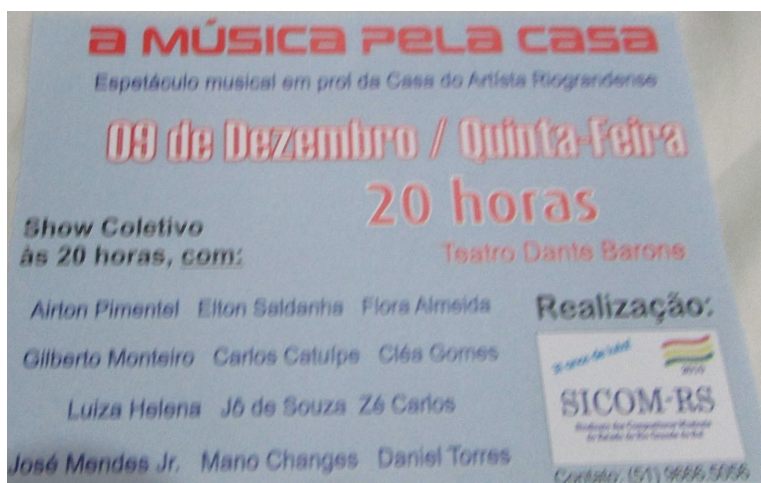


Figura 26- Informativo mais antigo de um espetáculo em prol da Casa que aconteceu no Teatro Dante Barone, com diversos artistas, dentre eles os músicos que frequentam o Sindicato dos Músicos como Luiza Hellena, Jô de Sousa e Zé Carlos.

Os relatos de Luciano expressam seu esforço e compromisso para atender os moradores da instituição durante o seu exercício como representante da Casa. Dialogar com ele foi importante para a compreensão dos aspectos de funcionamento do local. Apresentei suas narrativas para que possamos olhar para a reconstituição das trajetórias e obras de alguns dos artistas que moram (Roberto Moraes e Zé da Terra) e frequentam a instituição nos momentos de saraus (Ari Fernando, além dos que frequentam o Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, como Luiza Hellena, Jô de Sousa, Silfarnei Alves e Zé Carlos Silveira).

#### 4.2 Roberto Moraes: “Integrando o Mercosul”

Conheci a Casa do Artista no dia em que fui fazer uma entrevista com o músico Roberto Moraes, morador da instituição. O encontro ocorreu na tarde do dia 20 de julho de 2016. Roberto nasceu em Porto Alegre em 1944, é especialista em harmônica de boca e já teve seu trabalho difundido pela imprensa e audiência tocando em Porto Alegre nos anos 1960 e, em 1972, migrou para o Rio de Janeiro, onde realizou diversas performances no eixo Rio-São Paulo, tendo uma composição gravada por Cauby Peixoto. Eu já conhecia seu trabalho através da escuta do disco *Plauto Cruz, Choros e Canções* de 1999, onde Roberto tocou harmônica de boca na faixa Tema para Marta<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Tema para Marta pode ser escutada através do link:

[https://www.youtube.com/watch?v=ah6mRV9b8pI&list=PLneGvEhZsXc9HLp\\_0k6H6-703TXFCGz7f&index=6](https://www.youtube.com/watch?v=ah6mRV9b8pI&list=PLneGvEhZsXc9HLp_0k6H6-703TXFCGz7f&index=6), acessado em 01-09-2017 às 21h38.

Nossa conversa começou com sua história sobre seu pai que tocava e sobre o instrumento harmônica de boca, sua profissionalização aos dezoito anos de idade:

Eu tinha uns 6 anos. Meu pai inventou de... nos mudamos pra Caxias, Caxias do Sul. Moramos 5 anos lá. Então, nessa época, eu comecei a estudar no grupo escolar lá e tal. Mais ou menos quando eu atingi 6 pra 7 anos, eu via muito meu pai assim, nas festinhas assim em casa. Ele tocava essas gaitas comum. [Pegou sua gaita de boca] Justamente pra te mostrar: essa aqui é a cromática, tem a chave ali. Tu faz os tons e tal. Na verdade são duas gaitas numa só. Tu aperta a chave e ela faz a escala dos sustenidos e bemóis. E as gaitas que meu pai tocava era a diatônica, não tem como fazer o meio tom, essas de dois lados e tal. [...] [Mostrando sua harmônica de boca cromática] Aqui tu tem que fabricar a nota. Fica aquele som de bandoneon. (Depoimento coletado em 20-07-2016 na Casa do Artista Rio-Grandense)

Nosso primeiro assunto, logo que liguei o gravador, foi falar sobre a infância em que, aos 6 anos de idade, em Caxias do Sul, região serrana no Rio Grande do Sul, Roberto começou seu interesse pela gaita. Percebi o carinho com que falava sobre seu instrumento e o orgulho pelo qual justificava a dificuldade e a valorização de tocar sua harmônica em que “tem que fabricar a nota” e “fica aquele som de bandoneon”.

Seu disco Roberto Moraes, Integrando o Mercosul, gravado pela Usa Discos em 1998, apresenta uma sonoridade que procura dialogar com a música da América Latina, expressividade que remete ao seu instrumento que é a harmônica de boca, fazendo semelhança com bandoneon e com as características da milonga e do tango Uruguaio e Argentino. Tocando sua composição *Fronteiras*<sup>26</sup>, Roberto Moraes ganhou o prêmio de melhor instrumentista de sopro na nona edição do festival Musicanto de Santa Rosa em 1991.

Conforme Roberto Moraes e eu conversávamos sobre sua carreira, ele perguntava se eu havia acessado sua página artística no facebook<sup>27</sup>, local onde reúne reportagens e entrevistas que compõem sua história musical. Quando eu perguntava sobre determinada data ou mesmo década, procurando reconstituir os caminhos de sua trajetória, Roberto afirmava que as informações sobre sua música estavam nas reportagens, entrevistas e recortes de jornais que ele reuniu em sua página virtual, pois fazem algumas décadas em que certas apresentações e fatos ocorreram em sua carreira. É difícil recordar o que aconteceu há muitos

<sup>26</sup> A música *Fronteiras* de Roberto Moraes está disponível para audição no youtube através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=WOPGSodgAak&feature=youtu.be>, acessado em 01-09-2017 às 21h59.

<sup>27</sup> Sua página com o título Roberto Moraes Instrumentista, especialista em harmônica de boca, está disponível através do link: <https://www.facebook.com/Roberto-Moraes-Instrumentista-Especialista-em-Harm%C3%B4nica-de-Boca-469079589790810/>, acessado em 06-09-2017 às 09h38m.

anos: algumas datas, locais, músicos com quem tocou e repertório escolhido, se perderam de sua oralidade e constam em seus documentos.

No caso de meu encontro com Roberto Moraes, percebi que as lembranças sobre o passado ganham força quando concretizadas em documentos, em algo físico: no caso, recortes de jornais. Não obstante a música ser um patrimônio imaterial, muitas vezes comercializado como produto pela indústria musical através de Cd's, Dvd's e, atualmente, cada vez de forma mais intensa pelas plataformas virtuais, o imaginário coletivo ganha força e luta contra invisibilidade e esquecimento social através das lembranças, do próprio ato narrativo. Pensando na memória como patrimônio imaterial como imaginário coletivo no mundo urbano, as autoras Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert (2013, p. 193), escrevem:

Pensar o patrimônio é refletir sobre as propriedades que uma comunidade adota diante da abertura do seu devir (o passado aqui não é uma substância que permanece latente e que ao longo da duração de um instante adquire propensão para renascer). O passado é verdadeiramente uma matéria confusa, informe, incerta, que o instante presente se encarrega de atualizar como tempo desaparecido.

Se o passado é matéria confusa, informe e incerta, e no caso de meu encontro com Roberto Moraes, ganha força através do momento, do aqui e agora, do fazer narrativo, do ato de lembrar. Porém, algumas lembranças só podem ser acessadas e organizadas através da prova física, da força documental, posto que o passado é complexo e depende do esforço constante contra o esquecimento.

DIÁRIO CATARINENSE □ VARIEDADES □ TERÇA-FEIRA, 9 DE MAIO DE 1995

▼ **MÚSICA**

## A magia de Moraes

**Roberto Moraes mostra no Projeto Seis e Meia todo o talento do maior músico de harmônica que o Brasil produziu em anos**

**Clássico & popular**

**A** Fundação Catarinense de Cultura segue com o Projeto Seis e Meia e promove hoje a apresentação do instrumentista Roberto Moraes. Ele é considerado pela crítica nacional como um dos melhores músicos de harmônica (a popular gaita-de-boca) do País. Roberto Moraes, que também compõe suas músicas, tem como marca registrada a forma de tocar quando simula sons de orquestra e até de outros instrumentos apenas com a embocadura e volume de ar.

Nascido no Rio Grande do Sul e com uma carreira de 44 anos - começou a tocar com somente oito -, Moraes faz questão de frizar que não usa processadores eletrônicos de qualquer espécie em seus espetáculos que traz um repertório que passa pela música popular brasileira com composições de Tom Jobim, o jazz, música latina e clássicos com *Adios Nonino* de Astar Piazzola, e *Dança do Sabre* de Karchaturian, entre outros. Composições próprias como *Enroladinho*, *Pampeana* e *Fronteiras* também fazem parte do show que é acompanhado pelo tecladista também gaúcho Alexandre Paz. Em todos os momentos, Roberto Moraes demonstra com perfeição sua arte na harmônica, criando em sopros mágicos sons de bando-neon e violino.

Atualmente trabalhando nas composições de *Quatro Sinfonias Indianistas do Estado do Rio Grande do Sul e América Latina*, como *O Guarany*, de Carlos Gomes, neo-clássicos, além de músicas populares para intérpretes nacionais e internacionais, Roberto Moraes desenvolve uma pesquisa do Projeto *Burca Poesia*, de Maria Helena Moraes Hommerich.

**PROGRAMA** - No programa de hoje está um *pout pourri* de músicas brasileiras com *Carinhoso*, de Pixinguinha e João de Barro, *A Yô Yô*, de Henrique Vozzele, *As Pas-*

*torinhas*, de João de Barro e Noel Rosa, *Na Baixa do Sapateiro*, de Ary Barroso, *Tico Tico no Fubá*, de Zequinha de Abreu e *Apanhei de Cavaquinho*, de Ernesto Nazareth. Após segue *Trenzinho Caiçara*, de Villa Lobos, *Dança do Sabre*, de Katchaturian, *Adios Nonino*, de Piazzola e *Enroladinho*, de Roberto Moraes. *Bolero*, de Ravel, *Samba de Uma Nora Só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça e *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo - que encerra a apresentação - também fazem parte da listagem das músicas ao lado de outros grandes clássicos da MPB.



ROBERTO MORAES

Divulgação DC

Roberto Moraes resgata leceza do instrumento quase esquecido

**SERVIÇO**

★ Instrumentista Roberto Moraes

Data: hoje  
 Horário: 18h30min  
 Local: Teatro Alvaro de Carvalho (TAC), localizado na rua Marechal Guilherme, s/n° - Centro. Fone 224-3422  
 Ingressos: ao preço de R\$ 4,00 e podem ser adquiridos na bilheteria do TAC.

Figura 27- Página do jornal Diário Catarinense, datado em 9 de maio de 1995. Retirado do acervo online da página de Roberto.

SHOWS



## O talento de Roberto Moraes

Um músico respeitadíssimo em todo o Brasil, Roberto Moraes está de volta à terra onde nasceu e realizou várias shows. Considerado um dos maiores tocadores de harmônica (gaita de boca) que se conhece, ele passa um tempo em Porto Alegre e aproveita para fazer duas apresentações na Cia. de Sanduíches, neste e no próximo domingo, a partir das 22h. Profissional desde os 15 anos, na estrada há pelo menos 26 anos, se apresentando e gravando com grandes músicos e programas especiais de televisão, Roberto Moraes vai mostrar seu talento como músico acompanhado do violonista Marco Araújo.

Já em 1972, Roberto Moraes teve uma música sua gravada por Cauby Peixoto, *Foi a Vida*. De lá para cá sua carreira não parou de crescer. Trabalhou com Sargentelli na noite antes de retornar para Porto Alegre, em 77, onde permaneceu durante cinco anos. Nesta época fazia shows no Barril. Em 79 fez o show de abertura da 9ª Califórnia da Canção Nativa, em Uruguaiana. Em 81, gravou pela primeira vez para o Fantástico, num clip exibido nacionalmente. Participou de inúmeros programas de televisão, e retornou ao Rio de Janeiro em 87, onde reside atualmente. Sua última gravação foi para o programa "Sem Censura" da TVE. Em suas apresentações, Roberto Moraes mostra desde o melhor da MPB até Gershwin, Ravel (o famoso *Boiero*), Villa-Lobos (*Bachianas n.º 5* e *Trenzinho Capira*), Tom Jobim (*Samba de Uma Nota Só*), Waldir Azevedo (*Brasilairinho*), Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira (*Asa Branca*), entre outros clássicos. Sem esquecer temas próprios, a exemplo de *Galvota*, onde brinca com os sons dos pássaros.

Considerado um dos melhores tocadores de harmônica do País, o gaúcho Roberto Moraes faz duas apresentações na Cia. de Sanduíches, neste e no próximo domingo.

Figura 28- matéria do jornal Zero Hora de 17-11-1981 em Porto Alegre - RS. Retirado do acervo online da página de Roberto.

Mesmo nos jornais com circulação nos estados de Santa Catarina (1995) e do Rio Grande do Sul (1981), textos que espetacularizam o trabalho de Roberto Moraes são apresentados em ambos: “a magia de Moraes”, “o talento de Moraes”, etc. Percebemos, através dos recortes, o âmbito nacional do trabalho de Roberto: “Já em 1972, Roberto Moraes teve uma música sua gravada por Cauby Peixoto, *Foi a Vida*”, “Em 1981, gravou pela primeira vez para o Fantástico, num clip exibido nacionalmente” (ZERO HORA, 1981). Em ambos os jornais percebemos um enfoque para o repertório escolhido e pela grandiosidade do artista: “ele é considerado pela crítica nacional como um dos maiores músicos de harmônica (a popular gaita-de-boca) do país” (DIÁRIO CATARINENSE, 1995). Em seu acervo pessoal, os recortes mais recentes, dos anos 2009, 2010, 2011, 2012 e 2015, indicam que Roberto tem uma boa relação com a imprensa, divulgando seus trabalhos, discos e shows através de mídias impressas. Apesar dessa divulgação, a difusão de seu trabalho não garantiu que ele desfrutasse de boas condições de renda, morando na Casa do Artista. Por questões éticas de respeito aos interesses do colaborador, pretendo não adentrar com profundidade nesse assunto. Mas, em sua narrativa, ele expressou a dificuldade que é se trabalhar com a música, acreditando que não garante a sobrevivência financeira.



# Roberto Morais: um lugar digno para a harmônica de boca

O gaúcho Roberto Morais veio para o Rio há dois anos e meio trazendo apenas a sua harmônica de boca — a popular gaíta — e muita vontade de torná-la mais valorizada. Atualmente ele é a atração do Rincão Gaúcho da Tijuca e de Niterói, quando apresenta um *post-poneri* de músicas brasileiras, canções semiclasicas e A Dança do Sábio, de Kachaturian.

Seu pai tocava harmônica, mas nunca lhe permitiu brincar com o instrumento. Um dia, por descuido, saiu e deixou uma gaíta sobre a mesa. Quando voltou, encontrou Roberto, de apenas oito anos, tocando uma música que tinha tirado "de ouvido". A partir dos 18, ele começou a se profissionalizar, sem, porém, estudar música. Seu trabalho consiste em pesquisa e memorização e o re-

sultado elaborado que apresenta se deve exclusivamente à sua sensibilidade musical.

## Perspectivas

Enquanto trabalhava num banco, em Porto Alegre, Roberto tocava vibráfone num conjunto e viajava nos fins de semana pelo interior. Com o conjunto foi ao Uruguai e realizou um *show* de gaíta na televisão.

— Estava tudo bem, tocávamos nas melhores casas de Porto Alegre, quando surgiu o 16-3-16 e um som mais pesado. O vibráfone, então, perdeu a vez. Passei a me dedicar exclusivamente à harmônica e vim para o Rio. Aqui há um mercado de trabalho maior e também possibilidades de gravar.

Desde que chegou, Roberto trabalhou em várias casas noturnas, fez uma temporada de três meses na Sucata, com Sargentelli, e no Sambaó. Seu objetivo é gravar suas composições (sem letra e música é, para isso, o primeiro passo já foi dado quando, no ano passado, Caubi Peixoto gravou sua música *Foi a Vida*).

Infelizmente aqui no Brasil não dão valor à harmônica. Quando se faz um *show* de gaíta, as pessoas olham estranhando que alguém toque esse instrumento que tem tantos recursos de solo como o piano ou o órgão.



Um dos próximos objetivos de Roberto é gravar.

Mas a gaíta tem o seu lugar e em gravações estrangeiras principalmente as norte-americanas sente-se que ela está voltando. Já estou há um mês no Rincão e depois não sei o que vou fazer. Mas espero sinceramente que a gaíta se transforme num instrumento mais valorizado.

