

Um percurso afetivo através de canções que cantam Porto Alegre

An affectionate course through the songs that sing about Porto Alegre



Leticia Morales Brum

Especialização em Patrimônio Cultural nos Centros Urbanos (UFRGS). Especialização em Ciência Política (PUCRS). Licenciatura em História (PUCRS)). Docente da Prefeitura Municipal de Gravataí.

lmoralesbrum@gmail.com

Resumo

O artigo objetiva compor um “percurso” através de canções que trazem referências a cidade de Porto Alegre e afirmar o caráter patrimonial que estas possuem. São canções menos conhecidas, que, mesmo com estilos diferentes, falam de lugares da cidade impregnados de “carga simbólica”. Dessa forma o uso da canção se apresenta como um instrumento de educação patrimonial, por mostrar-se próprio para auxiliar no processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização da herança cultural.

Palavras-chave: Porto Alegre; canção popular urbana; patrimônio cultural.

Abstract

This article’s goal is to trace a ‘journey’ through songs that refer to the city of Porto Alegre and affirm their historical aspect. These songs are not well known, and despite their diverse styles, speak of city locations loaded with symbolic meanings. Thus the use of these songs is presented as an education heritage tool, because they can aid in an active process of knowledge, appropriation and valuation of the cultural heritage.

Keywords: Porto Alegre; urban pop music; cultural heritage.

Recebido para publicação em dezembro de 2010.

Aprovado para publicação em junho de 2011.

Introdução

A partir do século XX, a expressão musical que mais embala a existência dos seres humanos parece ser a canção popular urbana. Com o advento da música gravada, as pessoas compõem seu próprio repertório, uma espécie de trilha sonora de suas vidas, que possibilita recordar situações, momentos, imaginar lugares, ouvindo determinada canção. Os traços perdidos da cidade podem ser nela revelados: as vitórias e os fracassos, a ordem e o conflito, visível ou invisível, pois ela nos dá a ler, a ver e a ouvir.

Canção é a composição de dois discursos, o musical e o textual (poético), sendo um resultado de opções, relações e criações culturais e sociais. Dessa forma, a canção não ocorre em um vácuo temporal-espacial, apesar de ser “intangível”, o som é fruto de instrumentos concretos¹.

É nesse campo subjetivo que a canção se inscreve. Para Moraes (2000)² o uso da linguagem contida na canção possibilita, como fonte histórica, “[...] mapear e desvendar zonas obscuras da história [...] de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia”. Há, também, dificuldade de se aceitar a canção como participante da produção de conhecimento. Em função de sua subjetividade, ela é suscetível a diferentes leituras ou releituras, o compositor, o

intérprete, o arranjador, os instrumentistas, os produtores, os receptores (público em geral) e os estudiosos, cada um filtra a sua maneira, reconstruindo a realidade social e cultural³.

A canção, desta forma, inscreve-se no campo do conhecimento sensível agindo para, segundo Pesavento (2005)⁴, o “reconhecimento e tradução da realidade que brota não do racional ou das construções mentais mais elaboradas, mas dos sentidos que vêm do íntimo de cada indivíduo”. Paradoxalmente, esse discurso musical-textual criado muitas vezes por um indivíduo, é partilhado com a coletividade, na medida em que provoca sentimentos e perturbações.

Para este artigo, proponho verificar uma espécie de “percurso” afetivo dos compositores pela cidade de Porto Alegre e afirmar o caráter patrimonial que estas canções possuem. Elas possibilitam buscar o passado da cidade através do imaginário aí contido (representações de tempo e espaço). São canções menos conhecidas ou já esquecidas, que mesmo com estilos diferentes, falam de lugares da cidade impregnados de “carga simbólica”.

Um “percurso afetivo” pelas ruas, territórios, espaços, memórias da cidade.

Iniciaremos este trajeto com a canção de Paixão Côrtes e Thierry Castro, “Pregões de Porto Alegre” (1962). É nela que Maria

Chorona, vendedora de jornais, fazia seu chamamento anunciando as notícias do dia. A canção “Pregões de Porto Alegre” remete à uma Rua da Praia frequentada durante o dia e também à noite, quando os vendedores mudam de “mercadoria” e passam a oferecê-la aos possíveis compradores com muita ironia. Os versos, pois são quase poemas, carregados de zombaria e brincadeira.

Em “Pela Rua da Praia” (1969), uma menina procura por seu amor que acreditava ser o primeiro, esta canção, composta por Laís Marques, mostra outra perspectiva da rua mais antiga de Porto Alegre.

Neste percurso afetivo temos uma canção rara que, se não fosse o esforço de amigos do compositor e, principalmente, do jornalista Juarez Fonseca, jamais chegaria ao público.

Partindo do Parque da Redenção, Carlinhos Hartlieb, que era amigo de Laís Marques e grande agitador cultural da cidade, grava em sua casa a canção “Azulão” (1976).

Das bordas da Região Central, Julio Reny canta “Cine Marabá” (1983) um espaço que não existe mais, só na imaginação, na recordação do Outro.

O mapa afetivo continua entre espaços imaginários, inúmeras ruas, avenidas e bairros. Nelson Coelho de Castro faz um samba-despedida, demonstrando saudade

antecipada por deixar o lugar escolhido por morada em “Cristal 573” (1983).

Do mesmo compositor escolhemos, para finalizar este percurso, a canção “Cidade”. Nela Coelho de Castro e Sérgio Napp compõem um legítimo samba-enredo que tem como tema Porto Alegre, construindo uma verdadeira lista dos bens patrimoniais, uma espécie de árvore genealógica do samba porto-alegrense.

Pregões de Porto Alegre (Paixão Côrtes- Thierry Castro) ⁵

(Pinhão, pinhão quente! Tá quentinho o pinhão!)

Estr.

No Rio Grande há
No Rio Grande há
Pregões pra gente cantar, não é?
Pregões pra gente cantar.

Gaúcho, presta atenção
No canto tradicional
Que os vendedores têm
Em tua terra natal:
“Bala de guaco
Quem não come fica fraco
Bala de coco
Quem não come fica loco”
Minha linda Porto Alegre
Mui leal e valerosa
Quem nas ruas não ouviu
Esta quadrinha gostosa:
“Tá na hora da pipoca
Vai passando o pipoqueiro
Quem não gosta da pipoca
È porque não tem dinheiro”

Estr.

Há tempos, lá na Ladeira
Seu posto não abandona
Diário, Correio e Folha

Canta Maria Chorona:⁶
“A hora saiu agora!
Tá na hora! A hora! Hora!”
E quando a noite cai
E a cidade se ilumina
Na Rua da Praia tem
Um vendedor em cada esquina:
“Amendoim torrado e escolhido
Tá no balaio pra ser vendido
Artigo de Luxo
Não tem podre nem murcho
Dois mil réis o cartucho
Dois mil Réis o cartucho
Mil e quinhento a caneca
Faz bem pra os moços
E pra os velhos careca”

Estr.

“Óia o mocotó! Vai embora o mocotó!”
“Pimenta brava! E é da minha chácara!”
Erva de chá! Mixirica cambará
Eh, peixe, olha o peixe!
“Laranja de imbigo,
Quem come não tem perigo
Óia a laranja de imbigo...”

Embora João Carlos D’Ávila Paixão Cortês seja conhecido pela pesquisa folclórica do Rio Grande do Sul, sendo responsável por resgatar a cultura campeira⁷, esta canção, de sua autoria e de Thierry Castro, possui uma temática ligada às manifestações populares que se dão no cenário urbano. Para Tinhorão, o pregão é um dos mais antigos métodos de propaganda, uma espécie de *jingle*, que utiliza a repetição dos sons das palavras de tom igual ou diferente⁸. Este mesmo autor afirma que os registros sobre o “uso” do pregão, em cidades brasileiras, não se encontram em livros de folclore, nem tão pouco de música, aparecendo na literatura, nas reminiscências

dos autores. Encontramos, então, nesta canção um exemplo diferenciado do registro de uma manifestação popular que permanece presente no Centro de Porto Alegre, a nosso ver de outra maneira, o pregão não possui tanto requinte, não se privilegia a frase completa ou uso de quadrinhas, para a informação que se quer passar, há a repetição de uma palavra só. A população não ouve mais os poemas longos dos pregões, os transeuntes vão a passos largos, há tempo apenas para frases rápidas: - Vendo Vale! – Vale, vale, vale!!! - Zeeerooo! - Correeeeio!

Paixão Cortês gravou “Pregões de Porto Alegre” no *long play* “Folclore do Pampa” (p.632.103 1 - Phillips) no Rio de Janeiro no ano de 1962. Acompanhado ao violão por, nada menos, que Baden Powell⁹. Demonstrando que o patrimônio sulino não se restringe às “coisas campeiras”, o intérprete celebra a convivência dos inúmeros personagens da rua mais antiga da cidade, alguns anônimos, outros com nome e sobrenome (*Maria Chorona*).

A canção nos permite andar por dois percursos prováveis: o percurso espacial e o percurso temporal. Na linguagem escrita conseguimos perceber o ambiente entre a Rua da Praia e a Rua da Ladeira (percurso espacial), a linguagem musical nos remete ao percurso temporal, na melodia que usa a gaita, a rabeça (violino) e o coro ao estilo do

Conjunto Farroupilha¹⁰. E a partir desta constatação, podemos vislumbrar a Rua da Praia com forte presença do trabalhador no espaço central da cidade. A Rua da Praia conhecida pelo glamour, pelo *footing* das moças e moços, dos fotógrafos das “*sereias que andam de saia*”¹¹, mostra-se território da labuta diária pela sobrevivência dos “subalternos” (Franco, 2002, pág.88), das manifestações políticas, dos camelôs, enfim da sociabilidade urbana.

Pela Rua da Praia¹²
(Laís Marques)

Pela Rua da Praia eu vou passear
Pela Rua da Praia eu vou passear
Pela Rua da Praia eu vou encontrar o meu amor

Antes você, quase acreditei que esse era o amor da minha vida
Mas agora sei que não sou mais que sua amiga
Porto Alegre
Porto Alegre

Antes eu sei, tantas vezes te esperei
Você lá na saída
Meu amor aponte o pôr-do-sol sobre o Guaíba
Porto Alegre
Porto Alegre

Alegre eu sou pelo Parque da Redenção
Cantando eu vou
Te levando no coração
Cantando eu vou
Te levando no coração

Pela Rua da Praia eu vou passear
Pela Rua da Praia eu vou encontrar
Pela Rua da Praia eu vou passear
Pela Rua da Praia eu vou encontrar

Esta canção composta pela gaúcha Laís Marques foi interpretada pelo grupo paulista O Bando, no 2º Festival Universitário de Música Popular Brasileira, realizado em Porto Alegre, em 1969, conquistando o 2º lugar. Este era mais conhecido como Festival da Arquitetura¹³, e teve uma primeira edição em 1968. Como todo festival da década de 1960, tinha caráter competitivo, e era transmitido pela Rádio e TV Gaúcha. “Pela Rua da Praia” garantiu classificação para a eliminatória paulista do IV Festival Internacional da Canção (FIC), idealizado pela Rede Globo. Este evento propiciou vitrine nacional para Laís Marques, que nesse período travou contatos com Tom Zé¹⁴ e o poeta concretista Augusto de Campos. Laís, seu primo Hermes Aquino e o compositor Carlinhos Hartlieb, todos classificados com suas respectivas composições, foram para São Paulo, participar da etapa classificatória para o FIC no Rio de Janeiro.

Laís Marques conquistou no IV FIC, o 3º lugar com a canção “Sala de Espera”, aparentemente continuou carreira no Centro do país, pois participou da trilha sonora da novela “Na Idade do Lobo” (13/03-12/09/1972) da TV Tupi. Essa, escrita por Sérgio Jockyman, com direção de Walter Avancini e Carlos Zara, tratava sobre homem de 40 anos que se apaixona por jovem do Exército da Salvação. As canções brasileiras

da trilha eram cinco, destas, três eram de Laís Marques: “Valsa para uma Contra-Saudade”, “Cry Baby” e “Quebrando a Cara”. Conhecemos muito pouco sobre a carreira desta artista, com lacunas a serem preenchidas.

Sobre o registro sonoro da composição “Pela Rua da Praia”, sabemos que a voz feminina não é de Laís e sim da cantora Marisa Fossa, do grupo O Bando. Este grupo defendeu a canção no Festival de Porto Alegre, tendo, posteriormente, gravado em seu único LP as duas músicas de Laís que concorreram ao IV FIC (“Sala de Espera” e “Pela Rua da Praia”).

O arranjo da canção é psicodélico, gênero que segundo Fernando Rosa¹⁵ “contribuiu para alargar os horizontes da música jovem brasileira, cujas estruturas conservadoras haviam sido abaladas pouco tempo antes pelo som de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat e Os Mutantes, no movimento batizado de Tropicalismo”.

O movimento Tropicalista surgido por volta de 1967 foi um “[...] conjunto de manifestações, que ocorreram em diferentes meios, dentre eles o musical, que teve especial destaque.”¹⁶. No teatro destacamos a peça do grupo Oficina “O Rei da Vela”, nas Artes Plásticas, Hélio Oiticica, no cinema Terra em Transe de Glauber Rocha e na música, produção coletiva que é percebida no

Brasil inteiro, não somente produzida pelo grupo oriundo da Bahia, como em Pernambuco, Paraíba, Espírito Santo e no Rio Grande do Sul.

Entretanto, este movimento sofreu severas críticas por parte de expoentes da MPB, que viam na música engajada (aquela comprometida com mudanças políticas e sociais) a única possibilidade de expressão revolucionária. Sobre esta questão, Geraldo Vandré é categórico: “Sou contra a importação de temas estrangeiros para a música brasileira, e contra o universalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil, porque eles estão criando um estado de espírito que nós realmente não sentimos”¹⁷.

Luis Tatit (2007)¹⁸ acredita que o tropicalismo rompeu com o maniqueísmo da vida política e cultural do país, pois possuía um projeto mais amplo e inovador, no qual incluía todos os gêneros, do *kitsch* ao erudito.

Sabemos que a TV Record, responsável pelos Festivais de Música Popular Brasileira, impôs nova postura aos concorrentes:

“[...] os organizadores do festival da Record de 1969 o anunciaram com o *slogan* retrógrado de ‘Queremos ver os Beatles pelas costas’, um recado explícito a quem porventura estivesse pensando em armar-se para a disputa com guitarras.”¹⁹

Paralelo a essa postura a TV Globo, organizava festivais que incluíam novas experiências sonoras. A inscrição das

composições de Laís Marques, Hermes Aquino e Carlinhos Hartlieb no festival que proporcionaria acesso ao FIC (organizado pela Globo), indica opção estética destes artistas ao movimento tropicalista.

Logo na introdução da canção, ouvimos os teclados que soam dissonantes, as guitarras que vão compondo uma colagem de sons até entrar a voz de Marisa Fossa. Percebemos linhas melódicas diferentes ao longo da canção, com momentos que remetem a sensações de alegria e de lirismo. Vilaça²⁰ aponta para uma das características do tropicalismo, o uso de temas líricos (temática lírico-amorosa ou lírico-existencialista), não esquecendo que a temática político-social aparece em 20% das composições. Vale lembrar aqui que, em dezembro de 1968, foi decretado o Ato Institucional nº. 5 (AI-5), que entre os inúmeros atos de arbítrio fez recrudescer a censura prévia. Além disso, os principais expoentes do movimento tropicalista foram presos e expulsos do país no ano seguinte.

“Pela Rua da Praia” mostra outra Rua da Praia que já não é a mesma dos Pregões. Aqui o trabalho não é celebrado, e sim um aparente passeio despreocupado de uma jovem, que nos versos iniciais faz lembrar a cantiga infantil de Chapeuzinho Vermelho, “Pela estrada afora...”.