## CALABAR

Musical de Chico Buarque e Rui Guerra

Direção de Fernando Pezoso

Orquestração de Edir Lobo

Direção musical: Dori Caymmi

Centros de Rêgo Eckmann

com: Tost Medina, Bety Pariz, Beto Ary, Lutero Luiz, Flávio São Thiago, Antônio Gamarali e elenco de 42 pessoas. Uma produção de Fernando Torres-1973

RETRIA DIA E EM BENEFÍCIO DE "O SOL"

TEATRO JOÃO CAETANO

## TEATRO GLÓRIA

APRESENTA

## CRIME

## TERAPIA

DE DENISE WENTWORTH — TRAD. EDGARD DA ROCHA MIRANDA — DIR. JOÃO ESTRESCOURT — CEN. ARLINDO RODRIGUES — COM TRACEMA DE ALENCAR, MAURO MENDONÇA, BEATRIZ LYRA, ENZO SANTOS, ROBERTO FERLO, CLÁUDIA MARTINS, MANTER FRANCISCO

HOJE ÀS 21:30 HRS.

Freg. 12.00 — Estada: 5.00

RESERVAS E INFORMAÇÕES: 333-8227 E 266-2423

## QUAL É O TOM?

Dertópolis Filho

"Acalanto"

Figura 29- Jornal O Globo, 30-10-1973, Rio de Janeiro - RJ, documento extraído do acervo online de Roberto.

Já no jornal de circulação no estado do Rio de Janeiro, *O Globo*, que por sua hegemonia tem leitores por todo o país, a matéria de 30 de outubro de 1973 fala sobre

dignidade: “Roberto Morais: um lugar digno para a harmônica de boca”, expondo que “infelizmente aqui no Brasil não dão valor à harmônica”. Podemos perceber que, já nos anos 70, Roberto saiu de Porto Alegre para atuar em outros estados, conseguindo alguma projeção nacional e respeito em meios de comunicação de grande difusão, como o jornal *O Globo*. Mas o que isso quer dizer? Quem recebe os direitos de imagem? Como o artista se beneficia dessa exposição?

Em minha experiência, percebo que a difusão do trabalho de um artista é muito importante para sua “imagem social” e a capacidade que ele exerce para valorar seu fazer musical em determinados meios. Mas isso não resolve por si mesmo as desigualdades sociais que sofrem os músicos que tocam na noite. Por que a difusão do trabalho de um músico não resolve essas desigualdades? Ter o trabalho difundido pelos meios de comunicação de massa é importante e ajuda na divulgação e construção da carreira e imagem do artista. Mas não resolve os problemas estruturais da profissão, as desigualdades sofridas pelas flexibilizações das leis trabalhistas e marginalizações. Tampouco esses mesmos meios de comunicação de massa que se utilizam das imagens dos artistas para se venderem e gerarem lucro para si mesmos, estão interessados em partilhar esses benefícios com os artistas que contribuem para essas empresas.

Retomando os caminhos da carreira e a reconstituição da trajetória de Roberto Moraes, pensando em sua relação com a imprensa e todos os possíveis problemas sociais oriundos de pertencer à classe trabalhista de músicos que atuam profissionalmente, Roberto lança seu segundo disco autoral em 2011 e tem seu trabalho divulgado pelos meios de comunicação locais. O cd chama-se *Inspiração Harmônica* e tem 15 músicas autorais, dentre elas 14 instrumentais que apresenta Roberto como solista e a canção *Foi a vida*, com Cauby Peixoto. Sobre a relação entre música popular brasileira e a imprensa, o jornalista Roberto M. Moura (2001, p. 127), escreve que a televisão e música popular brasileira é “um arranjo que não vinga” e, desta forma, problematiza: “a tevê que tem tudo, mas não tem MPB. Por quê?” (Ibidem, p. 73). Além dos problemas de globalização e de incorporarmos a música pop estadunidense nas rádios e televisões brasileira, o autor discorre que a música brasileira não gera lucros imediatos para a televisão e, por isso, permanece marginalizada deste meio de comunicação.

Acredito que o monopólio do mercado musical se concentra na mão de poucos, que priorizam uma estética imediatista (processo inerente ao mundo globalizado e a ideologia



neoliberal). Desta forma, grandes produtores do mercado musical, investem seu dinheiro em artistas que possam ser bem aceitos pelo público em geral. Parece lógico que, se o dinheiro e o monopólio da indústria musical estão concentrados na mão de poucos, a maioria ficará de fora desse processo. É uma questão relacionada diretamente às relações de poder: quem pode ter a música difundida constantemente nas redes sociais e emissoras de televisão, são alguns poucos artistas que tiveram o privilégio de ter muito dinheiro investido em suas carreiras.

Ao refletir sobre como o trabalho dos artistas locais de Porto Alegre é difundido nos meios de comunicação de massa, por exemplo, os atores sociais que residem na Casa do Artista Rio-Grandense, começamos a entender como a memória coletiva e o patrimônio cultural de Porto Alegre é construído através da exclusão de muitos: esse é o processo de invisibilidade e silenciamento, que provoca esquecimentos. Acredito que a inserção esporádica nos meios de comunicação, mesmo que com alguma frequência (algumas dezenas de publicações em jornais, televisões e rádios durante o ano), é uma forma paliativa de difundir a obra dos artistas locais que não resolve as profundas desigualdades sociais. Por isso, é necessário olhar para outras carreiras e para a reconstituição de outras trajetórias artísticas de músicos locais.

### **4.3 O Sarau da Casa do Artista Rio-Grandense**

Frequentei os saraus da Casa do Artista Rio-Grandense durante os anos de 2016 (de julho até o final do ano) e 2017 (março e maio), onde fiz meu trabalho de campo, participando e observando, conhecendo artistas, dialogando com eles e assistindo suas performances.

Luciano Fernandes, o presidente da Casa do Artista, os artistas do Sindicato dos Músicos (Silfarnei Alves, Jô de Sousa, Luiza Hellena) e Shirley Peralta, dentre outros colaboradores, auxiliavam na organização do evento<sup>28</sup>. Os saraus ocorreram em um palco montado em uma área semi-aberta no pátio da Casa, os artistas se apresentavam contando com o aparato de amplificação sonora (microfones e cabos conectados à mesa de som, amplificadores e altofalantes), jogo de luzes e apresentação cerimonial de Luciano, que se caracterizava como o personagem Chapeleiro Maluco, da obra *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll. Os artistas se apresentaram de forma voluntária, sem contribuição

---

<sup>28</sup> Shirley Peralta me informou que os saraus da Casa tiveram apoio do SINDIMUS RS a partir da presidência de Adair Batista Antunes, falecido em 2015, na época, presidente do Sindicato.

financeira, com o objetivo de ajudar a instituição à angariar fundos para a manutenção das necessidades básicas dos moradores e da residência, confraternizando com os moradores e a audiência de apoiadores do local. Em algumas ocasiões, fui convidado para tocar violão e cantar, integrando a grade de apresentações artísticas dos saraus da Casa. Outras vezes, cantei acompanhado do violonista Silfarnei Alves.

Por exemplo, no dia 30 de julho de 2016, anotei em meu diário de campo que, somando artistas e público, participaram do evento mais ou menos trinta pessoas. Na tarde de sábado (dia e turno que ocorrem os saraus, geralmente mensais ou bimensais), teve início às quinze horas, com o morador da Casa conhecido como Conde, cantando ao microfone temas conhecidos do repertório brasileiro, utilizando acompanhamento eletrônico, conhecido como *playback*. Luciano Fernandes, caracterizado de Chapeleiro Maluco, fazia a apresentação, organização e, ao mesmo tempo, mestre de cerimônias, anunciou artistas e recitava, em alguns momentos, entre o intervalo de uma apresentação e outra, poemas e letras de música, homenageando, por exemplo, o compositor e músico já falecido Nico Nicolaiewsky, falando a letra da canção *Feito um Picolé no Sol*, de Nico. Grupos de dança se apresentaram, Luiza Hellena interpretou canções de Roberto Carlos, Túlio Piva e Lupicínio Rodrigues acompanhada por Silfarnei Alves ao violão. Luiza falou ao microfone sobre a questão de cantar compositores locais, como Túlio e Lupicínio. Silfarnei acompanhava artistas que frequentam ou fazem parte da direção do Sindicato, como Jô de Sousa e, outros, que até então não conhecia, como Ari Fernando, Haydeé Guedes, Pedrinho Silveira e outros. A atriz Débora Finocchiaro recitou poemas de Mário Quintana, enquanto Silfarnei fazia acompanhamento sonoro ao violão, como uma espécie de paisagem musical para sua performance.



Figura 30- Sarau da Casa com Zé Carlos Silveira cantando acompanhado por Silfarnei e Heleno



Figura 31- Sarau da Casa, Ari Fernando cantando acompanhado por Silfarnei Alves.

Moradores se misturavam com frequentadores da Casa, assistindo a apresentação de atores do Rádio Teatro, que interpretaram sonoramente histórias e novelas na época anterior ao advento da televisão nos anos 1960. Nesse sarau apresentaram-se os rádio-atores Maria Ieda, Margarita Rivera e Vilson. Algumas vezes, Luciano Fernandes falava-me com orgulho e carinho sobre a Casa abrigar atores do Rádio Teatro. Percebi que, predominantemente, os textos da performance eram criados para a ocasião pelos próprios atores, trazendo temáticas que dialogam com questões vigentes (políticas, datas comemorativas, o papel do artista na Casa, velhice, relações amorosas, etc). Procurei descrever minhas principais impressões de um evento de sarau em específico, para que o leitor possa compreender o que ocorre em relação à dinâmica de apresentação.

Ressalto que a característica que mais me chamou a atenção nesses eventos, foi a solidariedade colaborativa em que artistas, audiência e figuras políticas engendraram em prol

da angariação de fundos para a instituição, além do componente simbólico que esse tipo de performance beneficente carrega consigo.



Figura 32- Sarau da Casa do Artista Rio-Grandense, ao centro Roberto Moraes.



Figuras 33 e 34- Na fotografia da esquerda, momento do Sarau de Homenagem aos artistas do rádio-teatro: Sirmar Antunes, morador da Casa, está falando ao microfone, ao lado do presidente Luciano. Na fotografia da direita está Zé da Terra, com Silfarnei e Heleno ao palco do Sarau da Casa

Frequentar o sarau foi importante para compreender como os artistas locais interagem com a Casa dos Artistas, colaborando para seu funcionamento. Foi interessante assistir às performances musicais de artistas que, até então, eu só conhecia através de gravações, registros audiovisuais e de nossa convivência, por meio dos momentos em que realizei entrevistas e conversas informais. Nos sarau da Casa, assistindo às apresentações dos músicos que frequentam os encontros no Sindicato dos Músicos, dentre eles Luiza Hellena, Jô de Sousa e Silfarnei Alves, dentre outros que visitavam a instituição e se apresentavam ali, como Ari Fernando e Haydeé Guedes, pude constatar a ausência do morador e artista Zé da Terra. Entre todos os sarau da Casa em que participei, consegui encontrar Zé da Terra

em apenas uma ocasião de apresentação. Mantendo o interesse em dialogar e conhecer a carreira de Zé da Terra, encontrei-o de forma inusitada e, desta forma, dialogamos e pude conhecer suas lembranças e histórias.

#### **4.4 Zé da Terra: “Transformo essa fantasia de ser artista em uma coisa concreta”**

Em minhas visitas à Casa do Artista Rio-Grandense em 2016, não encontrei o morador Zé da Terra nenhuma vez. Zé é conhecido por muitas pessoas da cena artística de Porto Alegre: atores circenses e de teatro, dançarinos, músicos e ativistas culturais, que reconhecem nele um personagem que faz parte de movimentos artísticos de rua da cidade. Talvez por isso, seja difícil encontrá-lo em sua casa, ele está sempre em movimento, frequentando espaços culturais.

Dessa forma, em um encontro de forma inusitada, fizemos uma entrevista. Eu já tinha interesse em entrevistá-lo, não somente por ter conhecimento da importância da trajetória de Zé, do diálogo que construí com ele sobre o que é a instituição Casa do Artista, mas também porque sabia de sua proximidade com o músico Fabrício Rodrigues, antigo morador da Casa que faleceu em 2016 e que contribuiu para o meio musical da noite de Porto Alegre e que, por questões que interseccionam problemas de classe social (e trabalhista, ser músico), raça e etnia, vivenciou uma espécie de invisibilidade e esquecimento ao final da vida.

Encontrei Zé da Terra por acaso, em um projeto social de educação popular que ministrou aulas nas tardes de sábado: trata-se do projeto *Ação Musical*<sup>29</sup>. Zé interessou-se por participar de algumas aulas do projeto tocando violão. Ao final da aula, conversei com ele e manifestei o interesse de dialogarmos, falei sobre a pesquisa e ressalté que já há algum tempo ocorria desencontro em minhas tentativas de vê-lo na Casa. Um fato interessante é que Zé surpreendeu-se que, no dia de sua visita ao projeto, estávamos ensaiando a canção de Ziláh Machado intitulada *Calmaria*<sup>30</sup>, tema pouco difundido. Senti que esse foi um fator que proporcionou proximidade entre Zé e eu.

---

<sup>29</sup> Ação social que proporciona de forma independente aulas de música em Porto Alegre e Viamão, criado por mim em 2014. Fundamentei as bases teórico-metodológicas e pedagógicas do *Ação Musical* em referenciais da etnomusicologia e reflexões de Paulo Freire, pensando em uma construção de dimensões colaborativas e dialógicas.

<sup>30</sup> A música *Calmaria* de Ziláh Machado pode ser acessada através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=1ckM-4Rosjg>, visto em 25-10-2017 às 08h24.

Conversando com Zé da Terra em 03 de setembro de 2016, pude saber que ele nasceu no município de Rio Grande em 1945, seu nome de batismo é José Carlos Gonçalves Peixoto da Silva<sup>31</sup>. Quando perguntei para ele sobre seu início na cena artística em Porto Alegre, permeando o teatro e a música, seu relato concentrou-se em 1968, nos festivais universitários da cidade em que Zé cantava, onde tocaram Beth Carvalho, Raul Ellwanger, Caymmi e outros. Sobre seu envolvimento com festivais, Zé afirmou:

Essas datas, sessenta e oito, teve festival de música popular brasileira a nível nacional, primeiro festival universitário, no Salão de Atos [da UFRGS]. Eu cantava uma música, cantei uma música de um compositor de São Paulo, chamava-se *Canto Breve*. Foi a primeira vez que cantei com uma orquestra. Então, cronologicamente, depois em sessenta e nove, daí eu faço essa coisa que eu sempre fiz paralelo: em 68 participei desse festival da canção popular brasileira universitária e depois em 69 eu entrei pra dentro e fui estudar no DAD, naquela época era o CAD, Centro de Artes Dramáticas. Então cronologicamente essas são as datas em que eu começo a me envolver, transformo essa fantasia de ser artista em uma coisa concreta. Vou para o contexto em que acontece isso... (Depoimento fornecido por Zé da Terra em 03 de setembro de 2016).

Desvelando seu depoimento, compreendo que sua trajetória em um estudo formal como ator inicia em 1969, quando ele foi estudar no Departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD), na época conhecido pela sigla CAD e, ressalta, que em 1970 integrou o elenco de atores do espetáculo *Hair*, era conhecido Zé Carlos Peixoto. O nome artístico “Zé da Terra”, ocorreu em 1984, após seu envolvimento com o grupo de atores intitulado *Ói Nós aqui traveiz*, que criaram o espaço conhecido por *Terra da Tribo*, discorre ele:

Nessa época eu não era o Zé da Terra ainda, era o Zé Carlos Peixoto Gonçalves. O Zé da Terra vai acontecer lá em 1984 quando eu me envolvo com a Terra da Tribo. Eu tive 15 anos no Rio. Em 1970 eu trabalhei no Rio. Trabalhei num espetáculo chamado *Hair*, quer dizer cabelo em inglês. Tem um solo [cantou o solo principal da peça]. (Depoimento fornecido por Zé da Terra em 03 de setembro de 2016).

Quando compartilhei com Zé da Terra que sempre tive vontade de cantar esse tema do espetáculo *Hair*, mas nunca encontrei “sentido”, motivos dramáticos em um contexto adequado para cantá-lo, ele afirma suas convicções:

---

<sup>31</sup> Zé da Terra gravou um disco na segunda metade da década de 2000, intitulado *Quem tem boca é pra cantar*, financiado pelo FUMPROARTE (Fundo de apoio à produção artística e cultural de Porto Alegre). Pelo que percebi, Zé optou por não dar ênfase sobre esse trabalho em nossos diálogos, ele afirma que tem apenas uma cópia do disco.

Depende, se tu reinterpretar. O grande problema de cantar uma música, é reinterpretar a música. Eu sempre digo assim: quando tu vai cantar uma música, a música não pode ser maior do que tu. Pra mim cantar uma música significa: o que esse cara quis dizer? Qual é a minha emoção? É tu pegar aquilo ali e colocar tua emoção. Não é só traduzir, aí tu tá fazendo um *crooner*. Mas se tu reinterpreta... O Vinícius [de Moraes] cantou várias canções porque ele era apaixonado pelas mulheres. Quando tu for cantar uma música do Vinícius, tu tem que te lembrar das mulheres que tu é apaixonado. Quais são as mulheres que eu! Não que o Vinícius: o Vinícius fez essas músicas pra as mulheres que ele conheceu. Eu quero cantar essa música pra as mulheres que eu conheço e me apaixonei. Isso é reinterpretação da música. (Depoimento fornecido por Zé da Terreira em 03 de setembro de 2016).