A jovem da nossa canção vive num mundo em transformação — os anos 1960 —, período marcado por diferentes eventos: modernização, ditadura militar, libertação da mulher, viagem à Lua, contracultura; este é o percurso temporal a que a canção nos remete.

“*Pela Rua da Praia eu vou passear/ eu vou encontrar o meu amor*”: Laís poderia estar falando de uma pessoa, mas quando os versos seguintes são pronunciados o que se ouve é “*Porto Alegre*”. Nesse período é provável que a compositora estivesse tentando carreira nacional, mudando-se para São Paulo, onde o mercado fonográfico era mais evidente.

Podemos idealizar esta canção como uma despedida da cidade. Ela celebra o amor possível pela cidade. Há referências a dois fenômenos típicos do imaginário porto-alegrense, Pôr-do-Sol no Guaíba e o passeio na Redenção, o Parque que, com seus encantos e recantos comemorou 200 anos de existência em 2007.

Na gênese do lugar, a “Várzea do Portão” abrigava gado que seria abatido nos açougues, servia de ponto de repouso para os carreteiros. Região alagadiça, nos períodos de chuva tornava-se intransitável, passou por inúmeras transformações até chegar ao estágio atual.

Do lugar além-portão da Vila, à atual “ilha verde” rodeada por grandes avenidas e

prédios, o Campo do Bom Fim (1870), o Campo da Redenção (1884)²¹ e finalmente Parque Farroupilha (1935), constitui-se um espaço de sociabilidade constante. Das manifestações políticas, das batalhas eleitorais às paradas performáticas multicoloridas.

Porto Alegre possui essa peculiaridade de não aceitar inteiramente novas nomenclaturas para seus espaços, fazendo uso dos nomes simultaneamente, como é o caso da Rua da Praia – Rua dos Andradas; Rua da Ladeira – Gal. Câmara; Parque da Redenção – Parque Farroupilha; Rio Guaíba – Lago Guaíba. Identificamos canções que se referem ao sítio das duas formas: Redenção (“Pela Rua da Praia”; “Azulão”, de Carlinhos Hartlieb) ou Farroupilha (“Amigo Punk”, da Graforrêia Xilarmônica).

“Alegre eu sou pelo Parque da Redenção / cantando eu vou, te levando no coração”. Atitude positiva, a personagem está contente, feliz por ter a cidade (ou será o seu suposto amor?), pois a levará no coração. Podemos vislumbrar, no final da canção, o percurso espacial que a compositora criou para cantar Porto Alegre, *“Pela Rua da Praia eu vou passear / pela Rua da Praia eu vou encontrar...”*// *Alegre eu sou pelo Parque da Redenção, cantando eu vou te levando no coração...”*

Azulão²²
(Carlinhos Hartlieb)

Azulão, azulão
Voa sobre a Redenção

Escolha a hora pra pousar
No momento em que nada acontece
Nada acontece
Toda cidade em volta nem sabe
Da tua presença

A-a-a-a-azulão azulão.
Voa sobre a Redenção

É um dos raros habitantes
Do nosso céu cor de anil
Quase vazio
Os olhos de todo mundo
Ainda não te viram azul brilhar

A-a-a-a-azulão, azulão
Voa sobre a Redenção

Espero te ver toda manhã
Tomando banho no chafariz
Alegre e feliz
Toda cidade em volta
Nem vai saber de ti
Porque toda cidade em volta
Nem quer saber de ti

Azulão, azulão
Voa sobre a Redenção

Tendo como cenário a Redenção, esta canção nos remete para o percurso temporal, um percurso que nos leva a outra temporalidade. Sua gravação é caseira, utilizou-se um gravador Phillips de quatro canais, realizada num verão de 1976, na casa do compositor Carlinhos Hartlieb, na época, morador da Rua André da Rocha, situada nas proximidades do Parque.

Pássaro azul escuro e raro no céu porto-alegrense, o *Passirina brissoni* é a ave que possui sotaque, ou melhor, “dialeto”, conforme a região que habita. Segundo ornitólogos, seu canto possui duas características principais: o canto comum e o canto em surdina (também denominado mata-virgem ou alvorada), no qual o pássaro pode cantar até três minutos sem interrupção, variando o tom das notas, constituindo-se em canto belíssimo e singular. Há canções homônimas em homenagem ao pássaro, *Azulão* de Manuel Bandeira e Jayme Ovalle e *Azulão* de Teixeira.

A cidade crescera em 1976. E o compositor, que estudara História Natural na UFRGS, buscou em um pássaro da espécie azulão, inspiração para retratar esta mesma cidade. O Parque, cercado pelos edifícios e construções, constituiu-se em refúgio, onde a ave procurou pouso “no momento em que nada acontece” onde a “cidade em volta nem sabe da tua (azulão) presença”.

Em 1976, Porto Alegre, já havia passado por inúmeras transformações urbanísticas, viadutos e o túnel da Conceição foram construídos, o muro da Mauá foi levantado para proteger a cidade de futuras enchentes, a Perimetral, que “roubou” uma parte do Parque Farroupilha, não se preocupou com o entorno. Buscava-se, por parte dos “construtores da cidade”, dar uma

feição menos paroquiana, mais moderna, e, portanto, menos antiga, arcaica, através de obras monumentais. Paradoxalmente, 1976 é o ano em que o Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Cultural (COMPAHC) é criado, políticas públicas e a participação popular iniciaram a caminhada para a preservação patrimonial de Porto Alegre.

Canção que possui uma levada “folk”, melodia que parece revelar uma cidade que “nem sabe da tua presença” do pássaro ou seria do cantor? Azulão apresenta indícios da cidade que “engole”, de uma Porto Alegre vista como metrópole, muito bem retratada em “Desgarrados”, de Sérgio Napp e Mário Barará²³. Os versos “*Toda a cidade em volta/ Nem vai saber de ti / Porque toda a cidade em volta / Nem quer saber de ti...*” parecem confirmar esta suspeita.

Na ilha verde do Parque Farroupilha o azulão busca refugio, em meio à agitação da cidade. No percurso espacial desta canção a cidade está em volta, mas despreza “(...) *um dos raros habitantes/Do nosso céu cor de anil (...)*”.

O desconhecimento da cidade para com a rara ave, também pode representar o desconhecimento do público sobre o trabalho do artista. Hartlieb foi agitador cultural, inicialmente, no meio universitário, produzindo música, shows, peças de teatro, fazendo política estudantil e cultural (foi

diretor da Discoteca Pública Natho Henn). Criou as “Rodas de Som” no Teatro de Arena, em 1974, onde muitos músicos iniciantes conseguiram mostrar seu “som”. No vácuo deixado pelos Festivais dos anos 60, as Rodas de Som reuniam público e músicos em confraternização, não havia torcida ou coisa parecida, era um espaço para mostrar o trabalho dos artistas iniciantes, dali surgiram as primeiras associações entre músicos (Cooperativa dos Músicos é um exemplo). Estes encontros duraram oito semanas, sob direção de Hartlieb.

No inverno de 1983 Carlinhos Hartlieb inicia gravação do LP “Como Um Risco no Céu” pela gravadora ISAEC em novembro de 1983. O disco não desperta o interesse de gravadoras maiores situadas na região sudeste, e Carlinhos decide passar o verão de 1984 na Praia do Rosa (SC), onde possuía uma casa. Foi a última vez que foi para lá. Em evento inexplicável, foi encontrado morto no dia 3 de fevereiro²⁴. O disco foi lançado apenas em 1988, e em fevereiro de 2004, após remasterização, em CD.

Cine Marabá²⁵

(Julio Reny)

No cinema Marabá
Ali sentado urubu, logo depois surgir
Sartana²⁶
Com seus dois Colt 45
Despachando todo mundo,

Para o inferno eu dava um soco na cabeça do
calmo(?)²⁷

E era aquele rolo, aquele rolo, aquele rolo,

No cine Marabá, no cinema Marabá.

Às vezes aparecia na grande tela uma bela
loira, bebendo um drink
E a garotada toda delirava, suava, delirava
Quando o lanterninha se lembrava que a gente
tinha
quebrado o pau na primeira sessão
e despachava nossa turma pro meio da rua

No cine Marabá, no cinema Marabá.

Com meus bolsos cheios de balas
E a minha inseparável funda calibre 32
eu era o pistoleiro mais rápido da cidade

Os duelos do Marabá
Os duelos do Marabá
Oiga tchê!

Bandos de mocinhos todos remendados
jurando vingança
Os mortais (?)²⁸ batiam palmas,
E o assoalho tremia, tremia
Mas que azar pra mim porque eu sempre
torcia pelo o bandido
Acabava eu, o mexicano feio, apanhando do
Giuliano Gemma²⁹

No Cine Marabá
No Cinema Marabá

Já saindo com bolso vazio, mas a mão na
cintura e a cara de mau
Todo mundo se achando o tal
e pensando que ainda era o mocinho do
último filme

Mas a janta, na segunda a escola,
E esperar pelo domingo para recomeçar tudo
de novo.

No Cine Marabá
No Cinema Marabá

No velho Marabá
No velho Marabá

A canção “Cine Marabá” (1982) fala das sessões de cinema *matinéés* de domingos, em uma determinada época da vida do compositor Júlio Reny. O cinema estava situado na Rua Coronel Genuíno, local limítrofe entre o Centro (Bairro) e a Cidade Baixa, bairro no qual Reny morou na infância³⁰.

Ir ao cinema era uma das possibilidades de lazer que a cidade oferecia. Porto Alegre se notabilizou por possuir muitos “cinemas de calçadas”, como são chamadas as salas de cinema que abriam suas portas diretamente para as calçadas das ruas, ao contrário dos cinemas de shoppings. Para Hiron Goidanich, o Goida³¹, no final da década de 1950, o cinema Marabá fazia parte da “Cinelândia” da região central, mais tradicional, que alternava programação cinematográfica de qualidade com populares espetáculos teatrais de revista. Este cinema iniciou suas atividades em 1947, na década de 1960, projetava filmes de sucesso que iam de “2001 - Uma Odisséia no Espaço” de Stanley Kubrick a “Coração de Luto” de Teixeira³².

Susana Gastal, no artigo “Cinema de calçada: diversão, arte e democracia”³³, o auge dos cinemas ocorreu entre as décadas de 1940 e 1950. As salas de cinema no período eram enormes, algumas com mais de mil

lugares. Os anos sessenta e setenta viram a “crise” se instalar até a extinção total deste tipo de sala, em Porto Alegre.

Em artigo de 1978, o Correio do Povo³⁴ expressa preocupação com o fechamento das salas de cinema da cidade. E será nesse período que o “Cine Marabá” fechará suas portas. Foi uma das primeiras salas de cinema de rua a deixar de funcionar. Ficou alguns anos abandonado e em seu lugar uma edificação com vários andares foi construída.

Os versos do rock bem humorado de Reny nos transportam para uma sessão dominical de *spaghetti western*³⁵, freqüentada desde a primeira até a última, até “*que o lanterninha despachava nossa turma pro meio da rua*”.

O imaginário dos filmes de faroeste é refletido na carreira de Julio Reny, que encarnou um *cowboy* em programas de televisão e de rádio até formar a banda “*Cowboys Espirituais*”.

A curiosidade desta canção reside num certo *sincretismo* entre o imaginário do *cowboy* dos filmes e do gaúcho, simbolizado através da expressão “*Oiga tchê*” (19º verso) e também na citação a personagem “*Sartana*” e do ator italiano Giulliano Gemma (famoso por encarnar mocinhos nos filmes), no trecho “*Acabava eu, o mexicano feio, apanhando do Giulliano Gemma*”.

O prédio do cinema já não existe, é através da canção que há sua reconstrução: suas paredes coloridas, suas colunas na entrada, sua escadaria na saída, suas poltronas, a bilheteria, a tela grande. Mas há algo além desta materialidade, através da canção é permitido reviver sessões de cinema onde houve a *entrega* (identificação projetiva)³⁶. Quantas vezes um filme nos proporcionou alegria, cólera, solidão, indignação, contentamento, catarse?

Por meio da experiência vivenciada pelo compositor nos transportamos no tempo. “Cine Marabá” nos catapulta para um percurso temporal da cidade, ativa a memória afetiva para sessões de cinema, outros trajetos, outras salas, com outros filmes. A sala de espera³⁷, momento de encontros, a expectativa de se *ligar* à tela grande e, numa simbiose, tornar-se o Outro.

Sessões como as cantadas no “Cine Marabá” não ocorrem mais, pois era diversão barata para os meninos da Cidade Baixa, e nem filmes do tipo *Western* são projetados, pois a indústria do entretenimento não os produz mais em grande escala. “Cine Marabá” nos traz rastros da memória afetiva de Porto Alegre, a partir dela os espaços de sociabilidade da época se revelam.

Infelizmente, na atualidade, Porto Alegre não possui mais nenhum cinema de calçada, todas as salas de projeção localizam-

se em centros comerciais. A sociabilidade se dá nos espaços fechados dos *Shoppings Centre*. Com o fim dos cinemas de calçada do Centro e dos bairros, o espaço lúdico da rua foi substituído. O *footing* desapareceu, junto com as calçadas. O cinema agora é associado ao consumo, ele tornou-se um produto, bem caro por sinal, localizado em edificações construídas para o consumo e deixou de ser diversão popular.

Cristal 573³⁸ - (*pro Baixinho, pro Negão, pro Kiko, pra Zona*)
(Nelson Coelho de Castro)

Vai todo amor nesse lamento, vai...
Eu *vô*³⁹ *deixa* o meu lugar
Vai toda aquela docidade
Deixo a vila pra saudade
Eu não sei se terei paz

Mas, vai todo amor nesse lamento, vai...
Eu *vô* *deixa* o meu lugar
Vai todo amor nesse lamento
Meu primeiro sentimento
O destino assim disfaz

Meu deus, *vô* *deixa* o meu lugar
Sei *qui* os olhos vão chorar
Tô caindo aqui da vila

Meu deus, não *mi* diga que eu sonhei
E os amigos *qui* eu ganhei
Quero muito mais a vila

Ma(i)s *vô* – bem *di* vagar
Pra não sangrar
Toda essa vila

Ma(i)s *vô* – com a tristeza *di* quem já morreu
Ma(i)s no peito vai tudo teu
Quero muito mais minha vila

Quero um Cristal e
Vô... bem *di* vagar...

(Essa música vai
Pra toda a *negadinha* do Cristal,
Pra *negadinha* de Ipanema,
Da Tristeza,
De Navegantes,
Do Bom Fim,
Essa música vai
Pra toda a *negadinha* da Cidade
Aí *negadinha!* Como é *qui é!!!*)

Saindo um pouco da região central da Cidade, esta canção, *Cristal 573* é uma homenagem ao lugar que foi morada de Nelson Coelho de Castro, durante certo período, o bairro Cristal.

Cristal apresenta distância relativa ao Centro da cidade, como Nelson mesmo canta em “Zé – Naquele Tempo do Julinho”⁴⁰. O Cristal teve ocupação urbana realizada aos poucos, talvez por situar-se na encosta sul da Crista Primavera e estender-se por um pequeno vale alagadiço⁴¹ até a Ponta do Dionísio. Seu litoral era uma grande enseada que ia da Ponta do Melo até a Ponta do Dionísio (a enseada foi aterrada).

O Bairro fez parte da sesmaria do Ten. Sebastião Francisco Chaves, seu nome de batismo possui várias hipóteses: homenagem a Bento Gonçalves que descansava com suas tropas no local (este possuía uma estância de nome Cristal), os cristais de rocha que afloravam nas escarpas dos morros ou a transparência das águas do lugar. A região faz limite com os bairros Praia de Belas, Santa

Teresa, Cruzeiro, Nonoai, Cavalhada, Vila Assunção e Lago Guaíba.