Reconheci em seu entendimento, um aspecto pedagógico: na verdade, estávamos em um ambiente de aprendizado, em que Zé tocava ao violão a canção *Calmaria* de Ziláh Machado, ele me ensinava sobre interpretação. Dessa forma, estabeleceu-se uma relação dialógica de educador-educando (FREIRE, 1996, p. 152), no contexto da pesquisa etnográfica colaborativa.

Sobre o que é “reinterpretar uma música”, percebo que Zé da Terreira crê no fazer artístico performático que permeia a música e o teatro e que, em suas palavras, forma o “cantor popular”. Ampliando essa reflexão para o contexto dos saraus da Casa do Artista, local onde reside José Carlos Peixoto, percebo que se constrói coletivamente formas de memórias sociais. Para Paul Connerton (1989, p. 40), que preocupou-se em contextualizar o que é memória social dentro da antropologia (e estou pensando no funcionamento das sociedades urbanas, no caso de Porto Alegre), a performance possibilita a invenção de histórias narrativas através das cerimônias que se utilizam do corpo, como já havia mencionado no primeiro capítulo desta dissertação. Essa construção de histórias narrativas através da performance cerimonial do corpo, possibilita, em síntese, a capacidade de lembrar através da música.

Com Zé da Terreira, através de sua oralidade e seus discursos, percebi que as reflexões e memórias sobre a Casa do Artista Rio-Grandense emergem quando ele ingressa como morador da instituição em dezembro de 2001, época próxima em que o já falecido violonista Fabrício Rodrigues também passa a morar nesse local. Conversar com Zé sobre a Casa foi fundamental para um pensamento crítico em relação às demandas e urgências da instituição, possibilitando novos olhares para as desigualdades sociais que provocam a situação do artista não ter onde morar e, por isso, passa a ser residente do local. Por exemplo, Zé discorre sobre ações individuais de alguns políticos, no caso, uma vereadora local, que

conquistou recursos para construir o que se chama de *Varandão Cultural da Casa do Artista Rio-Grandense*, espaço onde ocorrem os saraus. Afirmando que a instituição é apartidária, Zé me pareceu receoso sobre a Casa ter ajuda individual de algumas pessoas e políticos, pois ela não conta com a ajuda do governo. Percebi que, na narrativa de Zé, continha a seguinte preocupação reflexiva: se acontece alguma coisa com o filantropo que ficou encarregado de pagar a conta de luz, como ficará essa questão do pagamento e do acesso à luz? Quando perguntei para ele como era morar na Casa, Zé da Terreira respondeu:

Uma casa tem que ter comodidade. A Casa do Artista tem luz, tem água, não chove dentro. As pessoas perguntam como é morar lá... que tipo de expectativa tu tem quando tu faz essa pergunta: como é morar lá? Claro, eu moro com outras pessoas. Como é morar na tua casa? [...] Uma casa não precisa de supérfluos. Uma casa tem que ter luz, água, higiene, não chove dentro, espaço e se mora com outras pessoas uma convivência legal, respeitosa. Se eu chego na casa e pô: tem luz! Bah, tem água! Tem máquina de lavar a roupa! Pô, tem gás, dá pra cozinhar! Tem a infraestrutura... isso é uma coisa da sociedade, tu precisa do essencial pra viver (Depoimento fornecido por Zé da Terreira em 03 de setembro de 2016).

Zé elogia a nova gestão da instituição e afirma que: “a Casa é legal, porque ela tem essa diretoria. Nem sempre, tinha época que corria risco de ficar sem água e luz lá. A Casa agora tem uma ótima infraestrutura”. Fazendo uma reflexão sobre as questões que poderiam melhorar, ele afirma que quando a instituição foi criada “ela tinha uma espécie de serviço de saúde. Como se tivesse um enfermeiro. Isso é a única coisa que ela não tem: um serviço de saúde. Seria interessante quando o Fabrício passou mal, que tivesse um enfermeiro ali”. Em 2006, Fabrício Rodrigues teve um acidente vascular cerebral e foi encaminhado para o hospital Beneficência Portuguesa em Porto Alegre. Conta Zé que ele estava na Casa nesse momento, que Fabrício passou mal e foi ele quem chamou socorro. Percebo que a transformação dessas questões sociais para a classe artística, as dificuldades de acesso à saúde e melhores condições de vida, poderia ter prolongado a existência de Fabrício e a continuidade de sua carreira.

Gostaria de problematizar sobre o caso de Fabrício Rodrigues, que faleceu enquanto morador da instituição em 2006. De quais formas a memória social, nesse caso de Fabrício e dos músicos da noite de Porto Alegre, pensando nas pessoas que estão esquecidas ou invisibilizadas, tem relações com questões de classe social, gênero, geração e etnia? Apontarei para essas reflexões estudando sobre a vida e obra de Fabrício.



#### 4.5 Fabrício Rodrigues e Paulo Jorge Linier: Vocalistas do Luar

Fabrício Rodrigues foi um violonista que nasceu em 07 de julho de 1932 e faleceu em 03 de outubro de 2006 em Porto Alegre, quando residia na Casa do Artista Rio-Grandense. Sobre Fabrício, percebo que, mesmo entre os músicos, as pessoas não recordam com frequência sobre sua obra e carreira. Por meio das narrativas de seus amigos e colegas de profissão, procurarei entender os motivos pelos quais Fabrício sofreu dificuldades financeiras ao final da vida. Muitos dos músicos que conviveram com Fabrício estão interessados em contar suas memórias. O presidente da Casa do Artista Riograndense, Luciano Fernandes, disse-me que uma atriz de rádio teatro conhecia alguém que poderia me contar sobre o início da carreira de Fabrício. Assim, certo dia, recebi um número de telefone e liguei. Foi desta forma que conheci Paulo Jorge Linier.

Linier é cantor e iniciou sua carreira em Porto Alegre, em um conjunto vocal chamado Vocalistas do Luar, que encontraram juntos a possibilidade de trabalho em emissoras de rádios em Porto Alegre, como a Gaúcha e a Farroupilha, onde ganharam seu primeiro cachê. Através da formação desse conjunto em 1956, Linier conheceu Fabrício e viveram uma longa amizade que durou até a morte de Fabrício em 2006. Falando sobre a musicalidade de Fabrício e suas atividades musicais na época, emociona-se:

Pouco se falou do Fabrício. E era uma pessoa maravilhosa... músico total! Foi que fizemos esse conjunto [Vocalistas do Luar]. Tinha uns programas aqui de rádio, não tinha televisão ainda. Então, tinha o programa do Adroaldo Guerra e nós fomos fazer esse programa aí. Então era manhã e os caras faziam uma avaliação de uma porção de cantores e cantoras. Tinha uma porção disso em Porto Alegre e a Elis fazia parte desse grupo. Nós tínhamos uma vontade de fazer, mas não tínhamos base. Nós éramos uns músicos de gana, de vontade de fazer. E aí começamos a ensaiar e fizemos esse programa do Adroaldo Guerra: aquele domingo nós ganhamos o prêmio, fomos contemplados e já ficamos engatados pro outro domingo participar. Assim nós participamos dos primeiros cinco domingos e ganhamos todos. (Paulo Jorge Linier, comunicação pessoal em 14-03-2017)

Segundo Linier, um produtor interessou-se por eles e, desta forma, ganharam seu primeiro cachê tocando em rádios. No final dos anos 50, recorda o Linier, um outro grupo vocal contemporâneo ao *Vocalistas do Luar* era o conjunto *Farroupilha*, liderado pelo maestro Tasso Bangel. Algumas fotografias antigas registram os momentos do grupo.



Figura 35- Vocalistas do Luar ao final da década de 1950, Paulo Jorge Linier é o terceiro da direita para a esquerda, enquanto Fabrício Rodrigues é o violonista, último integrante da direita.



Figura 36- Paulo Jorge Linier ao centro e Fabrício de óculos escuros.

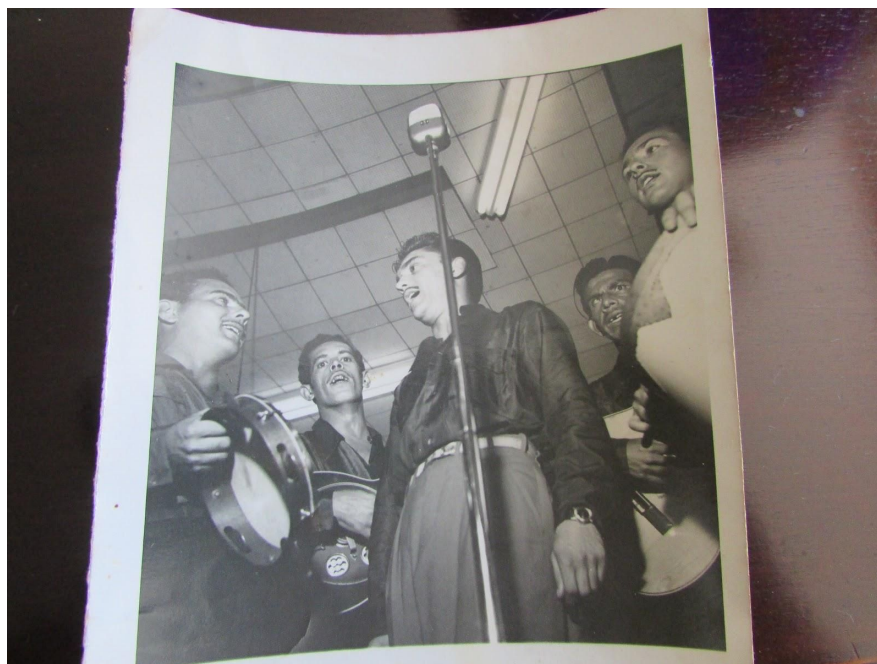


Figura 37- Vocalistas do Luar, Linier sempre ao centro das fotografias e Fabrício ao seu lado direito.



Figura 38- Vocalistas do Luar, mais uma vez, na formação do grupo Linier permanece ao centro e Fabrício à sua direita.

Quando recorda do grupo *Vocalistas do Luar*, Linier relembra que ensaiavam na casa de Fabrício, pois estava localizada na região central de Porto Alegre:

A família dele permitiu que ensaiássemos na casa dele... e eram pessoas muito pobres. O Fabrício tem uma coisa: ele, coitadinho, ele era muito feio... um rapaz feio. Mas era de um coração e... um músico! Quer dizer, hoje eu posso avaliar a capacidade dele (Paulo Jorge Linier em comunicação pessoal em 14-03-2017).

O fato de Fabrício morar na região central de Porto Alegre, confirmado por outro interlocutor, o cavaquinista conhecido como Cebolinha (Luiz Fonseca, um dos fundadores do Clube do Choro de Porto Alegre), permitia que os integrantes do conjunto vocal tivessem local de ensaio para suas apresentações nos programas de emissoras de rádios e, logo depois, facilidade para turnês no interior do estado do Rio Grande do Sul. Ainda, segundo Cebolinha (que na época foi seu vizinho), Fabrício residia no antigo Areal da Baronesa nas imediações do bairro boêmio conhecido por Cidade Baixa.

Segundo a autora Karitha Regina Soares, ao pesquisar sobre “a presença do negro na formação da cidade de Porto Alegre” (2017), pensando no contexto de “branqueamento”, em relação ao bairro Cidade Baixa e outros territórios da cidade. A situação em alguns territórios da cidade onde predominavam opressões foi (Ibidem, p. 13):

[...] paulatinamente periferializando a população africana e seus descendentes, engendrando um projeto de estigmatização e criminalização. A mídia teve forte influência na construção dessa imagem, legitimando a ação e a truculência policial nas remoções do cinturão negro: Ilhota, Areal da Baronesa, Cidade Baixa e Colônia Africana, completando o projeto municipal “Remover para Promover” e a invisibilização dos afro-gaúchos. Os Territórios Negros em Porto Alegre representam a luta pelo resgate da memória coletiva e a valorização do patrimônio afro-gaúcho, retomando os percursos dos negros e negras que ocuparam a área central da capital, onde criaram maneiras singulares de se re-territorializar, ou seja, ressignificando lugares, criando redes de parentesco, comunidade e solidariedade. Contudo, mais uma vez, foram desterrados e expulsos no processo de higienização e excluídos da história oficial da capital.

Olhando as fotografias de Fabrício e conhecendo suas características físicas que apresentam multiplicidades étnicas, já ao primeiro olhar, percebemos misturas de feições de matrizes indígenas e africanas. Reconstituindo sua trajetória, sabe-se que o violonista não pertencia à classe opressora que promovia a ideologia de branqueamento que atingiu os bairros que eram territórios de resistência negra. Cebolinha disse-me que era vizinho de Fabrício e que, na época, sua casa havia pego fogo, mobilizando a solidariedade da comunidade local. Pergunto-me: será que esse sinistro foi, de fato, acidental ou fez parte de retaliações para que ocorresse a desocupação desse território? É apenas uma suposição e me faltam provas para afirmar essa hipótese. Não obstante, ao analisar a conjuntura atual de Porto Alegre em 2017, percebemos que esse tipo de retaliação promovida por instituições públicas, atualmente, continua com as políticas de branqueamento dos territórios centrais da cidade, visto A violência policial e institucional com que são feitas as desocupações de

territórios de resistência de comunidades como, por exemplo, ocorreu com a ocupação Lanceiros Negros no Centro Histórico de Porto Alegre em 2017, na esquina da rua General Câmara com a Andrades Neves.

Acredito, refletindo sobre as narrativas dos interlocutores, que insistiam na condição de Fabrício: “feio, pobre e cego”, são características que pesavam sobre suas escassas oportunidades e condições de sustentabilidade. Ao ter consciência dos preconceitos e desigualdades sociais que somavam-se ao seu estilo de vida sendo músico, percebo o quanto essas atribuições foram definitivas para a invisibilidade de Fabrício que, como veremos, continuou suas práticas musicais até o final de sua vida.

Voltando para a época em que Fabrício tocava com Paulo Jorge Linier, reconstitui-se, mais uma vez, as lembranças dos cabarés como uma das poucas alternativas que se tinha para fazer música ao vivo em Porto Alegre, como percebi através do depoimento de Linier:

Teve uma época que a Voluntários da Pátria era o único lugar que tinha boates e cabarés, ali no centro tinha quatro ou cinco casas assim. Aí uma noite o Fabrício me disse “bom, eu vou trabalhar no Maipú”, era uma boate. Aí eu disse: “Pô, Fabrício, ali é casa de mulher!”. [...] Eu queria também ganhar meu dinheiro e trabalhar à noite, era a grande gana da gente. (Paulo Jorge Linier em comunicação pessoal em 14-03-2017).

Por meio desta comunicação, percebo que os relatos de Linier se entrecruzam com o de outros interlocutores como Valtinho e Zé Carlos Silveira, que viveram a época dos cabarés, era uma das poucas alternativas que se tinha para tocar na noite de Porto Alegre. Outra lembrança presente é a recordação do deslumbramento com a boa qualidade dos conjuntos e orquestras que tocavam nesses espaços.

Paulo Jorge Linier radicou-se em São Paulo nos anos 60, enquanto Fabrício continuava suas atividades musicais em Porto Alegre e fundou mais de uma década mais tarde, outro conjunto vocal chamado *Açorianos*. Após o conjunto *Vocalistas do Luar*, que foi desfeito talvez porque Linier foi trabalhar em emissoras de televisão em São Paulo, Linier fundará outro grupo, chamado *Anjos da Noite*. Na *Tv Tupi*, no programa do Flávio Cavalcanti, participando do programa *A Grande Chance*, Linier conheceu a cantora Elza Adrianna, com quem se casou e vive até os dias de hoje.

Já na década de 80, Linier e Elza voltam para Porto Alegre, onde abrem uma franquia de uma loja de alimentos, com o sonho de abrir uma casa noturna com música ao vivo.

Voltaram para São Paulo e, no início dos anos 2000, regressam para Porto Alegre para tocar na casa noturna *Se Acaso Você Chegasse*, na avenida Venâncio Aires, local conhecido como sendo “o templo de Lupicínio Rodrigues” e fundada pelo filho de Lupicínio, conhecido como Lupinho (Lupicínio Rodrigues Filho). No conhecido “Se Acaso”, eram contratados dividindo noites com Durque Costa Cigano, Darcy Alves, Silfarnei Alves, Sabiá, Zé Carlos Silveira, dentre outros.

Durante nosso encontro, em uma conversa que durou duas tardes, nos dias 14 e 15 de março de 2017, Linier e Elza recordavam com emoção e saudades suas atividades musicais, reiterando que, depois dos falecimentos de pianistas como Geraldo Flach e Adão Pinheiro, que os acompanhava, atualmente, não realizam muitas apresentações. Não obstante, me mostraram folhetos com divulgações de apresentações que realizaram na Casa de Cultura Mário Quintana, Foyer do Theatro São Pedro, Livraria Cultura, Moinhos Shopping, Santander Cultural, Champub, Fellinis Piano’s Bar, todos espaços musicais de Porto Alegre em que se apresentaram musicalmente no início dos anos 2000.

Atualmente, por causa dos resguardos pela idade avançada e violência urbana, ressaltando que parte de suas parcerias musicais já faleceram, participam de saraus esporádicos na casa da cantora Ivone Pacheco. Em seus relatos, está presente o descontentamento com o mercado musical que, com a música sertaneja (que ficava cada vez mais forte no Rio Grande do Sul), segundo Elza, ofuscando a música regionalista do estado. Linier ressalta que “aqui é o único estado que não entrava o sertanejo por causa da nossa cultura aqui. Foi uma guerra... mas mesmo assim eles conseguiram entrar”, Elza intervém afirmando: “dinheiro... os caras têm muito dinheiro...” (depoimento de Elza e Linier em 15-03-2017). Quando perguntei para eles o motivo pelo qual eles acreditam que os fazeres musicais de artistas locais, como os interlocutores desta pesquisa, não tocam nos meios de comunicação de massa, Linier ressalta o aparecimento da música de discoteca ainda na época em que estavam em São Paulo e, após, a música sertaneja (anos 90 e 2000) e, segundo ele, “lógico: os caras têm muito dinheiro, eles financiam isso aí”. Refletindo sobre Fabrício e as pessoas que fizeram parte de sua convivência musical, a indústria musical recente está presente como um dos principais fatores de marginalização dos músicos e escassez de empregos. Com o advento da televisão e do ciberespaço como espaços hegemônicos da indústria musical, o rápido consumo da chamada “música de mercado”, excluindo dessa

forma a maioria dos músicos mais velhos, apontando aqui também para uma questão geracional.

Sobre os meios de comunicação e o juízo de valor na música popular, ainda, Pablo Alabarces e Felipe Trotta (2017), escrevem sobre a subalternidade que sofrem certos tipos de música na América Latina, como o “pagode”, o “funk” e o “reggaeton”:

De muitas maneiras, o popular se materializa em metáforas geográficas de exclusão através de termos como "periféricos" ou "regionais". A condição subalterna do popular, em relação a um conjunto de imaginários, práticas culturais e espaços geográficos reconhecidos como "hegemônicos", aparece freqüentemente em debates acadêmicos e outros sob a forma de julgamento de valor, interdição, perseguição e reificação contínua de estereótipos e preconceitos.

Sobre a questão de “julgamento de valor” (FRITH, 1996, p.3), Simon Frith problematiza essa temática no âmbito dos estudos culturais, afirmando que as relações do que poderíamos chamar de “música boa” e “música ruim” são referentes aos “conceitos acadêmicos de alta e baixa [cultura]” (Ibidem, p. 10), portanto estamos tratando de problemas que tangenciam questões de classes sociais. Frith afirma ainda que o “julgamento de valor de canções populares em shows de Tv, shoppings centers ou jornais de notícias” (Ibidem, p. 21-22) tem ligações com o que ele chama de “resposta sociológica” ou mesmo de “sociologia estética da discriminação”, ou seja, compreendo que Frith quer dizer que o “julgamento de valor” na música popular depende da relação de poder de uns sobre outros, da elite sobre os dominados, assim como reiteram outros autores (ALABARCES; TROTTA, 2017).

Pelo que observei nas narrativas de Paulo Jorge Linier e Elza Adrianna, a luta por melhores condições de trabalho fez parte constante de suas atividades musicais profissionais, do início ao fim de suas carreiras. As táticas da espera e as negociações estratégicas entre patrão e subalterno, geralmente dono de casa noturna e músico, permearam suas carreiras em Porto Alegre e São Paulo. Além da condição subalterna que o músico que toca na noite experimenta por causa da relação com os donos de bares e as leis trabalhistas já flexibilizadas, existe o julgamento de valor, que compreende a música feita por esses artistas como sendo “coisa do passado”.

#### 4.6 Gilberto Lara e Fabrício Rodrigues: Açorianos

Conheci Gilberto Lara (nome artístico de Pedro Lara) no Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, quando fazia entrevistas sobre as trajetórias femininas de Luiza Hellena e Jô de Sousa e o encontro dos “Cobras” (Sabiá, Silfarnei Alves, Zé Carlos Silveira e outros). As mulheres e os “Cobras” que frequentavam o Sindicato, sabiam de meu interesse sobre a vida e obra de Fabrício, então me apresentaram Lara que, além de frequentar os encontros do Sindicato, foi amigo e colega do grupo Açorianos de Fabrício.

Observando os encontros semanais do Sindicato, percebi que Lara é um dos frequentadores mais presentes das reuniões, um entusiasta dessa cerimônia. Recordo que, frequentemente, Lara utilizava o meio da sala principal do Sindicato para encenar alguma situação engraçada que vivenciou com os músicos já falecidos, como Plauto Cruz, Fabrício Rodrigues, Mário Schimia e Ziláh Machado. Em suas encenações, verdadeiras representações teatrais, provocam risos em sua “plateia”, formada pelos colegas músicos que ouviam suas histórias recordadas. Em nossa entrevista que ocorreu em 12 de agosto de 2016, em uma outra sala do Sindicato, fiz algumas notas de campo:

Pedro Lara nasceu em Triunfo no ano de 1947, mas foi registrado em Porto Alegre. Atualmente tem 69 anos [...] Participou do grupo *Açorianos* nos anos [19]70. No grupo a formação era: Fabrício Rodrigues Galeano (violão, guitarra e voz), Cláudio Ortiz (vocal e baixo), Eduardo Jancem (vocal), Paulo Rogério (guitarrista) e Lara (bateria e voz). No início, participou Berenice Azambuja no acordeão e voz, autora de “É disso que o velho gosta”. O grupo Açorianos gravou 2 lp’s, dentre eles: Fogo de Chão, com Berenice Azambuja e Rio Grande Tchê, o segundo com Gildo Campos (acordeão). (Nota de campo, entrevista realizada em 12-08-2016).

Essas informações são confirmadas através da pesquisa que fiz no acervo pessoal de Lara, observando os dados contidos nas capas dos discos do grupo Açorianos.





Figuras 39 e 40- Capas dos discos *Fogo de Chão, Berenice Azambuja e Os Açorianos* (1975) e *Rio Grande Tchê, Os Açorianos* (1977)

No primeiro disco do grupo *Os Açorianos com Berenice Azambuja* (1975), existe uma composição com autoria de Fabrício – naquela época conhecido como “Fabrício do violão”, – em parceria com Berenice Azambuja e Alceu Bacellar (trata-se da canção *Fandango no Pedro Manco*). Já no segundo disco do grupo (*Rio Grande Tchê, Os Açorianos*), além de outras diversas composições regionais do Rio Grande do Sul, encontramos as canções de título *Dorme pago velho dorme* e *Cerca de Pedra* (autorias de Fabrício Rodrigues e Hamilton Chaves). Em outros discos do acervo pessoal de Lara, coletâneas de canções, encontramos uma composição de Fabrício e a participação do grupo Açorianos, é o caso de *Carnaval no Porto do Sol 1976* (com a composição de Fabrício e Paulo Rogerius na voz de Ademar Silvio, de título *Maria flor em botão* e a participação dos Açorianos na canção de Lupicínio Rodrigues, *Felicidade*), além de outro disco, *5º Califórnia da Canção Nativa* (participação do grupo Açorianos na chula *Truco no Amor*, de Regina Núria e Alberto Beheregaray).

Ainda nos anos 1970, Fabrício Rodrigues toca ao lado do compositor Túlio Piva, sendo contratado como violonista para acompanhá-lo em shows e discos, onde permaneceu realizando apresentações até o final da carreira de Túlio ao início dos anos 90. Nos discos e apresentações com Túlio Piva, Fabrício integrava o conjunto com Lúcio Quadros (Lúcio do Cavaquinho ao cavaco), Eneida Martins (vozes), Cabeça (pandeiro), Plauto Cruz (flauta) e outros músicos<sup>32</sup>. Apesar de Gilberto Lara não ter gravado os discos com Túlio e Fabrício, fazia apresentações ao lado deles e outros músicos nos bares *Gente da Noite* e *Chão de*

<sup>32</sup> Essas informações foram coletadas em diálogos pessoais (com Gilberto Lara) e no ciberespaço (com Rodrigo Piva), além dos encartes dos discos.

*Estrelas* (Lara acredita tratar-se da década de 1970, informação confirmada por outros músicos, como Luiza Hellena e Ari Fernando).



Figura 41- Disco de Túlio Piva (1975), com Fabrício Rodrigues ao fundo (esquerda) e Lúcio [Quadros] do Cavaquinho (direita)



Figura 42- Fotografia de acervo pessoal da família Piva, cedida por Rodrigo Piva. Apresentação musical no bar Gente da Noite: Túlio Piva ao violão e voz, enquanto Fabrício está ao violão (direita) e Lúcio do Cavaquinho à direita

Nos anos 1990, conforme observei em depoimentos e fotografias dos músicos entrevistados, Fabrício tocou na casa noturna chamada *Tom & Tom*, localizada na rua José de Alencar, no bairro Menino Deus, em Porto Alegre. Nesse local, ele divide o palco com os atuais frequentadores do Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, Gilberto Lara e Ricardo Quevedo. Em diálogo com Lara e Quevedo, os dois músicos contaram sobre muitos

shows e viagens que fizeram com Fabrício para tocar pelo interior do estado do Rio Grande do Sul, destacando principalmente a amizade e suas histórias.

Nos anos 2000, já com idade avançada e com dificuldades financeiras, Fabrício morou na Casa do Artista Rio-Grandense - segundo Zé da Terra isso aconteceu em 2001. Segundo o presidente da instituição, Luciano Fernandes, não há um catálogo de registros de entrada e saída de artistas que moraram na Casa, apesar dos relatos em entrevistas e reportagens de jornais confirmarem algumas datas. Já em 2006, Fabrício faz parceria musical com Therezinha Dias<sup>33</sup>, gravando, um mês antes de seu falecimento, um disco de poucas cópias, intitulado *Therezinha Dias e Fabrício Rodrigues: uma dama e um valet*<sup>34</sup>. Zé da Terra emprestou-me o material que ganhou do violonista e concedeu autorização para que eu divulgasse-o no ciberespaço, dizendo que “Fabrício ia gostar”. Nesse disco, há pelo menos duas canções que Zé e eu acreditamos ser de autoria de Fabrício, são elas *Guaíba Ciranda e Modinha do Abandono*. É interessante perceber que, um mês após o lançamento desse disco, em outubro de 2006, Fabrício é internado no Hospital Beneficência Portuguesa, onde passou seus últimos dias.

Em um sarau na Casa do Artista Rio-Grandense no ano de 2016, conheci a cantora Haydeé Guedes (nascida em Porto Alegre em 1953), que foi amiga, enfermeira e parceira musical de Fabrício. Seu depoimento foi ao encontro ao de muitos outros interlocutores, como Gilberto Lara, Luiza Hellena, Ricardo Quevedo e Paulo Jorge Linier, afirmando que Fabrício foi estigmatizado pelos seus familiares e encontrava-se sem apoio, por ser “cego, pobre e músico”. Da parceria com Haydeé Guedes, restou uma fita cassete em que Fabrício toca violão e Haydeé canta uma composição do violonista intitulada *Garotas ao Mar*, digitalizada pelo músico Carlinhos Santos, amigo de Haydeé, que colaborou com a presente pesquisa. Ainda sobre os registros audiovisuais de Fabrício em seus últimos dias, encontramos os vídeos publicados pelo músico Mário Falcão no ciberespaço, em que Zé da Terra, Therezinha Dias, Mário Falcão e Fabrício Rodrigues reúnem-se na sala da Casa para tocarem canções, dentre elas a composição de Fabrício, uma “marchinha de carnaval” que

---

<sup>33</sup> Therezinha Dias é uma cantora de choro, falecida no final dos anos 2000. Conhecida como a “rainha do chorinho”, cantou ao lado de Plauto Cruz, Norminha Duval e muitos outros artistas, desde sua infância participava de programas de rádio. Já com idade avançada, em seus últimos anos de vida, dedicou-se à divulgação da Casa do Artista Rio-Grandense, concedendo entrevistas e depoimentos para jornalistas e pesquisadores, ressaltando a importância da Casa.

<sup>34</sup> O disco pode ser acessado pelo endereço

[https://www.youtube.com/watch?v=gAY6n-Sja-E&list=PLtCV4spEm-8OZiiEnwht0KxUx\\_wgf2VTS](https://www.youtube.com/watch?v=gAY6n-Sja-E&list=PLtCV4spEm-8OZiiEnwht0KxUx_wgf2VTS), acessado em 11-01-2018 às 11h43.

não consta o título<sup>35</sup>. Recompôr a trajetória musical e a obra de Fabrício se faz importante para entender os caminhos e os problemas sociais enfrentados por muitos músicos da noite.



Figura 43- Fabrício Rodrigues na Casa do Artista Rio-Grandense



Figura 44- Fabrício Rodrigues ao violão, Therezinha Dias à sua esquerda e Zé da Terra à sua direita, tocando para o político Sérgio Zambiasi na Casa

---

<sup>35</sup> Link para o vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=5XujNF5FnWc>, acesso em 11-01-2018 às 12h08.

## Capítulo 5

### Nós da Noite: Os músicos e suas atividades profissionais continuadas

Neste capítulo, sigo reconstituindo as trajetórias e memórias de músicos que ainda hoje atuam profissionalmente na noite de Porto Alegre. Enquanto Ari Fernando relembra os tempos em que era contratado como cantor de casas noturnas nos anos 1970 e hoje frequenta múltiplos meios musicais onde músicos antigos da noite convivem entre si, Cigano Durque Costa segue vivendo profissionalmente da música, tocando na noite desde o final da década de 1960.

Discuto a experiência de assistir o lançamento de um Cd intitulado *Janelas Negras*, reunindo cantores e cantoras negras, coletânea organizada pelo músico Carlinhos Santos e produzida por ele mesmo em seu estúdio. Nessa ocasião, cantaram Luiza Hellena, Carlinhos Santos, Haydeé Guedes e outros artistas. Por último, observo as interações entre os músicos que frequentam o Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul (Zé Carlos Silveira e o presidente da instituição, Silfarnei Alves), quando tocam no Clube de Choro de Porto Alegre, e as implicações intergeracionais ali presentes.

#### 5.1 Ari Fernando: “por amor à música”

Conheci Ari Fernando ouvindo-o cantar em um sarau na Casa do Artista Rio-Grandense em 30 de julho de 2016. Chamou-me a atenção o seu interesse em ser entrevistado e contar suas histórias. Como não o conhecia, perguntei para a cantora Luiza Hellena “quem é Ari Fernando”, ela sugeriu que eu fosse procurá-lo. Depois de algum tempo, já em 27 de março de 2017, combinei um encontro com Ari.





Figura 45- Da esquerda para a direita estão: Silfarnesi Alves, Adair Antunes, Ari Fernando, Ricardo Quevedo, Sabiá (Juvêncio Rodrigues), Gilberto (ou Pedro) Lara (o último da direita não foi identificado) e Luiza Hellena está abaixada a frente. Fotografia do acervo de Ari Fernando.

Nos encontramos em um bar café no Centro Histórico de Porto Alegre, onde Ari relembrou de seus tempos cantando na noite da cidade na década de 1970. Ari Fernando nasceu em 08 de outubro de 1951, começou a cantar em festivais estudantis da escola técnica Parobé, concorrendo com participantes de outras escolas. Ao lado de Valtinho do Pandeiro, foi funcionário público do DAER (Departamento Autônomo de Estradas de Rodagem) e atualmente está aposentado pela instituição. Quando perguntei sobre sua aposentadoria como músico ele disse “Perdi muito dinheiro por amor à música. Naquela época, eu era bonito, naquele salto alto. Era novo e bebia bastante, não saí do DAER”.



Figura 46- Bar de Porto Alegre nos anos 1970. Ari Fernando ao microfone, Valtinho no pandeiro, Lúcio do Cavaquinho e Têlinho no violão. Acervo pessoal de Ari Fernando.

Ari contou-me que não se preocupava em estabelecer contratos com os donos de bares e, dessa forma, não conseguiu comprovar que trabalhou por muitas décadas como cantor. Compreendi que seu encantamento com sua juventude fez com que, naquela época (nos anos 1970), não se preocupa-se com questões burocráticas que, nos dias de hoje, poderiam garantir uma melhor qualidade de vida em relação à profissão de músico. Ari Fernando, paralelamente ao meio musical, chegou a fazer curso de manequim (talvez o equivalente, atualmente, à carreira de modelo), mas nesse período:

Perdi minha mãe, há 30 anos, em 86. Fiquei com depressão. Comecei a tomar medicação, baixei algumas vezes no hospital. Tive um AVC [acidente vascular cerebral] mais leve, tive alguns problemas de coordenação motora. Mas a voz continua boa [...] Hoje, tenho que tomar medicação. (Depoimento de Ari Fernando, em entrevista cedida em 27-03-2017)

Quando converso com Ari, é notório seu esforço para conseguir se comunicar através de sua voz, afetada por problemas de saúde. Mas, quando o ouço cantar, os problemas da fala são suprimidos. A carreira como cantor noturno, construída ao mesmo tempo em que trabalhava como funcionário público, assim como foi o caso de Valtinho do Pandeiro, provocou desgastes. Percebi, comumente, através dos relatos de Valtinho e Ari, apesar da alegria com que contam suas histórias fazendo música, que a falta de sono provoca danos à sociabilidade do músico com amigos e familiares (dormir pouco por cantar ou tocar na noite e acordar cedo para trabalhar), bem como prejuízos financeiros ante à exploração que sofreram quando trabalharam na noite (pela subalternidade em que se encontraram nas negociações com donos de bares e casas noturnas).