Era considerada zona rural, mas a partir da metade do século XIX surgem os primeiros sinais de efetiva de urbanização, quando é inaugurada a Hospedaria do Imigrante (1891), no local onde, atualmente, há o Hipódromo do Cristal. Em 1899, a Hospedaria deu lugar ao alojamento do 3º Batalhão de Infantaria da Brigada Militar (posteriormente a Enfermaria da Brigada foi instalada ali em 1907)⁴² e, finalmente, a Estrada de Ferro do Riacho passou a funcionar, levando para a Ponta do Melo os “cubos”, fato que criou, para alguns, o estigma da região. Os “cubos” eram reservatórios onde se carregavam os excrementos humanos da região central da cidade, sistema utilizado intensamente até a década de 1930, encerrando suas atividades em 1962. Foi ao longo do século XX que o Cristal teve ocupação definitiva, pois o Centro de Porto Alegre estava ocupado em demasia e a Cidade passou a procurar os arrabaldes. Houve a construção do Estaleiro Só, da fábrica de Garrafas Térmicas Termolar, do Hipódromo e de edifícios de apartamentos e residências unifamiliares.

Houve, também, a ocupação irregular da Vila Campos do Cristal, de enorme dimensão, que foi, posteriormente, removida para o Campo Novo.

Da encosta sul do Morro Santa Teresa a paisagem é bela. O lago Guaíba ainda oferece seus encantos para os veleiros dos clubes náuticos da região.

Após este breve histórico do bairro, vamos à canção.

O que chama atenção na mesma é seu forte ritmo de samba, que induz no ouvinte a idéia de que a música será alegre. Ledo engano, os versos revelam de saída que é um lamento, “*vai todo amor nesse lamento*”! O poeta-compositor anuncia que deixará sua morada, o lugar pelo qual ele tem afeto, lugar escolhido por ele e que lhe dá identidade. Recurso semelhante aparece na canção “Sertório” do mesmo compositor, que usa o *reggae* como melodia para uma letra que conta uma história relacionada ao tráfico de drogas⁴³.

Ao longo da canção percebemos o sentimento que o compositor nutre em relação à “zona”, expressão usada na dedicatória da canção e que identifica seus amigos de bairro. A zona, na gíria porto-alegrense pode ter dois significados, segundo o Dicionário de Porto Alegre⁴⁴, um deles remete à zona de prostituição, o outro designa região do bairro em que se mora, “[...] menos que o bairro, a vizinhança, as ruas próximas, às vezes a própria rua”. Coelho de Castro faz uso do segundo significado, “Cristal, 573” é a

combinação do nome do bairro com o número da casa em que morou.

Arthur de Faria⁴⁵ relata que a musicalidade de Coelho de Castro é singular por valorizar o samba e a marcha – rancho (estilos não considerados “gaúchos”) e fundir estes estilos à música urbana, num canto quase falado, com vocabulário peculiar, quase uma gíria própria (*negadinha, pirol, trolha*) e ainda pelo uso do violão, do cavaquinho, da cuíca e da percussão nos arranjos.

Seu canto é uma “fala no canto” e nesse lamento aparecem referências ao espaço, físicas, “*eu vou deixar o meu lugar*” [...] “*deixo a vila para saudade*” [...] “*tô caindo aqui da vila*” e emotivas “*eu não sei se terei paz*” [...] “*vai todo amor nesse lamento, meu primeiro sentimento o destino assim desfaz*”. Saudade e despedida na mesma canção. A dor de saber que deixará a vila, pois assim o destino o quer “[...] *meu deus, não me diga que eu sonhei, quero muito mais a vila*”. Sugerimos algumas interpretações para os versos:

1) O vínculo com a *zona* é muito forte, é através dos elos criados com ela que Castro idealiza seu pertencimento à comunidade do Cristal. Para Pollak, “a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, e que se faz por

meio da negociação direta com os outros”⁴⁶.
Daí a dedicatória do início da canção.

2) A despedida da inocência; agora, o compositor parte para outros vãos, a despedida do lar e da *zona* faz parte disso tudo, porém essa despedida se fará “(...) *bem di vagar pra não sangrar toda essa vila*”. (grifo nosso)

3) O autor sabe que pertence àquela comunidade, mas como artista almeja algo além das fronteiras da sua *zona*. Assim a *zona* terá fronteiras expandidas.

E neste percurso afetivo a *zona* se transfigura, além do Cristal, passa a ser Ipanema, Tristeza, Navegantes, Bom Fim, enfim toda a Cidade.

Cidade⁴⁷

(Sérgio Napp e Nelson Coelho de Castro)

Vem a noite com estrelas no vestido
Rodopia tão bonito ao som alegre das canções
Ivaldo⁴⁸, Lupicínio e Albuquerque.
Três bambas – três moleques e outros que tais
em seus cordões⁴⁹
Cara, novas caras na avenida: “Orca”,
“Paulo”, “Graça”, “Bica”: - Salve a década de
dez
“Água Turva”, “Pata”, “Val”, “Diretoria”... só
Carlinhos nos daria a elegância de viés
Guaíba doce Barca Esmeralda⁵⁰:
Só vem doido em sua cauda, nenhum triste
pra empatar... (O quê que há?)
Betinho⁵¹, Ariovaldo, Vassourinha, Vicente,
Tesourinha⁵², Ilhota... preta e prata Praiana⁵³,
IAPI e Bela Vista – eis o samba em sua crista
desde a Glória⁵⁴ ao Areal...
A cidade é um tapete colorido... luzes, vozes,
vozes vindo...Pela Borges⁵⁵ o meu carnaval

Giba⁵⁶ é madrugada – que Bomba D’água e a
tua escola passou Linda, iluminada – que
doce lágrima o samba chorou
Ah, quando a cidade se fez mais formosa...
Sua tez violeta, lilás... mais...
Deu-se um vapor de jasmim, um calor, um
clarim anunciando que a noite seria...
Porém a cidade exibiu o que sempre velou o
que sempre escondeu
Nos baldios nos confins, nos bueiros, nos
breus...
Uns meninos sem pele, sem rosto, sem medo,
sem asas, sem como, sem Deus...
Mas os seus tamborins...
Quem vem lá, quem vem lá?
São os Morenos que há – em suas tamancas...
plác, plá, plá, plá
Quem vem lá, quem vem lá? Que remelexo o
que dá...
Bulindo as cadeiras... não consigo parar...
São os Morenos de lá
A luz do som, o som do sol: Magia! Rezo esta
cidade feito quem bebe do amor...
Meu coração é pura alegria
E vem Elis. Em luz Regina⁵⁷. Que estrela!
Plena voz. Encanta Leopoldina, Imperadores,
Bamba, Tinga⁵⁸...
Todos nós...
A Cidade toda Baixa⁵⁹. O batuque toma
conta...
Itoca toca tantã⁶⁰, Biroelho, Bedeu, Bataclã⁶¹...
O sopapo chama Iansã⁶². Quintana, Túlio⁶³,
Zezinho...
- Meu Deus, já é de manhã
A Bandeira do Divino...
Vejo Roxo⁶⁴: um menininho e seu primeiro
tambor
É muita felicidade...
Ter tido Neri⁶⁵ na cidade
Meu mestre, a benção! Que pro samba que eu
vou...

Este ‘samba-enredo’ de Sérgio Napp e Nelson Coelho de Castro, interpretado por Mônica Tomasi, faz uma homenagem à Cidade de Porto Alegre por meio de seu

Carnaval, de seus inúmeros personagens e territórios (sociais, espaciais).

A partir de uma espécie de lista, os compositores vão proclamando pessoas, agremiações, espaços urbanos e até mesmo fenômenos da natureza, que contribuíram para constituir o Carnaval de Porto Alegre como patrimônio do Rio Grande do Sul, por lei ordinária de 2006.

Melodicamente, o samba-enredo inicia numa cadência tranqüila, como preparação para a entrada de uma escola de samba na passarela⁶⁶, “*Vem a noite com estrelas no vestido/ rodopia tão bonito ao som alegre das canções [...]*” é nesse momento que a lista replica os nomes de precursores do Carnaval “*Ivaldo, Lupicínio, Albuquerque*” e “*Orça, Paulo, Graça, Bica [...]*”.

As listas de homenagens a personalidades formadoras da música popular são recorrentes na canção popular brasileira, como exemplos clássicos, as músicas “Paratodos” de Chico Buarque e “Beba do samba” de Paulinho da Viola.

Em “Cidade”, o que muda, em relação às canções citadas acima, é a referência, também, aos espaços urbanos, às instituições e aos anônimos que protagonizaram papéis importantes nessa construção.

Espaços existentes ou atualmente desaparecidos, que abrigaram no tempo passado populações identificadas com o

carnaval e o samba. Dos espaços desaparecidos o Areal da Baronesa⁶⁷ e a Colônia Africana⁶⁸ são lugares que evocam o passado dos negros da cidade e a gênese do Carnaval. Os blocos e cordões que surgiram na década de 1930 se constituíram no interior dos territórios negros⁶⁹ do Areal (que possuía estigma de um lugar “perigoso”) e da Colônia Africana⁷⁰. Na canção, a Ilhota⁷¹ não é esquecida. Era conhecida como território alagado e pobre e o compositor Lupicínio Rodrigues, citado na lista, nela fixou residência durante parte da vida. Dos espaços existentes, os bairros IAPI⁷² (onde foi fundada a Escola de Samba União da Vila do IAPI⁷³), Bela Vista, Glória, Cidade Baixa⁷⁴ são listados como participantes e produtores do Carnaval.

“*A cidade é um tapete colorido... luzes, vozes, vozes vindo/ Pela Borges o meu Carnaval (...)*”. A Avenida Borges de Medeiros foi passarela durante muitos anos, por onde os carnavalescos desciam sambando. A população invadia o Centro, atrás dos Blocos, dos Cordões, das Tribos (após a 2ª Guerra Mundial⁷⁵) e das escolas de samba na década de 60⁷⁶.

Para os compositores Napp e Castro até fenômenos da natureza participam do Carnaval. Não se sabe por quais caprichos, mas a Natureza, em inúmeras ocasiões, mandou “bombas d’água”⁷⁷ exatamente nas

noites de desfile das Escolas de Samba! Daí a referência dos versos “*Giba é madrugada – que Bomba d’Água e a tua escola passou/ linda , iluminada – que doce lágrima o samba chorou.*” Talvez porque Iansã, mencionada na canção, a deusa das tempestades e dos ventos, nessa época do ano vem ‘abençoar’ a festa. Estes versos homenageiam a Academia de Samba da Praiana, primeira escola de samba da cidade nascida em 1960, fundada pelo músico e agitador cultural Giba Giba. O refrão da canção é o ponto onde se acelera o ritmo do samba, como se a escola estivesse passando “*bulindo as cadeiras... não consigo parar*”.

Giba Giba foi fundador da Praiana e responsável por introduzir um grande tambor de couro que faz a marcação de ritmo com as mãos, chamado *sopapo*, nas baterias do samba gaúcho⁷⁸. Inventado por escravos na região de Pelotas, é considerado o mais autêntico dos instrumentos gaúchos. Através dele o samba do Rio Grande do Sul se torna diferente do tocado no Rio de Janeiro⁷⁹.

A mudança de ritmo que cada vez acelera mais serve para anunciar problemas da cidade, “*porém a cidade exibiu o que sempre velou o que sempre escondeu/ nos baldios, nos confins, nos bueiros, nos breus (...)*” (grifo nosso). Em 1º de maio de 1993⁸⁰, o jornal Zero Hora publicou matéria sobre 12 meninos de rua que moravam em bueiros

próximos do Mercado Público e da Prefeitura Municipal. Autodenominados “Tartarugas Ninjas” (alusão ao desenho infantil dos répteis super-heróis que habitavam esgoto de Nova Iorque), brotavam dos bueiros em busca de comida ao amanhecer e viviam junto às ratazanas e baratas. O artigo provocou comoção geral na capital e as soluções improvisadas por parte do Poder Público foram lacrar imediatamente as entradas dos bueiros e reter o líder da gangue das crianças na FEBEM (atual FASE). Dez anos depois, em nova reportagem de ZH soubemos que das 12 crianças, 4 haviam morrido, 3 estavam desaparecidas, 2 cumpriam prisão, 2 estudavam e trabalhavam e uma continuava na rua.

“*Uns meninos sem pele, sem rosto, sem medo, sem asas, sem como, sem Deus...(...*) ***Mas os seus tamborins...***” (grifo nosso), apesar de todas as adversidades a população menos favorecida reage através da música, gerando uma espécie de resiliência⁸¹.

“*Magia! Rezo esta cidade feito quem bebe do amor/ meu coração é pura alegria (...)*”. É o afeto como energético que dá sentido à vida.

As escolas de samba vão evoluindo pela noite. “*A Cidade toda Baixa*” (grifo nosso) trocadilho entre o nome do bairro Cidade Baixa (um dos locais importantes o carnaval porto-alegrense, como já foi referido) e a

possibilidade dos Orixás “baixarem”⁸² em “*Todos Nós*”. O Sujeito torna-se Outro.

“*O batuque toca*”, indica o ritmo do batuque na música que lista “*Itoca, Biorlho, Bedeu, Bataclã*” e a evocação de Iansã, feita pelo toque do sopapo.

A cidade, transfigurada no verso “*todos nós*”, é tomada pelo carnaval e pelo samba. Mas já é de manhã, o desfile vai terminar. O samba-enredo festeja a felicidade de terem existido Roxo e Neri Caveira, dois mestres de bateria da Escola Imperadores do Samba (o primeiro foi responsável pela direção de harmonia em disco de Castro).

Castro e Napp, a partir de escolhas individuais, procuram contar um pouco da história do carnaval e de sua expressão musical máxima: o samba. Mas ao mesmo tempo criam um memorial coletivo. As referências particulares tornam-se pontos referenciais da coletividade.

“*Que é pro samba que eu vou...*” a opção por esta expressão musical é corroborada pelo depoimento de Túlio Piva que vincula o samba “[...] a toda a nossa história e é base de tudo o que existe hoje em música popular brasileira.”⁸³

Considerações finais

Este trabalho quis evidenciar a possibilidade de se conhecer a cidade a partir da produção musical popular urbana. Foram

selecionadas seis canções, um tanto raras ou esquecidas. Por meio delas buscaram-se referências (espaciais ou não) que identificassem aspectos das vivências urbanas, que consideramos importantes para a coletividade. Entrecruzando as canções, criou-se um percurso pela cidade, resgatando lugares em sua relação espaço-tempo. Por isso, este percurso foi batizado de “percurso afetivo”, pois lida com a sensibilidade, a percepção, a memória dos seres humanos.

O afeto nos mobiliza. A ausência do afeto produz falta de interesse, de motivação, de necessidade. Sem ele inexisteriam questionamentos e solução dos problemas, sem afeto a inteligência ficaria adormecida, pois conforme nos ensina Piaget, são os afetos que fornecem a energia necessária para que o pensamento possa funcionar, “a afetividade é fundamental como motor da ação”⁸⁴. Afeto é base da formação da nossa memória e, por conseguinte, de nosso patrimônio cultural. Nossas lembranças estão contidas em pontos de referência que fundamentam a memória individual e a memória coletiva a que pertencemos. A coletividade “não afetada”⁸⁵ por seu patrimônio perde sua memória, perde sua identidade.

Duas canções possuem como cenário explícito a Rua da Praia, e por meio delas verificamos que esta rua sempre foi um espaço de sociabilidade. Todas as camadas

sociais frequentavam a Rua, o que é demonstrado nas canções.