Nos períodos de “repressão” (Ari está se referindo ao período de ditadura militar no Brasil), suas falas se concentram nos festivais estudantis: “em [19]70, ganhei 3 melhores intérprete estudantil. ENESCAPO, Encontro Estudantil da Canção Popular, quem promovia foi Adão Wilson Assem”. Em relação às censuras, Ari afirma que “[na] repressão não podia cantar *Geni e o Zepellin* de Chico Buarque. Hoje cantam qualquer coisa, esses rap, música de magrinho [...] Fui cantar na UFRGS *O Bêbado e a Equilibrista* e cortaram o som. Época de repressão”. Desvelando suas falas, percebo tensões geracionais quando ele se refere ao rap, gênero musical comumente associado aos jovens, ao mesmo tempo em que Ari manifesta orgulho por ter cantado na noite desde a década de 1970.

O período de ditadura militar não é muito citado entre os interlocutores dessa pesquisa, não obstante o esforço que faço para ler nas entrelinhas os desafios presentes nesse contexto, por exemplo, “cortaram o som” (durante as apresentações em festivais). Outro exemplo sobre o período de ditadura militar, é a abordagem policial que Pedro (ou seu nome artístico, Gilberto) Lara, sofria quando ia tocar, sendo-lhe solicitado sempre portar um documento de salvo conduto ou, como consta no documento abaixo, “divisão de censura de diversões públicas”.

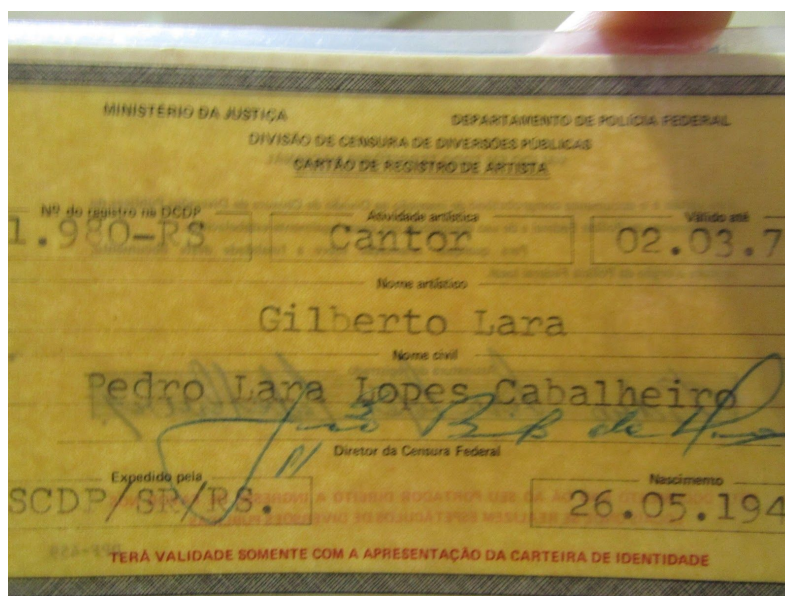


Figura 47- Carteira de Gilberto Lara, “Divisão de censura de diversões públicas”

Nos relatos, ilustrados pelas fotografias que Ari Fernando me mostrou, as casas noturnas Sandália de Prata, Chão de Estrelas e Gente da Noite estão presentes. No Sandália de Prata, cantava com Luiza Hellena aos domingos. No Chão de Estrelas, cantava ao lado dos músicos Cláudio Barulho, Mil Réis, no cavaco, Fabrício Rodrigues, no violão, Cabeça, no pandeiro, às vezes o Valtinho, no Pandeiro e Mario Schimia, no violão. Já no Gente da Noite, Ari afirma “Cantei também no Gente da Noite com Mário Augusto e Eneida Martins. Teve um ano que eu fiz as férias do Mário Augusto. Fiquei no lugar dele, um mês sem beber, prometi pra ele. Mário Augusto cantava aquela música ‘Desfolhei a Margarida’”. São bares que aparecem nos relatos de muitos dos outros interlocutores que entrevistei (como Gilberto Lara e Luiza Hellena, por exemplo), porém quando perguntei para Ari a época em que cantava nesses bares, percebi certa confusão em relação às datas, mas reconstituindo as



narrativas dos outros interlocutores, infiro que trata-se dos anos 1970. Em seu acervo pessoal, fotografias comprovam sua atuação como cantor em outros espaços de Porto Alegre, como o “Baile de Carnaval no antigo Status Club, agora Rodeio, em frente à Redenção”, “Churrascaria Itabira 1992, cantando junto à Léa Betin”, no “Restaurante Dona Maria, nos anos 70” e outros.

Para compreender as atividades musicais de Ari Fernando na atualidade, combinei um encontro com ele em uma tarde no centro de Porto Alegre (em 03 de abril de 2017). Meu objetivo, ao agendar esse encontro, foi de vislumbrar as possibilidades de fazeres musicais envolvendo pessoas da faixa etária de Ari. Ele me mostrou que participava de um grupo coral (pelo que entendi, aposentados e funcionários públicos) que se reúne em um prédio do centro histórico para ensaios musicais; poucas horas depois, nesta mesma tarde, com certo atraso pela impossibilidade de participar de duas atividades em bairros diferentes que aconteciam quase ao mesmo tempo, ele convidou-me para participar de uma roda de samba no Asilo Padre Cacique.

Nesta roda de samba, segundo minhas anotações, observei:

Mais ou menos 36 pessoas, depois um dos músicos disse ao microfone que contou 41 pessoas; No repertório sambas, sambas-canções, bolero em castellano e outros; Pelo menos 11 [pessoas] com instrumentos: cavaco, banjo, 2 violões 6 cordas e percussões. Dentre eles, apenas 1 mulher no rebolo (Katia) e algumas outras cantoras. Os cantores pegavam fichas. Peguei a ficha 13. (Nota de campo, Asilo Padre Cacique, 03-04-2017)

Fiquei surpreso com a organização dos participantes, pois o evento contava com pessoas encarregadas de sistematizar as apresentações, confeccionando fichas numéricas e, desta forma, oportunizando a participação de alguns (dos convidados) e limitando a participação de outros. Por exemplo, percebi que Ari estava orgulhoso de apresentar-me seus fazeres musicais, suas atividades cotidianas envolvendo música. Por outro lado, notei que minha presença causou estranhamento aos participantes: o que um jovem fazia em um ambiente musical envolvendo pessoas da terceira idade? Esse estranhamento foi tão grande que, em algum momento, alguém da organização falou ao microfone (olhando para Ari), “convidados” só podem comparecer “com o aviso de pelo menos uma semana antes”, segundo um dos representantes do grupo musical “já que a regra foi quebrada, então vamos abrir uma exceção.”

Procurei conversar com os participantes para saber os nomes dos músicos. Transcrevo algumas dessas anotações:

Dentre os músicos, Ari conhecia só o Paulinho do Banjo. Apurei os nomes dos músicos: João do cavaquinho, Eliseu do violão, Beto do violão, Luis da surda, Vilma é coordenadora da roda, Sandra no rebolo, Seu Luis é coordenador e toca pandeiro, Dida pandeiro, Moysés no afoxé, “a maioria vem sempre”. Dentre as cantoras: Rosa Mathias, Gilda, Margot, etc. Ilma Almeida é cantora de serestas. Ari Fernando cantou “Como uma onda no mar” em ritmo de bolero [...] Dos músicos, a maioria era homem e negro. Um dos violonistas, o único músico da roda que é branco, ficou insistindo para eu tocar. Foi um constrangimento, pois eu não estava preparado. Acabou que toquei bem, apesar de que minha afinação em Lá 440h não estava de acordo com o que os outros músicos afinaram entre si. (Diário de campo, Asilo Padre Cacique, 03-04-2017)

Ao reler minhas anotações, percebo a diversidade de “mundos musicais” (2002, FINNEGAN) que pode ocorrer em uma cidade: a maioria desses músicos eram desconhecidos por mim, não obstante meu esforço por conhecer todos (quanto possível). Outra percepção, foi a minha preocupação envolvendo a identificação étnica e de gênero das pessoas que participavam desse encontro musical, além de meu constrangimento por querer “tocar bem” e corresponder às expectativas criadas entre os artistas locais, como o exemplo da diferença de afinação que foi percebida por mim (o que me faz imaginar que, enquanto afino os instrumentos utilizando dispositivos eletrônicos, os músicos que participavam desse encontro, certamente, utilizavam o “ouvido” para afinar).

## 5.2 Durque Costa Cigano: Eu sou de Porto City

Durque Costa, mais conhecido como “Cigano”, teve seu trabalho difundido localmente, principalmente, devido à atuação tocando na noite desde o final dos anos 1960. Geralmente com seu violão e sua voz, tocou “nas principais casas noturnas de Porto Alegre”, como Barcelona e Chipp’s, apresentando em seu repertório uma ampla diversidade musical, desde Roberto Carlos e os sucessos da Jovem Guarda, Lupicínio Rodrigues e artistas locais, sertanejo e canções românticas, música latina até canções italianas: enfim, o necessário para agradar seu público. Também é reconhecido localmente pela difusão de suas canções, que geralmente são românticas ou abordam sobre sua história pessoal e da cidade de Porto Alegre. Possui dezenas de discos gravados, de lp’s até cd’s<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> Link para dois discos de Cigano, A Voz do Vento (2015) [https://www.youtube.com/watch?v=jMeb662Ea3A&list=PLodHTLzu\\_ojOwMIcez2yz9t5h1\\_cnUYu](https://www.youtube.com/watch?v=jMeb662Ea3A&list=PLodHTLzu_ojOwMIcez2yz9t5h1_cnUYu) e Durque



Figura 48- capa do disco Durque Costa Cigano, A Voz do Vento (2015)

Nascido em 1950 em Dom Pedrito, mudou-se para Porto Alegre aos 6 anos de idade com sua mãe e irmãos, que buscavam tratamento médico para o pai que estava doente. De acordo com minhas notas de campo, Cigano:

De família muito humilde, em 1956, época do prefeito Brisola, sua mãe morava numa casinha da estação ferroviária [atual terreno da rodoviária], onde tinha trens, o nome [do local] era gare [o mesmo que estação férrea]. Morou por dois anos numa casinha da estação, com 9 irmãos e sua mãe” (nota de campo, comunicação pessoal em 21-10-2016).

Segundo ele, com a remodelação do plano diretor da cidade, foram realocados para o Morro da Cruz. Para ele, sua família era musical, seus tios tocavam instrumentos de sopro na banda da Brigada Militar. Domingos Costa<sup>37</sup>, seu irmão, atualmente é pastor de igreja e, no passado, faziam saraus em casa.

---

Costa Cigano, Eu canto assim (2014)

[https://www.youtube.com/watch?v=OOWFHUtz7jk&list=PLodHTLzu\\_-ojuEjJ9d0kbhiAHIOShAmhI](https://www.youtube.com/watch?v=OOWFHUtz7jk&list=PLodHTLzu_-ojuEjJ9d0kbhiAHIOShAmhI), ambos acessados em 16-02-2018 às 13h.

<sup>37</sup> Domingos Costa, irmão de Durque Costa Cigano, é músico e compositor. É autor da canção Cavaquinho de Valor, que Cigano gravou em pelo menos dois discos. Em diálogos com outros interlocutores, percebi que Domingos Costa fez parte do meio social de Valtinho do Pandeiro, tocavam juntos.



Figura 49- Fotografia com Cigano Durque Costa e eu, em uma tarde que fiz uma entrevista em sua casa (21-10-2016), fui recepcionado com almoço e ouvi suas histórias e discos recentes

Seu primeiro professor foi o violonista Jessé Silva (ao início da década de 1960), Cigano conta que foi levado pelo seu padrinho Alberto de Los Santos na escola da avenida Riachuelo. Teve somente 3 aulas com Jessé aos 10 ou 11 anos de idade. Percebendo que Jessé priorizava o ensino de partitura, o violão clássico, Cigano parou com as aulas, pois quis aprender violão para se acompanhar cantando. Ele afirma que sua trajetória é “pós-Lupi”, ou seja, quando jovem, aos 16 anos, Cigano saía de casa “meio fugido” para ver Lupicínio Rodrigues cantar no Adelaide’s bar. Lupicínio cantava acompanhado por outros músicos de uma geração anterior à de Cigano, como Clio Paulo (cavaco), Jessé Silva (violão), Valtinho do pandeiro e Plauto Cruz (flauta). Infiro que Cigano pertence às gerações posteriores, em relação aos músicos que tocavam com Lupicínio.

Conheci Cigano em 2002, quando meu pai era proprietário de um bar no município litorâneo de Capão da Canoa. O estabelecimento à noite tinha música ao vivo. Nesse mesmo bar, também havia tocado Fabrício Rodrigues (em 2001). Posso afirmar que iniciei meus estudos musicais através da convivência diária com Fabrício e, posteriormente, com Cigano. A relação musical entre alguns interlocutores desta pesquisa e Cigano está registrada em fonogramas. Por exemplo, no cd *Cigano ao vivo, Delírios* (2002), participaram do disco Silfarnei Alves, Elza Adrianna, Sabiá Juvêncio Rodrigues, além de outros músicos da noite de Porto Alegre, como “Alemão” Charles “do Cavaco”. Na coletânea *Nós da Noite* (2007)<sup>38</sup>, disco lançado com apoio da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, a composição *Beija-flor*

<sup>38</sup> O disco *Nós da Noite* está disponível para acesso através do link : <https://www.youtube.com/watch?v=voinROUjDPI&list=PLtCV4spEm-8RBr-PVtv1P7Y1eRughdhxO>, visto em 16-02-2018 às 12h52.

(de autoria de Cigano), consta no cd, além de participações musicais de Zé Carlos Silveira, Silfarnei, Sabiá e outros. Em uma comunicação pessoal, Silfarnei Alves contou-me que seus primeiros trabalhos musicais foram ao lado de Cigano, o que pode significar que Durque Costa participou da construção de carreiras artísticas de músicos locais.

Cigano tornou-se conhecido na cidade, principalmente, por sua composição intitulada *Porto City*, de gênero country. Nessa composição, ele escreve sobre costumes de quem mora em Porto Alegre e características da cidade, como retrata na letra da canção “A minha terra tem um rio e um pôr do sol, Rua da praia tão sem praia meu amor, As mini-saias se pechando [em analogia a uma colisão de carros, uma expressão local, grifo meu], sob um sol de verão, Eu sou de Porto City meu irmão” (letra da composição *Porto City*, de autoria de Durque Costa Cigano). Segundo seu relato, em 1983 a composição *Porto City* é apresentada em âmbito nacional pela Rede Globo de Televisão, no programa *Fantástico*<sup>39</sup>. Em 1991, o produtor Ayrton Patineti dos Anjos lança a coletânea em Cd intitulada *Porto Alegre é demais, A Música de Porto Alegre*<sup>40</sup>, distribuída pela rede de supermercados Zaffari por, pelo menos, mais de uma década. Nessa coletânea, além de *Porto City* de autoria de Cigano, encontram-se outras canções que consagram-se popularmente como “hinos de Porto Alegre”, são elas *Porto Alegre é demais*, de autoria de Fogaça, cantada por Isabela Fogaça, além da composição *Horizontes* cantada por Ângela Jobim e Victor Hugo (composta por Flávio Bicca Rocha), *Pealo de Sangue* cantada e composta por Raul Ellwanger, a composição de Jayme Lubianca, intitulada *Porto dos Casais* e interpretada por Elis Regina, além de participações de Lourdes Rodrigues, Geraldo Flach, Kleiton e Kledir, Bebeto Alves e outros artistas locais. Percebo que, se por um lado, a projeção nacional da composição *Porto City* é pouco conhecida, no âmbito local, a audiência que conhece o repertório sobre a cidade de Porto Alegre sabe quem é Cigano Durque Costa.

Conhecendo a obra e desvelando a trajetória de Durque Costa Cigano, percebo suas lutas contra o esquecimento, tocando em bares noturnos até os dias de hoje. Atualmente, com 67 anos de idade, apresenta-se semanalmente em diversos locais com música ao vivo pela

---

<sup>39</sup> Faltam fontes audiovisuais para confirmar a informação, porém os relatos de outros interlocutores confirmam a participação de Cigano no programa *Fantástico* na década de 1980. Não obstante, há um registro de 1989, em um programa de televisão da época, em que Cigano concede entrevista e canta a composição *Deus Negro*: <https://www.youtube.com/watch?v=QEEjfQzdSB4>, acessado em 16-02-2018.

<sup>40</sup> Link para os fonogramas do disco *Porto Alegre é demais* [...] no youtube, acessado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=4VKNAISvSpU&list=PLB0CA5110F3BFD969&index=1> em 29-01-2018 às 17h08m.

cidade e litoral do estado, além de gravar com certa periodicidade suas composições e lançá-las em cd's, trabalho que compensa, em partes, financeiramente, pois ocorre com o patrocínio de empresas para seus discos e os subsequentes eventos e vendas de cd's. A fragilidade com que são feitas as negociações entre donos de bares e os músicos contratados, no contexto observado na presente pesquisa, torna difícil o trabalho do músico profissional na atualidade, que depende do couvert pago por seus ouvintes. Geralmente, o bar que contrata o músico, não paga um valor fixo para seu trabalho. Observando Cigano e outros músicos mais velhos, constato que a audiência dos artistas geralmente é composta não por jovens, mas por pessoas da chamada terceira idade. Desta forma, fatores como condições climáticas, segurança da cidade, transporte, agenda artística local, dentre outras variáveis, são determinantes para que a audiência compareça ou não nos eventos. Apresentações que ocorrem em início de mês, definitivamente, contam com uma audiência maior que as apresentações de final de mês, pois o salário foi pago recentemente. Quando o salário do funcionalismo público atrasa, é comum uma atmosfera de insegurança, que afeta a procura por música ao vivo. São fatores verificados nas narrativas dos músicos, além de minhas observações.