Em “Pregões de Porto Alegre” o uso do Centro como lugar de consumo e diversão é evidenciado. “Pela Rua da Praia” canta um passeio despreocupado, mas sua melodia nos faz lembrar o período turbulento pelo qual o país passava. Esta canção finda na Redenção, mesmo cenário para “Azulão”, que apresenta a possibilidade de identificar a cidade como Metrópole. Nas cercanias da Redenção o percurso nos leva até um lugar de sociabilidade que não existe mais, o “Cine Marabá”. Canção que traz à memória o circuito de cinemas da região central que fecharam suas portas, como o Cacique, o Imperial, o Guarani, o Vitória, o Lido, o Carlos Gomes, apenas para citar os mais “recentes”.

Aparentemente a opção por Cristal 576 produz a idéia de fuga do território central, por ventura, é área aparentemente distante, mas, outra música do compositor indica que era possível voltar a pé do Centro até o bairro (embora os versos da mesma canção perguntem ao caminhante se ele está ficando *pirol* — gíria para pessoa louca, maluca, pirada. Referência à canção “Zé - Naquele tempo do Julinho).

Finalmente, “Cidade” nos permite refletir sobre o conceito de patrimônio cultural. Através desta canção são arrolados

diversos personagens simbólicos à música popular porto-alegrense. Vai-se mais longe, aí são declarados, também, importantes espaços urbanos (Areal, Ilhota, IAPI, Glória etc.), instrumento musical (sopapo), orixá e a própria natureza (Bomba d’Água). Mesmo cunhada por indivíduos, a lista de “Cidade” se inscreve na memória coletiva da Capital vinculada, principalmente, aos setores menos favorecidos. Expressando o desejo do registro destes “objetos”, os compositores querem evitar o desconhecimento de nossa própria história.

Destacamos a existência de muitas canções que se referem a Porto Alegre, mas optamos por uma escolha particular para demonstrar que é possível verificar traços, rastros da vida cotidiana porto-alegrense.

Outras opções são possíveis, por exemplo, procurar canções que se referem a lugares determinados da cidade. Ou canções de compositores que possuem em seu cancionário, músicas dedicadas a bairros, ruas etc.

É possível contar a história urbana da cidade e propor a utilização da canção como um instrumento da educação patrimonial, por mostrar-se próprio para auxiliar no processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização da herança cultural - “escopo” maior para alcançar melhor qualidade de vida e justiça social. Assim, entende-se a cultura

como um poderoso instrumento de transformação social e que, como tal tem capacidade de incidir na qualidade de vida das pessoas⁸⁶.

¹ JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e êxtase. Como a música captura nossa imaginação*. RJ: Objetiva, 1998.

² MORAES, José Geraldo Vinci de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102188200000100009&lng=pt&nrm=iso>.

Acesso em: 15nov.2006.

³ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música. História cultural da música popular*. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005; PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *ArtCultura*, Uberlândia-MG, n°9, jul.-dez.2004, p.22-31.

⁴ PESAVENTO, Sandra Jathay. (org.) *Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2007.

⁵ A Música de Porto Alegre – Regional – PMPA-SMC – 1 CD - faixa 8. S.D. 0026

⁶ Jornais Diário de Notícias, Correio do Povo e Folha da Tarde.

⁷ Juntamente com Barbosa Lessa, a partir da década de 1950, realizou pesquisa exaustiva para “reconstituir” a cultura gaúcha, recolhendo dados sobre indumentária, música, dança, utensílios, viajando pelo interior do RS e também, Argentina, Uruguai, Paraguai e Bolívia. Também ajudou a fundar o 35 Centro Tradições Gaúchas, entidade gênese para o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) e mais de 3.700 CTGs espalhados pelo mundo (MANN, Henrique. *Som do sul: a história da música do rio grande do Sul no século XX*. Porto Alegre: Tchê, 2002).

⁸ TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem da rua*. 2 ed. São Paulo: Ed. 34, 2005.

⁹ ZERO HORA – 07/07/2007.

¹⁰ Conjunto Farroupilha: Conjunto vocal criado pela Rádio Farroupilha em 1948, interpretando músicas típicas do RS. Em 1956 transfere-se para São Paulo, iniciando carreira nacional e internacional, viajando e gravando LP's no exterior, nunca lançados no Brasil. (DICIONÁRIO da Música Popular Cravo Alvim)

¹¹ “Rua da Praia”, samba de Alberto do Canto (FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: guia histórico*. 4ª ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2006).

¹² Long Play O Bando – Polydor. Lado 2, faixa 4. 1969

¹³ Os Festivais Universitários de Música Popular Brasileira foram organizados pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura da UFRGS em 1968 e 1969, se tornaram de vital importância para os músicos porto-alegrenses. Anteriormente aos festivais, aconteciam desde 1965, mostras musicais não competitivas denominadas de *Arquisamba*. Primeiramente realizado no Salão de Atos da Reitoria da UFRGS, o *Arquisamba* passou a ser feito no Cinema Cacique (1966, 1967 e 1968), contando com participações de músicos do calibre de Baden Powell, Edu Lobo, Quarteto em Cy, Vinícius de Moraes, entre outros.

¹⁴ Fez parceria com Tom Zé na canção “Distância” (Tom Zé, Laís Marques, João Araújo). LP Tom Zé – 1970 –RGE.

¹⁵ Fernando Rosa é editor de Senhor F <www.senhorf.com.br/revista/revista.jsp?codTexto=2461>, acesso 06/11/2007. Não sabemos se Laís Marques partilhava deste gênero, pois não encontramos esta canção sob sua interpretação.

¹⁶ Vilaça, Mariana Martins. *Polifonia Tropical – Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)* – São Paulo: Humanitas/USP, 2004.

¹⁷ Teles, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. SP: Editora 34, 1ª edição. 2000. p. 109.

¹⁸ Tatit, Luis. *Tropicalismo: Intervenção e Inclusão*.

Disponível em

http://www.tropicalia.com.br/site/internas/herd_tatit.php, acesso em 25/10/2007.

¹⁹ Teles. Op. Cit. p. 127.

²⁰ Vilaça. Op. Cit.

²¹ Homenagem ao fato de Porto Alegre ter sido a primeira cidade brasileira a abolir a escravidão em 12/08/1884, quando um grupo de abolicionistas caminhou pela Rua da Praia protestando. (SANTOS, Irene. (org) *Negro em preto e branco*. POA: Do Autor, 2005). Entretanto, Moreira alerta para o fato de que os senhores de escravos concediam liberdade por contrato, mantendo os escravos sob seus serviços por 5 anos. (MOREIRA, Paulo Roberto Staudt. *Faces da Liberdade, máscaras do cativo: experiências da liberdade e escravidão, percebidas através das cartas de alforria. Porto alegre (1858 – 1888)*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996).

²² CD Risco no Céu.faixa 13. 2004. AA0001200.

²³ “Desgarrados” – Vencedora da 11ª Califórnia da Canção Nativa de Uruguiana, transformou-se num verdadeiro hino do novo cancioneiro rio-grandense. Além de uma bela melodia, tem letra de forte conteúdo social. (CD – A Música de Porto Alegre – Regional – PMPA/SMC - 0026)

²⁴ A polícia atribuiu suicídio porque o corpo foi encontrado enforcado, entretanto a necropsia, meses depois, não identificou traumatismo cervical e contou a falta de 11 dentes. O caso foi arquivado sem a devida investigação. (MANN, op.cit. p. 97)

²⁵ CD Último Verão - 2000 – “CD feito a partir de fitas originais de ¼ de polegada, que sofreram corrosão com o tempo e foram recuperadas” (informação no encarte do CD). *Último Verão* foi lançado em 1983 na forma de demo tape pelo selo Pirata Sulista (selo independente de Júlio Remy).

²⁶ Sartana (George Hilton) é o pistoleiro que vive caçando foragidos da justiça. Filme *Spaghetti Western*, gênero de filmes feitos na Itália nos anos 70, com direção e equipe italianas, mas atores norte-americanos, eram considerados filmes B (de qualidade duvidosa), na atualidade são considerados *cult*.

²⁷ Incompreensível.