Pude acompanhar periodicamente as apresentações de Cigano, durante o primeiro semestre de 2017, em pelo menos três bares. Observei que, para a apresentação acontecer, é importante que a casa noturna tenha algum público frequentador, além da audiência dos convidados do próprio músico. Por exemplo, em uma casa noturna recém inaugurada no bairro Cidade Baixa, no dia 22 de março de 2017, uma quarta-feira à noite, a apresentação de Cigano demorou para acontecer pois o bar não tinha público. Esse fato ocorreu, na minha percepção, porque quarta-feira geralmente é o dia de exibição de jogos de futebol à noite, a audiência de música ao vivo foi procurar bares que exibem o jogo e que não tinham música ao vivo. Outro fator determinante, uma quarta-feira de final de mês. Nessa data, conversei com Cigano que esperava seu parceiro musical e amigo Lupicínio Rodrigues Filho. Dialogando também com Lupicínio Rodrigues Filho, apresentei minha ideia de pesquisa sobre os músicos da noite de Porto Alegre, no qual "Lupinho", como é conhecido o filho de Lupicínio Rodrigues, sugeriu que eu apresente a genealogia sobre a música negra no estado. Afirmo que meu interesse de pesquisa estava centrado na reconstituição de algumas trajetórias, como eu já havia feito ao estudar a obra de Plauto Cruz. Lupinho apontou para a musicalidade do cavaquinista Clio Paulo, que acompanhava musicalmente Lupicínio

Rodrigues e Valtinho do Pandeiro. Quando perguntei para Cigano sua opinião sobre o motivo pelo qual alguns músicos encontram-se esquecidos socialmente, como acredito ser Clio Paulo, que de fato é pouco lembrado (inclusive pelos músicos que se dedicam ao cavaco em Porto Alegre), Cigano afirma que:

Acho que nós quisemos ficar esquecidos. Acho que tem um problema geográfico, quando tem um batimento muito forte do centro do país, chamado Rio de Janeiro e, no nordeste, Bahia. Houve uma centralização nisso aí, na Bahia e no Rio de Janeiro. E, nós aqui, geograficamente distantes, com uma outra cultura. (Cigano em comunicação pessoal, 22-03-2017)

Logo após a fala de Cigano, Lupinho afirma que: “Nossa cultura é europeia, convivemos no seio europeu. Gaúcho não sabe pedir, sabe mandar”. Lupinho reitera que, de alguma forma, o povo gaúcho não aceita essa submissão e, talvez por isso, sofre repressões por essa insubmissão. São percepções de artistas que reiteram as afirmações de autores que estudam essas práticas musicais não hegemônicas no contexto brasileiro, confirmando a percepção de subalternidade sofrida por sujeitos que fazem música (ALABARCES; TROTTA, 2017), sofrendo com as “metáforas geográficas da exclusão”, conforme afirmam os autores e percebe Cigano: “acho que tem um problema geográfico”.

Em outras apresentações de Cigano, pude conhecer sua audiência que o acompanha há algumas décadas pela noite de Porto Alegre nos locais Twister Bar (rua Mariante) e Mr. Pickwick (rua General Lima e Silva), consumindo de maneira alternativa os produtos de sua obra: discos, dvd’s, lançamentos, eventos de comemoração de aniversários, etc. Percebo que esses sujeitos acabam criando formas alternativas de consumo musical, não respondem com submissão às fatalidades das relações de forças desiguais de quem detém o monopólio desse mercado. Esses músicos e suas audiências podem criar formas de resistência para trabalharem em meios alternativos.

### 5.3 Janelas Negras

Quem idealizou o projeto *Janelas Negras* foi o músico Carlinhos Santos<sup>41</sup>. Em uma comunicação pessoal via troca de mensagens por aplicativo de celular, Carlinhos escreveu-me: “a ideia nasceu da vontade de reunir cantoras negras que eu conhecia e que

---

<sup>41</sup> Nascido em 22 de agosto de 1955 na cidade de Rio Grande, RS. Seu nome de batismo é Carlos da Silva Santos Neto.

precisavam de uma chance para gravarem os seus respectivos trabalhos. [...] O volume é para contemplar o trabalho de compositores gaúchos” (Carlinhos Santos, comunicação pessoal via whatsapp em 29 de janeiro de 2018). Conforme percebi no disco, além de intérpretes mulheres, homens também cantam.

Consistindo em um cd que pode ser vendido pelos músicos participantes ou em evento de lançamento (Ari Fernando vendeu-me um exemplar de disco, por exemplo), a coletânea já está no volume 6. As gravações ocorrem na casa de Carlinhos, conforme informou-me Haydeé Guedes, que participa do projeto, junto com Luiza Hellena, Ari Fernando e dezenas de outros intérpretes, todos negros, pelo que pude perceber visualizando o encarte do disco.

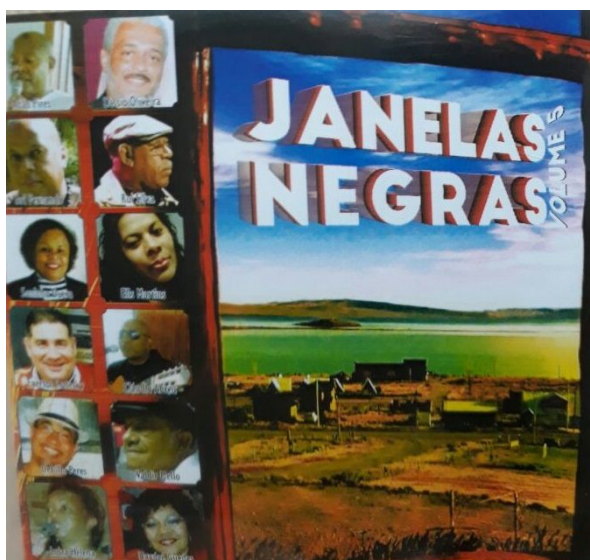


Figura 50 - Capa do Cd Janelas Negras, volume 5 (2016)

Convidado por Luiza Hellena, assisti uma apresentação do lançamento de mais uma edição do projeto, *Janelas Negras volume 5*. Na noite de 31-07-2016, um domingo, fui até um local conhecido como *Lamb's Bar*, na rua Coronel Bordini em Porto Alegre. Pelo que me informei com os recepcionistas do bar, tratava-se de um evento fechado na parte superior do estabelecimento, o público devia subir algumas escadas, pois no piso inferior o espaço era destinado ao consumo de cafés e outros produtos de padaria. Ou seja, não era comum ter música ao vivo nesse estabelecimento, tratava-se de uma combinação especial entre os organizadores do evento (Carlinhos e músicos) e donos do bar. O evento aconteceu entre 18h e 23h e, pelo que pude observar, conforme o passar do tempo, chegavam mais pessoas.



Quando cheguei ao local, logo no início do evento, observei que 27 pessoas estavam no piso superior e, mais tarde 40. Conforme a circulação de público acontecia, estimo que pelo menos 50 pessoas estiveram no evento, entre músicos, amigos e familiares dos artistas. A amplificação sonora era feita de maneira simples, uma caixa de som amplificada e uma mesa de som que permitia que mais instrumentos fossem conectados. Carlinhos Santos, acompanhado do percussionista Thiago Kroeff, tocava ao violão e cantava músicas populares brasileiras conhecidas nacionalmente, como temas de Ary Barroso, Adoniran Barbosa, Monarco da Portela e Zé Ketti, além de compositores locais como Túlio Piva, Luiza Hellena, Alexandre Rodrigues e outros artistas que estavam no local, por vezes acompanhados de bateria eletrônica, também apresentavam temas da Jovem Guarda, não somente sambas. Cantoras e cantores entravam e saíam do palco quando ocorria o convite de Carlinhos, que organizava a apresentação e formava uma espécie de duo de base junto a Thiago Kroeff.



Figura 51- Fotografia que tirei da apresentação no Lamb's, Haydeé Guedes ao microfone, Carlinhos Santos ao violão e Thiago Kroeff na percussão.

Chamou-me a atenção o esforço empreendido pelos músicos, pois não havia técnico de som e, ao entrar e sair de cantoras e cantores do espaço improvisado como palco, os próprios artistas produziam a criação do ambiente adequado para suas apresentações, plugando e desplugando instrumentos, arrumando a altura de pedestais de microfones, desenrolando cabos de conexão entre instrumentos e microfones, etc. Outro aspecto que notei, foi o improvisado e esforço feito por dois garçons que, naquela ocasião com muita dificuldade atendiam aos muitos pedidos de cervejas, refrigerantes, águas e petiscos. A

cantora Luiza Hellena, conforme anotei em meu diário de campo, foi “como uma anfitriã” para o público que chegava, convidando-os para sentar nas poucas cadeiras livres que estavam disponíveis no salão. O público conversava muito alto e, pelo que pude observar, essa era uma característica comum nos espaços noturnos de Porto Alegre: o diálogo entre a audiência, muitas vezes, competia com o volume da música.

Nesta noite percebi que, dentre os gêneros musicais gravados no disco *Janelas Negras volume 5*, se destacava o gênero samba e suas variações, por vezes, de difícil classificação, devido à hibridização de expressões: samba-canção, samba de raiz, pagode, etc. Para Gerard Béhague (2006, p. 78),

O samba, em suas várias expressões, continua sendo uma parte integral da cultura popular brasileira, mas é o fenômeno de livre escolha que explica, em parte, a popularidade do rap e funk nas favelas do Rio e de São Paulo onde essas músicas predominantemente afro-norte-americanas são assimiladas como modelos de reivindicação sócio-política poderosa.

Desta forma, embora o samba seja parte da cultura popular brasileira, outros gêneros, como o rap e o funk, são assimilados como pertencentes às classes populares e subalternizadas. Acrescento que, reapropriados por essas comunidades, o samba, rap ou funk, são utilizados como instrumentos de resistência e luta, apresentando as características culturais e referências regionais dos grupos sociais, pois para Béhague (Ibidem): “De fato, versões locais do fenômeno da globalização respondem a várias necessidades desta ordem, mas devem ser estudadas dentro da especificidade local”. É o caso, por exemplo, do grupo de músicos que compõe o disco *Janelas Negras*, que gravaram de forma independente, sem incentivo de empresas e financiamentos, sem apoio da imprensa local, mas que no lançamento do disco, com a finalidade de socialização e entretenimento, também para atender às demandas de sua audiência, tocaram canções conhecidas internacionalmente por compositores do eixo musical dominante Rio-São Paulo.

Ainda, é possível refletir sobre as (in) tensões entre os fenômenos globais e locais, por exemplo, o nacionalismo e o pertencimento étnico adjacente às letras de alguns sambas. Para a autora Rebecca M. Bodenheimer (2013), ao pesquisar as políticas raciais de Cuba em relação à rumba, relacionadas ao turismo cultural, ela questiona: “nesse contexto, esses fazeres musicais são ‘símbolos nacionais ou ‘coisa de negro’”? Para ela (BODENHEIMER, 2013, p. 177):

O gênero afro-cubano [rumba] de música e dança tem sido historicamente considerado uma ‘cosa de negros’ e uma injúria devido a estereótipos racializados que ligam a prática com o mundo (a baixa vida), o excesso de uso de álcool e violência.

A autora percebe que, embora a rumba seja marginalizada pelas elites e, ligada à estereótipos raciais, o governo cubano se apropria das práticas musicais negras como símbolo de nacionalismo e identidade cultural. Através de meu trabalho de campo, percebo que algumas casas noturnas de Porto Alegre, frequentadas por pessoas de classe média, estão gradualmente incorporando o formato de “roda de samba”, não sem tensões. O choro, geralmente afetado pelo discurso (e ideologia nacionalista) de “música genuinamente brasileira”, é tocado, na maioria das vezes, por músicos brancos de classe média que tiveram condições de investimento em seus estudos e instrumentos musicais. Não foram poucas vezes que escutei de alguns colaboradores da pesquisa que “choro é uma música muito difícil de tocar”, “que sofro preconceito por ser loira e cantar samba”, “todos somos iguais, não existe preconceito”, etc.

Os ambientes noturnos que pesquisei estão em constante transformação. Assim, nesse jogo de forças e tensões, compreendo que “a corda” quase sempre “arrebenta para o lado do mais fraco”. No caso dos artistas que participaram da coletânea *Janelas Negras*, através de meios alternativos de criação de fonogramas e difusão, observo uma estratégia para resistir ao monopólio extremamente competitivo do mercado musical.

#### **5.4 Disco Nós da Noite**

Foi em meu trabalho de campo no Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, ao entrevistar a cantora Luiza Hellena em uma tarde de julho de 2016, que conheci o disco intitulado *Nós da Noite*, uma coletânea que reúne composições autorais de músicos atuantes na noite de Porto Alegre.

Esse disco foi financiado em 2007 pela Coordenação de Música de Porto Alegre, conta com participações de Luiza Hellena, Durque Costa Cigano, Silfarnei Alves, Zé Carlos Silveira, Sabiá Juvêncio Rodrigues, Valtinho do Pandeiro e muitos outros artistas locais. A finalidade e característica do disco, conforme ressalta Henrique Mann, um dos organizadores da coletânea e, na época, Secretário Municipal da Cultura de Porto Alegre, é:

[...] o caráter histórico para a cultura de Porto Alegre por ser resultante de um projeto maior de shows que, desde 2005, vem acontecendo semanalmente no Centro Municipal de Cultura e no qual já se apresentaram mais de quatrocentos músicos. Isto é um marco significativo, pelo fato de serem todos músicos da noite. A SMC, o SINDIMUSRS [Secretaria Municipal de Cultura e Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, grifo meu] e os músicos da Capital estão coesos em torno da ideia da construção de um caminho que interligue tradição e inovação, raiz e modernidade, passado e futuro, através de um presente de muito trabalho e arte. O primeiro grande fruto desta caminhada materializa-se neste CD, múltiplo, plural e representativo da arte profissional das casas de espetáculos porto-alegrenses. (Depoimento de Henrique Mann para o encarte interno do disco *Nós da Noite*).

Através dessa informação, sabemos que instituições públicas, em parceria com músicos da noite, organizaram a coletânea. Percebi que entre os músicos entrevistados, poucos se recordam desse disco, não obstante sua relevância para as carreiras de alguns artistas locais. Atualmente, não existe um grupo chamado *Nós da Noite*, tampouco um formato de apresentação musical que leve esse nome: foi uma agremiação organizada em 2007. Porém, quando entrevistei Luiza Hellena, além do disco *Janelas Negras* em que ela participou como cantora e compositora, o único trabalho gravado em que ela recorda fazer parte é o *Nós da Noite*. Por outro lado, enquanto Luiza Hellena dedicou-se à carreira de cantora, atuando em casas noturnas, artistas como Durque Costa Cigano investiram no formato “voz e violão”, gravando dezenas de discos com suas composições autorais e regravações.



Figura 52- Do acervo pessoal de Luiza Hellena, evento comemorativo do lançamento do disco *Nós da Noite* (2007), com participantes do disco. Luiza Hellena é a terceira pessoa de pé, na fileira do meio (da esquerda para direita). Na fileira da frente, o quarto músico é Zé Carlos Silveira (da esquerda para direita).

### **5.5. Clube do Choro de Porto Alegre e as reflexões sobre as classificações geracionais: “Juventude ou velhice?”**

Ao frequentar os espaços noturnos em que trabalham os músicos da noite interlocutores desta pesquisa, percebi que dentre eles, o Clube do Choro está sendo um importante espaço para se pensar as questões de classificações geracionais, pois os membros atuais, já foram jovens em relação aos membros fundadores do Clube nas décadas anteriores. Ou seja, ser considerado “jovem” ou “velho” por alguém, depende da relação geracional que se constrói em determinado meio social.

Atualmente, Silfarnei Alves (ao violão) e Zé Carlos Silveira (cantando), integram o Clube do Choro de Porto Alegre. Consequentemente, pelo que pude perceber em meu trabalho de campo entre 2016 e 2017, essas práticas musicais sofreram alterações em relação aos formatos anteriores, pois integrantes do Clube do Choro conhecidos como veteranos, alguns já falecidos, pertencem às gerações antigas de artistas que fundaram o clube (por exemplo, Lúcio do Cavaquinho, Barbozão, Ênio Casanova, todos já falecidos e outros afastados por problemas de saúde, como Runi e Myrian). Consequentemente, quando se trocam os membros que participam dessas práticas musicais, o repertório apresentado também muda. Por exemplo, Silfarnei Alves e Zé Carlos Silveira têm experiência em fazer o formato “voz e violão” em diversos bares de Porto Alegre, procurando agradar os gostos de múltiplas audiências. Dessa forma, quando participam do Clube do Choro, percebo essa multiplicidade na escolha do repertório, que é apresentado nos gêneros samba-canção, bolero, axé music, samba de raiz, etc. A antropóloga Marina Bay Frydberg realizou um estudo sobre o Clube do Choro de Porto Alegre (2007), entre os anos de 2002 e 2003, afirmando que (Ibidem, p. 1):

Este clube desmistifica a ideia de que o choro seja música do passado e que, atualmente, esteja reduzido a poucos devotos do gênero. Seus encontros semanais reúnem em média 250 pessoas que utilizam o Clube como lugar para encontrar amigos, criar vínculos sociais e, principalmente, afirmar sua identidade.

A observação de Frydberg deu-se no mesmo local em que realizei meu trabalho de campo, o Ypiranga Futebol Clube (os encontros do Clube do Choro podem variar de local). Apesar disso, verifiquei a média de 70 pessoas presentes nas observações que fiz. A redução

do público (de 2016-2017 com mais ou menos 70 na audiência, frente à média de 250 pessoas no estudo de Frydberg em 2002-2003), corroboram as narrativas de que a violência urbana, o alto custo da gasolina e multas pelo uso de álcool ao volante (na época de 2002 as leis de trânsito eram mais flexíveis, bem como os preços da gasolina e de jantares, bebidas, etc) influenciam no movimento dos espaços noturnos. Mas, sobretudo, percebo a densidade das questões geracionais envolvendo o espaço do Clube do Choro: os jovens que tocam e apreciam choro e MPB na cidade, não frequentam o Clube. Eu era, provavelmente, o mais jovem dentre os frequentadores (realizei o estudo entre meus 27 e 28 anos), o que me faz inferir que, se no passado (por exemplo, ano de 2002 e anteriores) o Clube foi frequentado por pessoas mais jovens, atualmente, o público do clube ainda não se renovou.

Por exemplo, em uma das noites em que observei o Clube (em 20 de outubro de 2016), Elias Barboza (convidado da noite) estava solando choros no bandolim, enquanto Cebolinha no cavaco (Luiz Fonseca, um dos fundadores do Clube), Silfarnei Alves no violão, Heleno na percussão, André no pandeiro e Zé Carlos Silveira na voz, faziam parte dos músicos que integravam o conjunto que se apresentava naquela noite. Elias faz parte da nova geração de músicos de choro, em suas narrativas, afirma que procura conservar em sua sonoridade as tradições dos grandes nomes do choro. Reginaldo Gil Braga (2014), ao entrevistar jovens e velhos músicos do choro em Porto Alegre, constata que existem tensões entre as ideologias que procuram conservar os aspectos antigos (tradição) e novas maneiras de se chegar em determinadas sonoridades (modernidades), preponderantemente relacionadas aos velhos chorões (tradição) e aos novos chorões (inovação). No entanto, não são escolhas e comportamentos geracionais fixos e imutáveis. As interações entre tradição e modernidade estão em movimento e percebi que, se por vezes os velhos chorões são associados à tradição, essa associação pode ser invertida, cabendo aos jovens preservar o que entendem por tradição, enquanto os mais velhos apresentam modernidades. É o caso de Silfarnei Alves e Zé Carlos Silveira, que apresentaram híbridos musicais no Clube do Choro, como canções da Jovem Guarda e Axé Music, enquanto Elias Barboza solava ao bandolim choros de estilo tradicional. As tensões também atingem as opiniões da audiência, que por vezes podem reclamar das mudanças. Por exemplo, Elias Barboza não está presente para solar alguns choros, parte do público fica insatisfeito por não ouvir os choros instrumentais, enquanto outra parte da audiência fica satisfeita por dançar outros gêneros musicais, canções como boleros, bossas, sambas, axé music, etc.

Para aprofundar os entendimentos sobre as tensões, o sociólogo Pierre Bourdieu (1983, p. 112-113) afirma que:

O reflexo profissional do sociólogo é lembrar que as divisões entre as idades são arbitrárias. [...] De fato, a fronteira entre a juventude e a velhice é um objeto de disputas em todas as sociedades. [...] Esta estrutura [os estereótipos sociais, compreendo], que é reencontrada em outros lugares (por exemplo, na relação entre os sexos) lembra que na divisão lógica entre os jovens e os velhos, trata-se do poder, da divisão (no sentido de repartição) dos poderes. As classificações por idade (mas também por sexo, ou, é claro, por classe...) acabam sempre por impor limites e produzir uma ordem onde cada um deve se manter em relação à qual cada um deve se manter em seu lugar.

Assim, Bourdieu infere que as classificações sociais - de geração, as dicotomias (jovem e velho), de classe (rico e pobre), de gênero (homem e mulher) - servem muito mais às ideologias que permitem “manipulação por parte dos detentores de patrimônio” e que, classificar quem é jovem e quem é velho, em determinada sociedade, é muito mais complexo do que parece. O autor discorre sobre o assunto (1983, p. 113):

Quando digo jovens/velhos, tomo a relação em sua forma mais vazia. Somos sempre o jovem ou o velho de alguém. É por isto que os cortes, seja em classes de idade ou em gerações, variam inteiramente e são objeto de manipulações. [...] O que quero lembrar é simplesmente que a juventude e a velhice não são dados, mas construídos socialmente na luta entre os jovens e os velhos. As relações entre a idade social e a idade biológica são muito complexas.

Para Bourdieu, pode-se inferir que “os cortes” em relação às idades e gerações, dependem das relações de poder e são construções sociais. Fazendo uma síntese sobre essas reflexões, compreendo que não se pode falar de juventude, mas de múltiplas formas de se experienciar a juventude (ou a velhice) e que, sobretudo, questões geracionais devem ser pensadas ao analisar cada contexto de forma relacional, ou seja, é necessário observar as interações entre determinados grupos sociais de diferentes idades, para que depois se possa pensar em categorizações. Bourdieu é taxativo ao afirmar que as categorizações servem para atender determinados interesses, para manipular ordens sociais, pois (1983, p. 113):

[...] a idade é um dado biológico socialmente manipulado e manipulável; e que o fato de falar dos jovens como se fossem uma unidade social, um grupo constituído, dotado de interesses comuns, e relacionar estes interesses a uma idade definida biologicamente já constitui uma manipulação evidente. Seria preciso pelo menos analisar as diferenças entre as juventudes, ou, para encurtar, entre as duas juventudes.

No contexto dos músicos da noite de Porto Alegre, conforme a idade biológica avança, as tensões geracionais entre o que se poderia categorizar como velhice ou juventude<sup>42</sup> se evidenciam através das práticas musicais (repertório, divergências entre gostos musicais e escolhas diversas). Em relação ao público, existe a reclamação, por parte dos músicos mais velhos, de falta de espectadores em seus shows e melhores condições trabalhistas. Os músicos de idade avançada reivindicam, através de suas narrativas, melhores condições para apresentar seus trabalhos artísticos, apontando problemas em relação aos eixos dominantes (no Brasil, Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, em nível global, Estados Unidos com a música pop) e demonstrando perplexidades em relação ao consumo da música de mercado atual, criticando o gosto musical dos mais jovens.

A autora Maria Guiomar de Carvalho Ribas (2006), pesquisando sobre música na educação de jovens e adultos e suas práticas entre gerações, afirma que (Ibidem, p. 28):

[...] as modalidades sociais de ser de uma determinada geração dependem de fatores como classe social, marco institucional e gênero, entretanto, estar em uma determinada fase da vida é uma condição que necessariamente se articula social e culturalmente com a idade.

Em outras palavras, a autora afirma, assim como Bourdieu, que os termos “jovem”, “adulto” e “idoso” não são neutros e podem fomentar ou não preconceitos geracionais (Ibidem, p. 186): “Estigmas e condicionamentos sociais nos inscrevem marcas”. Para ela, as categorizações das fases da vida são formas de ordenação e controle social, gerando comportamentos padronizados ou transgressores.

---

<sup>42</sup> Percebo que o trinômio “jovem”, “adulto” e “velho”, no contexto de minha pesquisa e das narrativas dos interlocutores, é substituído pela dicotomia “jovem” e “velho”. Compreendi, ao conviver com esses músicos, que pessoas até 30 e 40 anos de idade, dependendo de sua aparência física e obrigações sociais, serão chamadas, geralmente, de jovens. Aos mais velhos, alguns chamados de pertencentes à “Velha Guarda”, estão os indivíduos com mais de cinquenta anos de idade, valendo também sua posição social para classificar sua geração.





Figura 53- A cantora Jô de Sousa à esquerda e a flautista Stefania Johnson Colombo à direita, no Clube do Choro em 11 de maio de 2017.

Não obstante, ao observar o Clube do Choro de Porto Alegre e dialogar com seus participantes, percebi algumas interações geracionais. Foi a situação, por exemplo, do jantar com música ao vivo em 11 de maio de 2017, quando assisti a jovem flautista Stefania Johnson Colombo (nascida em 1997) tocar ao lado dos músicos do Clube, sentando na mesma mesa que a cantora Jô de Sousa (nascida em 1945). Ambas deram “canjas<sup>43</sup>”. Em momentos diferentes da noite, Jô cantava sambas, enquanto Stefania solava choros na flauta. Percebo que, atualmente, as interações e os espaços musicais de convívio entre pessoas de idades diferentes acontecem em poucos momentos.

Ao conversar sobre as diferenças geracionais com um dos fundadores do Clube, Cebolinha (Luiz Fonseca), ele afirma que, desde quando iniciou suas práticas musicais nos anos sessenta, acompanhando Lupicínio Rodrigues e acompanhado por Plauto Cruz, Darcy Alves, Lúcio do Cavaquinho e muitos outros, a questão da idade é fundamental para separar grupos sociais, que se reúnem ou não por afinidade. Para ilustrar essa situação, ele afirma que o compositor Lupicínio Rodrigues não se misturava muito com os mais jovens, era exigente em relação às suas amizades, os grupos sociais se reuniam de acordo com suas idades, mais ou menos similares. Ou seja, apesar de Cebolinha ter acompanhado ao cavaco Lupicínio Rodrigues, ele era muito jovem na época para iniciar uma amizade e convívio social com Lupicínio. Cebolinha afirmou que “a turma dos mais velhos” não “se misturava” muito com os mais jovens. Esse depoimento foi esclarecedor para entender as interações do passado e as que acontecem até hoje, pois demonstrei curiosidade para saber, por exemplo, o motivo pelo

<sup>43</sup> Termo utilizado para o artista que faz uma pequena participação em apresentação.

qual Valtinho do Pandeiro (nascido em 1938 e falecido em 2016) não frequentava os mesmos meios sociais de amizade e boemia de Lupicínio (nascido em 1914 e falecido em 1974), apesar de gravar inúmeros fonogramas e participar por décadas de performances com o compositor, suas relações eram restritas, principalmente, aos contatos profissionais. Portanto, se faz necessário considerar que, muitos dos indivíduos que se agregaram para fazer música na noite de Porto Alegre, convivem não apenas por cortes de classe social, gênero, religião, etnia, raça ou estilo musical, mas por proximidade de idade.

## Considerações finais

Nos dois anos em que realizei meu trabalho de campo, desconstruí inúmeros vieses que pensava sobre os músicos da noite de Porto Alegre. Apesar das reivindicações por melhores condições de trabalho nos espaços noturnos da cidade, os sujeitos da pesquisa não aceitam as dominações e o discurso fatalista das pessoas que detém o poder. Percebi que, por trás da aparência apolitizada de alguns músicos em relação aos seus trabalhos musicais, escondem-se inúmeras estratégias para se permanecer em atividade em um mercado musical extremamente competitivo e globalizado. Por trás do discurso de “amor à música”, como expressou Ari Fernando, estão imbricadas inúmeras estratégias para que se possa continuar as vivências musicais, para que existam espaços alternativos em que se possa trabalhar com a música, da forma que for possível.

Sobretudo, para além das rotulações determinadas por categorizações geracionais, idade biológica ou social, os interlocutores da pesquisa criam e reinventam suas práticas musicais, em busca de espaços de (re)existência, sofrendo sérias dificuldades pelas flexibilizações das leis trabalhistas (dependendo do caso, lutam pela conquista da aposentadoria). Os músicos da noite de Porto Alegre que pertencem às gerações antigas, de forma geral, permanecem invisibilizados socialmente em relação aos meios de comunicação. As memórias estão dentro do grupo profissional de músicos, são formas de lutar contra o esquecimento, invisibilidade e subalternidade, violências e prejuízos impingidos por quem detém o poder econômico relacionado aos mercados musicais. É possível entender os motivos pelos quais alguns artistas são lembrados e outros esquecidos ao relacionar o contexto em que cada um viveu em suas carreiras e as questões sociais envolvidas com suas atividades musicais profissionais continuadas.

No início da dissertação, reconstitui as trajetórias musicais de Valtinho do Pandeiro, Zé Carlos Silveira e Sabiá Juvêncio Rodrigues. Compreendi a complexidade da própria tentativa de lembrar: alguns artistas ficaram “esquecidos” em minha escrita, apesar dos esforços, é o caso de Hardy Vedana, que apresentei no capítulo 1, principalmente, com suas contribuições como pesquisador, mas acabei deixando de lado a reconstituição de sua trajetória musical. Essa percepção crítica em relação às lacunas do presente estudo, demonstra o quanto é paradoxal a construção de uma etnomusicologia da memória: impossível lembrar sem esquecer, pois construímos a memória selecionando fatos e pessoas, não é possível dar conta de tudo. Assim, respondo já a pergunta inicial do estudo, alguns

estão esquecidos porque lembrar e esquecer faz parte da vida e do processo de como se constrói a memória social. Mas essa é uma resposta um tanto simplista. Ao analisar com mais profundidade as trajetórias expostas neste capítulo, percebemos que as lutas sindicais estão começando seu desenvolvimento em Porto Alegre com o SINDIMUS RS nos anos 1950, até 1970. É necessário perceber que a relação de subalternidade que os músicos da noite vivenciam em suas práticas, ocorrem até hoje, independente das questões intergeracionais (se são “jovens” ou “velhos”). Sobretudo, os músicos que apresento aqui, estão na base da pirâmide do trabalho musical noturno, são “operários” da música.

Ao refletir sobre o encontro dos “Cobras” e o Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, percebemos que as temáticas sobre gênero, geração, racismo e classe social aparecem nos debates dos interlocutores. De qualquer forma, essas temáticas não são exclusivas dos músicos da noite de Porto Alegre, fazem parte da vida humana. Relembrando sobre os encontros, retomo o conceito de sociedade do espetáculo, por Norman Denzin (2001), que apresento na introdução desta dissertação: a vida social é uma performance, é dramatizada. Performar, percebi, é formar-se a si mesmo, é construir a memória sobre si e sobre os outros, é criação e recriação. As histórias são dramatizadas na sala do Sindicato, os trejeitos de pessoas do passado são expostos, personagens que foram músicos da noite e agora, já falecidos, fazem parte do passado, são parte da memória do presente. A lembrança ocorre no presente e a dramatização, a performance ritualística, conforme apresentei o conceito de Paul Connerton (1989) sobre memória social, é fundamental para a construção da etnomusicologia da memória. Poderíamos afirmar que, sem as performances rituais que Connerton faz relação com a memória social, não poderíamos construir uma etnomusicologia da memória. Ou seja, sem a dramatização teatral dos músicos do passado, tão presente no encontros dos “Cobras”, essas pessoas viveriam no esquecimento. Lembrar também é ritual.

Mas as temáticas sobre problemas envolvendo gênero, racismo, classe social e geração, estão mais presentes ao longo da dissertação. Parece-me evidente a percepção de que, ao apresentar as trajetórias musicais femininas, as mulheres permaneceram muitos anos no esquecimento porque foram silenciadas por homens que buscavam o controle de seus corpos. Foi o caso de Luiza Hellena e Jô de Sousa. Por outro lado, Eneida Martins afirmou-me que se afastar da música para viver com seu marido foi uma escolha. Algumas vezes o esquecimento também é escolha, nem tudo é necessário lembrar, nem tudo é preciso ser lembrado: para alguns, o passado deve ficar “para trás” para que seja possível viver o

presente e construir um futuro diferente. O racismo foi uma questão fundamental de luta para Ziláh Machado, um sofrimento talvez mais presente do que a opressão dos homens. Se, por um lado Ziláh é lembrada como uma figura importante no cenário artístico de Porto Alegre, ela é conhecida apenas localmente. É algo para se refletir: quem lembra o que? Uma pessoa pode ser lembrada em determinado lugar e permanecer no desconhecimento em outro. Já Norminha Duval, vivenciou um esquecimento social, me parece, pela dificuldade que foi a consolidação da carreira de uma mulher que toca violão em Porto Alegre, isso é algo ainda incomum e percebo, até os dias de hoje, as lutas das mulheres violonistas para difusão de seus trabalhos: vejamos o caso de Mayara Amaral, violonista de Campo Grande que tentava, em suas pesquisas e práticas, dar visibilidade às mulheres violonistas e debater sobre os problemas de gênero envolvendo música. Mayara foi assassinada em 2017. É trágico perceber que uma mulher que tentava “dar voz” para mulheres violonistas em silenciamento, acabou por ser silenciada.

Percebemos que os problemas de classe social e da luta da profissão de artista, também são alguns dos motivos pelos quais os músicos da noite de Porto Alegre enfrentam dificuldades. É o caso dos moradores da Casa do Artista Rio-Grandense que, com dificuldades para pagar suas contas, precisaram morar na instituição. No caso de Fabrício Rodrigues, ter nascido “pobre e cego” colaborou para sua invisibilidade e para os impedimentos que o fizeram permanecer no anonimato nos últimos anos de sua vida. A casa de Fabrício foi incendiada “misteriosamente” no antigo Areal da Baronesa, que hoje faz parte das imediações do bairro Cidade Baixa. Esse incêndio fez com que Fabrício tivesse que lutar, até o final da sua vida, para ter onde morar, ao invés de investir seus esforços na consolidação de sua carreira e musicalidade. Percebi, através das trajetórias artísticas expostas no capítulo 4, que alguns músicos permanecem no esquecimento porque têm outros problemas mais urgentes para tratar do que a construção de suas carreiras. Se é impossível lembrar de tudo, igualmente, me parece impossível (ou no mínimo, muito mais difícil) dar conta de lutar por moradia e dignidade social ao mesmo tempo que se investe tempo para que os outros lembrem de sua carreira e obra.

Ao final deste trabalho, retomei diversas questões expostas ao longo da dissertação e reconstitui a trajetória musical de Ari Fernando e Durque Costa Cigano, além de apresentar os projetos coletivos Nós da Noite, Janelas Negras e Clube do Choro de Porto Alegre. Em meio às carreiras e projetos, apresento discussões sobre questões intergeracionais, pensando

nas interações entre “jovens” e “velhos” no Clube do Choro, pois para Bourdieu só se é jovem em relação a outro, é uma questão de classificação geracional que não é neutra e que provoca “manipulação por parte dos detentores do patrimônio” (1983, p. 113). Percebi que a memória social é manipulada através da classificação geracional.

Se perguntamos quem está esquecido no meio musical da noite de Porto Alegre, é necessário perceber quem é lembrado. Nos meios de comunicação, em todo Brasil e no mundo, os artistas locais de Porto Alegre lembrados são Lupicínio Rodrigues e Elis Regina. Isto ressalta o que os autores Alabarces e Trotta chamam de “metáforas geográficas da exclusão” (2017), pois existe uma dominação do eixo Rio-São Paulo. Certamente, podemos ficar vigilantes para não cair no senso comum de “localismo”, de um “bairrismo” que dialoga com o saudosismo de um passado melhor que o presente. Reconhecer a nostalgia presente nas narrativas dos interlocutores e no próprio caráter autobiográfico desta pesquisa, faz parte da vigilância necessária para que se possa construir um trabalho comprometido com a etnomusicologia da memória e com os interesses dos músicos da noite que participaram do estudo. Conforme o etnomusicólogo Martin Stokes, abordou a “nostalgia” relativa à canção popular, criando o conceito de “intimidade musical” (STOKES, 2010), o sentimento saudosista em relação ao passado faz parte de momentos conturbados por governos autoritários e o desejo de incorporar as biografias de artistas locais às nossas vidas. É preciso estar vigilante para não cair no senso comum.

Muitos artistas de toda a parte do Brasil estão no esquecimento. Mas, as metáforas geográficas da exclusão estão presentes também na nossa linguagem: mais que “nortear” a construção desta etnomusicologia da memória (SHELEMAY, 1998), podemos “sulear”, invertendo as relações de poder através de nossas reflexões críticas e exercício cotidiano de desconstrução da realidade. Se não é possível lembrar de todos, é possível desnaturalizar alguns esquecimentos. Atualmente, a obra de Plauto Cruz está sendo cada vez mais lembrada em projetos de filmes, documentários audiovisuais, conjuntos musicais, livros, edições de partituras, projetos sociais e pedagógicos envolvendo música, etc. Isso ocorre pelos esforços que Plauto fez em vida, mas também reconheço que é o resultado da construção desta etnomusicologia da memória que empreendi junto à família de Plauto Cruz (seus filhos Jairo, Marlene, Maria e Juliana) e ao meu orientador, Reginaldo Gil Braga (2016 e 2017). É possível desnaturalizar esquecimentos, porque a memória social é construída, é uma invenção.

Outro aspecto importante para ficar atento aqui, é a frase de Durque Costa Cigano: “nós quisemos ficar esquecidos”. Dialogando com meu orientador, inúmeras vezes fui alertado que o esquecimento não é algo necessariamente ruim. O esquecimento faz parte da vida, é uma defesa psicológica, é importante esquecer o passado para lembrar de construir um futuro no presente. Os interlocutores desta pesquisa não quiseram lembrar de algumas questões sobre suas vidas e carreiras: esquecer os traumas e perdas se faz necessário para manter a saúde mental, faz parte de nosso mecanismo de sobrevivência. O esquecimento também é uma escolha.

Então, “a noite” é “o amor”, a “paixão” dos interlocutores. São sentimentos que fazem parte das poéticas e mitificações da vida urbana e dos dramas humanos (ECKERT; CARVALHO, 2013, p. 13). A “memória” não é a prioridade dos interlocutores, o sucesso, o dinheiro, a fama e a estabilidade profissional, embora também desejados pelos músicos da noite, não foram suas prioridades. A prioridade deles foi vivenciar a “noite”, foi compartilhar o “amor à música” (como disse Ari Fernando), tocando por décadas na noite, carregando a dignidade de ser músico profissional e de continuar essas atividades ao longo de suas vidas, até o último momento possível, com raras exceções.

Apono para a necessidade de se estudar “a noite” como contribuição para os aspectos pedagógicos na formação musical, pois os interlocutores que apresentei, em sua maioria, desenvolveram seus aprendizados no convívio intergeracional, tocando em bares, cabarés, circos, emissoras de rádios, casas noturnas e outros espaços. Eu mesmo, antes de ingressar na graduação em música na UFRGS em 2010, já com 20 anos de idade, aprendi música compartilhando da formação musical noturna, assim também tenho minha localização nesta pesquisa: também sou “músico da noite”.

Optei por contemplar o máximo possível de interlocutores, correndo o risco de perder a profundidade em relação aos fatos de determinadas carreiras. Alguns músicos, já falecidos e outros em atividade, poderiam ter sido contemplados neste estudo e, por mais de uma vez, interlocutores e audiência dos espaços que frequentei ressaltaram a relevância de nomes como Clio Paulo, Hardy Vedana, família Baraldo (Sumerval e Wilson, ambos já falecidos e os atuantes Cláudio e Jade Baraldo), Wilson Ney, Nêgo Izolino, Luiz Fonseca (Cebolinha), Therezinha Dias, Alemão Charles do Cavaco, Chico Pedroso, Lúcio do Cavaquinho e outros. Será importante que futuros pesquisadores se interessem por suas memórias. Preferi o contato face-a-face, em vez de análises de situações trabalhistas, pois os documentos do Sindicato,

com raras exceções, indicavam contratos com artistas dominantes no mercado musical da época, não contemplando as experiências dos interlocutores que participaram dessa pesquisa, pois na maioria das vezes, estão à margem das leis trabalhistas.

O Sindicato dos Músicos do Rio Grande do Sul, os Saraus da Casa do Artista Rio-Grandense e as produções independentes de fonogramas, cd's e apresentações artísticas (Janelas Negras e Clube do Choro, por exemplo), demonstram a resistência cotidiana para que possam se expressar e manter suas carreiras. Ressalto a importância do flautista Plauto Cruz para a existência do presente trabalho: foi a palavra “generosidade”, dita por tantos interlocutores que conheciam Plauto e pela convivência de dez anos que tivemos, até sua morte em julho de 2017, através desse “olhar para o outro”, que o flautista me ensinou sobre a importância de pensar para além de si mesmo (ou para além de um único sujeito). Plauto me ensinou sobre olhar para o contexto social. Essas lições foram reforçadas ao dialogar por centenas de horas com os colaboradores dessa pesquisa.

Apesar do esforço de alguns artistas e intelectuais, a música noturna que foi feita na segunda metade do século XX em Porto Alegre é vista, atualmente, no senso comum, “como coisa do passado”. Os efeitos dessa situação são devastadores para as carreiras dos músicos da noite. Esses músicos, gradualmente, são substituídos por meios de consumo musical mais rápidos, como streamings de música no ciberespaço, formas contínuas e randômicas de escuta, que podem tocar por tempo indeterminado músicas de todos os tipos, na maioria das vezes, de forma gratuita. Infelizmente, mesmo nesses espaços virtuais, os artistas da noite de Porto Alegre não são lembrados: o controle e monopólio das músicas mais tocadas está voltado para as grandes produtoras.

Obviamente, os músicos já maduros não têm meios de acompanhar a rapidez com que essas plataformas são acessadas, comercializadas e distribuídas. A ideologia que prega a livre competição de mercado, onde hipoteticamente todos teriam condições iguais de conseguir sucesso profissional, não leva em conta a subalternidade dos músicos da noite, não somente em Porto Alegre. A maioria desses músicos populares foram autodidatas que desenvolveram suas carreiras em meio aos estigmas sociais. Às desigualdades de classe, diferenciações de gênero, geração, e os preconceitos de raça e outros, acrescenta-se o problema do estereótipo de ser músico da noite e de viver em uma cidade fora do eixo dominante Rio-São Paulo. Sobretudo, é importante ficar alerta para a relação paradoxal entre memória e esquecimento: os músicos da noite não são lembrados ou esquecidos por causa, unicamente, das



desigualdades sociais. Memória e esquecimento são fluxos em transformação constante, ninguém é lembrado o tempo todo, esquecimento e memória também são escolhas.

Espero que esse trabalho aponte caminhos para a inclusão. Consciente da limitação do alcance da presente pesquisa, espero ter contribuído para a construção de estudos musicais que levem em consideração a memória local e para desnaturalizar a forma como enfrentamos o esquecimento social.

## REFERÊNCIAS

ALABARCES, Pablo; TROTTA, Felipe. *Introduction to the Special Issue: Music and Subalternity through the Popular and Periphery, or How to Use Popular Music for Several Debates at the same Time*. Journal of World Popular Music, vol. 4, n. 2. United Kingdom, 2017.

AMARAL, Mayara. *A mulher compositora e violão da década de 1970: Vertentes analíticas e contextualização histórico-estilística*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás, 2017.

BEAUD, Stephane; WEBER, Florence. *Guia para a pesquisa de campo; Produzir e analisar Dados Etnográficos*. Petrópolis: Vozes, 2007.

BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio* [1963]. Rio de Janeiro, Zahar, 2008.

BÉHAGUE, Gerard. *Música “erudita”, “folclórica” e “popular” do Brasil: Interações e inferências para a musicologia e etnomusicologia modernas*. Latin American Music Review, Revista de Música Latinoamericana, Vol. 27, N. 1. University of Texas Press, 2006, p. 69-78

BODENHEIMER, Rebecca. *National Symbol or a “Black Thing”? Rumba and Racial Politics in Cuba in the Era of Cultural Tourism*. Black Music Research Journal, Vol. 33, N.2. Columbia College Chicago and University of Illinois Press, 2013, p. 177-205.

BOHLMAN, Philip; RADANO, R. *Music and the Racial Imagination*. Chicago, University Chicago Press.

BORGES, Luís Fernando Rabello. Apontamentos para uma história da música na era de ouro do rádio em Porto Alegre. 3º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho. Novo Hamburgo: Feevale, 2005.

BOSI, Ecléa. *Cultura de Massa e Cultura Popular: leituras de operárias*. Petrópolis: Vozes, 1986.

\_\_\_\_\_. *Memória e sociedade - lembranças de velhos*. 3ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *Compreender*. In: *A Miséria do Mundo*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997 p. 693-713.

\_\_\_\_\_. *A Ilusão biográfica*. In: *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papirus, 1997.

\_\_\_\_\_. *A Juventude é apenas uma palavra*. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero. 1983, p. 112-121.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Memória e patrimônio musical do choro de Porto Alegre: Tensões e intenções entre tradição e modernidade*. Música e Cultura: revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia, vol. 9, n. 1. 2014

CHARTIER, Roger. *A História ou a Leitura do Tempo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CONNERTON, Paul. *How societies remember*. Cambridge University Press, 1989.

CUSICK, Suzanne. *Gender, Musicology and Feminism*. In: COOK, Nicholas; EVEREST, Mark (org.). *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 2001. p. 471-498.

DILLENBURG, Sérgio Roberto. Os Anos Dourados do Rádio em Porto Alegre. Porto Alegre: ARICORAG, 1990

DENZIN, Norman. *The reflexive interview and a performative social science*. *Qualitative Research* 1(1):23-46. University of Illinois at Urbana-Champaign, April 2001

FINNEGAN, Ruth. *¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo*. Trans: Revista Transcultural de Música, n. 6. Barcelona, 2002.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes necessários à prática educativa*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

FRITH, Simon. *Performing Rites: On the value of popular Music*. Harvard University Press, 1996.

FRYDBERG, Marina Bay. *Bem Aventurados os que Choram: Um Estudo Antropológico do Clube do Choro de Porto Alegre*. Os Urbanitas (São Paulo), v. 4, p. 12, 2007

GEERTZ; Clifford. *Interpretação das culturas* -1º edição, 13º reimpressão Rio de Janeiro, LTC, 2008

GUPTA, Akhil; FERGUSON, James. *Anthropological locations: boundaries and grounds of a field science*. University of California Press, 1997.

LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. São Paulo, 2004

LUCKOW, Fabiane Behling. *Chanteuses e Cabarés: a performance musical como mediadora dos discursos de gênero na Porto Alegre do início do século XX*. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

KUSCHIK, Mateus Berger. *SUINGUEIROS DO SUL DO BRASIL: uma etnografia musical nos 'becos, guetos, bibocas' e bares de dondocas de Porto Alegre*. 191 páginas. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Abril de 2011. Acessado em 09-07-2016 às 20h no endereço: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/31465/000782021.pdf?...1>.

MARSHALL, Wayne; RADANO, Ronald. *Musical Antinomies of race and empire*. The Cambridge History of Music. Cambridge University Press, 2013

MOURA, Roberto M. *Sobre Cultura e Mídia*. Editora Irmãos Vitale. São Paulo, 2001.

OCHOA, Ana Maria. *Silence*. In: NOVAK, David; SAKAKEENY, Matt. *Key Words in Sound*. Duke University Press, 2015

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995.

PARADA, Paulo F; BRAGA, Reginaldo Gil. *O universo sonoro de Plauto Cruz: obra e trajetória artística em diálogo com a cidade de Porto Alegre*. In: Revista Vortex, v. 4, n.1. Universidade Federal do Paraná: 2016.

\_\_\_\_\_. *Tocando Plauto Cruz: composições para flauta transversa e outros instrumentos*. Porto Alegre, UFRGS, 2017.

REILY, Suzel Ana. *A música e a prática da memória – uma abordagem etnomusicológica*. Música e Cultura: Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia. 2014, v. 9, n.1, 2014

RIBAS, Maria Guiomar de Carvalho. *Música na educação de jovens e adultos : um estudo sobre práticas musicais entre gerações*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da Rocha; ECKERT, Cornélia. *Etnografia da Duração, Antropologia das memórias coletivas nas coleções etnográficas*. Porto Alegre, Marcavisual, 2013.

ROSA, Pedro Acosta. *Bailes, festas, reuniões dançantes, trampos, montagens e patifagens: uma etnografia musical no Campo da Tuca, “a capital do Funk no Sul do país”*. Dissertação. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2016. Acessado em 08-10-2016 às 21h15 no endereço <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/135442/000989105.pdf?sequence=1>

SCHMITT, Marta Adriana. *O Rádio na Formação Musical: Um estudos sobre as ideias e funções pedagógico-musicais do programa Clube do Guri (1950-1966)*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

SEEGER, Anthony. *Long-term Research in Ethnomusicology in the 21st-Century*. Porto Alegre: Em Pauta, vol. 19 n. 32/33, 3-20, 2008

SHELEMAY, Kay Kaufman. *Let Jasmine Rain Down: Song and remembrance among Syrian Jews*. The University of Chicago Press: Chicago, 1998

SIEDLECKI, Vivian Regina. *A diversidade de gênero e sexualidade na perspectiva de licenciados/as em música*. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016.

SIMÕES, Júlia da Rosa. *Na pauta da lei: Trabalho, organização sindical e luta por direitos entre músicos porto-alegrenses (1934-1963)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *Memória, cultura e poder na sociedade do esquecimento*. Augusto Guzzo Revista Acadêmica. São Paulo, n.6, maio 2003.

SOARES, Karitha Regina. *Da força ao tambor: o museu do percurso como reconhecimento histórico da presença do negro na formação da cidade de Porto Alegre*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

STOKES, Martin. *The Republic of Love, Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. The University of Chicago Press: Chicago, 2010.

VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre, L&PM, 197.

WONG, Deborah. *Ethnomusicology and Difference*. Ethnomusicology, Vol. 50, N. 2. Anniversary Commemorative Issue, 2006, p. 259-279.

TEIXEIRA, Paulo César. *Darcy Alves, Vida nas cordas do violão*. Libretos, Porto Alegre, 2010.

## **Entrevistas**

Durque Costa Cigano, Residência na zona sul, em 21 de outubro de 2016

Haydeé Guedes, Sindicato dos Músicos, em 03 de agosto de 2016

Jô de Souza, Sindicato dos Músicos, em 22 de julho de 2016

Luiza Hellena, Sindicato dos Músicos, em 22 de julho de 2016

Miguel Moreno, Sindicato dos Músicos, em 03 de agosto de 2016

Paulo Jorge Linier e Elza Adriana, em 14 e 15 de março de 2017

Pedro Lara, Sindicato dos Músicos, em 12 de agosto de 2016

Roberto Moraes, Casa do Artista Rio-Grandense em 20 de julho de 2016

Sabiá do Sax, Sindicato dos Músicos, em 21 de julho de 2016

Silfarnei Alves, Sindicato dos Músicos, em 08 de julho de 2016

Valtinho do Pandeiro, Residência no bairro Costa e Silva em 06 de julho de 2016

Zé Carlos, Sindicato dos Músicos, em 15 de julho de 2016