²⁸ Inaudível.

²⁹ Ator italiano (1938 -) famoso em fotonovelas e no cinema em *spaghetti westerns*, entre outras produções.

³⁰ “Cowboy da Resistência” de Aline Ebert in www.textovivo.com.br/narrativas/fev0101.htm, acesso em 27/10/2007.

³¹ “Um bonde chamado Cinelândia” -ZH – 21/01/1993 pág. 08 e 09.

³² No mês de Agosto de 1969: 2001 Uma Odisséia no Espaço; Dr. Jivago, Tom & Jerry; Os 12 Condenados (*Correio do Povo* - agosto de 1969).

³³ A decadência das salas de cinema foi gerada por várias variáveis, abarcando desde a tecnologia, aluguel de fitas, entrada de redes de exibição multinacionais, a televisão, e também o vídeo cassete, o DVD e a pirataria. Lembrando que o que morreu foram as salas de cinema e não arte cinematográfica.

³⁴ “Vinte e um cinemas fecharam as portas em duas décadas” - *Correio do Povo* de 12/01/1978 – ficha 2407 (Acervo do Arquivo Histórico Moisés Vellinho).

³⁵ Ou Western à Italiana. Gênero de filme feito na Itália, com roteiro baseado no velho oeste norte-americano, falado em inglês, muitas vezes dublado.

³⁶ Mecanismo denominado de identificação projetiva – o espectador passa a ser o personagem na tela. (MERTEN, Luis Carlos. *Cinema. Um Zapping de Lumière a Tarantino*. Porto Alegre: Ed. Artes e Ofícios, 1995, p. 8).

³⁷ “As salas de espera dos cinemas são outros locais de socialização. As pessoas se reuniam ali sem pressa – afinal era preciso ver e ser visto – numa atmosfera cosmopolita.” GASTAL, Susana. *Salas de Cinema: cenários de uma História Porto-Alegrense*. pág. 135 (1999)

³⁸ Faixa 5 – lado B – do LP Nelson Coelho de Castro - ISAEC (1983), remasterizado no CD Nelson Coelho de Castro – Selo Barulhinho – outono de 2000. BP 21647.

³⁹ Termos em itálico de acordo com a escrita da letra de Nelson Coelho de Castro.

⁴⁰ “Aquele tempo do Julinho/ (...) Eu tava afim dum futebol/ eu voltava a pé do centro/ tu tá ficando é pirol (...)” LP JUNTOS – disco independente gravado no estúdio ISAEC em 1981. Faixa 4 – lado A.

⁴¹ Dois arroios percorrem a região e deságuam no Lago Guaíba, a Sanga da Morte e o Arroio Cavalhada (este com maior volume de água). MENEGAT, Rualdo (org.). *Atlas ambiental de Porto Alegre*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1998 .

⁴² FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: guia histórico* – 1ª ed. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1988, pág. 127

⁴³ Av. Sertório situada na Zona Norte de Porto Alegre. “Sertório”, faixa 15 do CD Nelson Coelho de Castro – Coletânea – 2000. BP 216447.

⁴⁴ FISCHER, Luis Augusto. *Dicionário de Porto Alegre*. 7 Ed.. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

⁴⁵ Ver em <www.sambachoro.com.br/nmoticias/arquivo/3874_-16k>. Acesso em: 15 fev. 2007.

⁴⁶ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol2, n. 3, 1989.

⁴⁷ CD Uma canção para Porto Alegre – faixa 4. 2003.

⁴⁸ Ivaldo Roque (1939 - 1986), músico e professor de violão com quem Castro estudou; Lupicínio Rodrigues (1914 - 1974) compositor de inúmeras canções que compõem o cancionário brasileiro.

⁴⁹ Cordões de sociedade ou clubes, os foliões brincavam em salões e podiam desfilar na rua.

⁵⁰ Possível referência a Sociedade Esmeralda. No século XIX havia duas sociedades que disputavam o carnaval, a Esmeralda (verde e branco) e a dos Venezianos (vermelho e branco).

⁵¹ Roberto Correia Barros – Diretor e presidente da Escola Imperadores do Samba

⁵² Osmar Fortes Barcellos (1921 – 1979) Jogou no Internacional, Vasco e foi primeiro jogador negro do Grêmio. Deve seu apelido ao fato de pertencer ao grupo carnavalesco “Os Tesouras”.(GARCIA, Heitor)

⁵³ Primeira escola de samba de Porto Alegre.

⁵⁴ IAPI, Bela Vista, Glória bairros da cidade, Areal da Baronesa, nas proximidades da av. Getúlio Vargas e av. Praia de Belas.

⁵⁵ Av. Borges de Medeiros abrigou durante anos o desfile do carnaval porto-alegrense.

⁵⁶ Giba Giba, músico da cidade, fundador da Praiana e introdutor do sopapo..

⁵⁷ Elis Regina (1945-1982) cantora nascida em Porto Alegre, fez sucesso nacional e internacional.

⁵⁸ Escolas de Samba tradicionais da Cidade.

⁵⁹ Bairro Cidade Baixa.

⁶⁰ Músico que toca nos sambas do LP Nelson Coelho de Castro – 1983. Tantã

⁶¹ Bedeu (1946 – 1999) músico porto-alegrense; Bataclã lendária figura das ruas de Porto Alegre.

⁶² Orixá feminino do batuque, consagrada aos ventos e tempestades, é confundida com Santa Bárbara.

⁶³ Mário Quintana (1906 – 1994) poeta, Túlio Piva (1915 – 1993) músico.

⁶⁴ Carlos Alberto Barcelos (Roxo) falecido em 1989, um dos maiores divulgadores do samba e do Carnaval de Porto Alegre, responsável pelos arranjos dos sambas de Coelho de Castro.

⁶⁵ Neri Caveira – mestre de bateria da Imperadores do Samba.

⁶⁶ Trecho no qual as Escolas de Samba fazem o seu cortejo ou desfile.

⁶⁷ Situado às margens do Guaíba, atualmente, na área da Praça Cônego Marcelino e arredores.

⁶⁸ Atuais bairros Bom Fim, Rio Branco, Mont’ Serrat e adjacências.

⁶⁹ Descendentes dos escravos libertos.

⁷⁰ “Sua majestade real Hai É, o Seilassié. Um Rãs da Etiópia na Porto Alegre dos anos 30.” . (Germano, Íris)

<
<http://paginas.terra.com.br/arte/massivereggae/cultura.htm>>

⁷¹ A Ilhota situada próxima do Areal da Baronesa, entre a Cidade Baixa e o Menino Deus, era sujeita a inundações do Arroio Dilúvio, os moradores eram pobres e foram removidos para a Restinga para possibilitar o saneamento da região, entre os anos 60 e 70. (FRANCO, 2006) e (MEMÓRIA DE BAIROS: RESTINGA, 1990)

⁷² Obra habitacional destinada aos industriários do Instituto de Aposentadoria e Pensão dos Industriários. (Memórias de Bairros - Vila do IAPI, 1991).

⁷³ Não esquecendo de mencionar que a cantora Elis Regina nasceu no bairro e é mencionada nesta canção, além do grupo Liverpool e Bixo da Seda, cujos componentes eram moradores também.

⁷⁴ Bairros até recentemente habitado por populações de renda média-baixa.

⁷⁵ Tribo Caetés foi primeira tribo a desfilar em 1946, na década de 50 havia 6 tribos, na atualidade apenas duas sobreviveram, a Guaianazes e Comanches.

⁷⁶ Da Borges de Medeiros o Carnaval passou a ser realizado na Perimetral, posteriormente, foi transferido para Avenida Augusto de Carvalho e, desde 2004, no Complexo Cultural do Porto Seco.

⁷⁷ Expressão para identificar as chuvas de verão intensas e passageiras (em poucas horas chove o correspondente a média mensal).

⁷⁸ <http://www.samba-choro.com.br/noticias/arquivo/7497>.

⁷⁹ Além de Giba Giba, na atualidade, os Grupos porto-alegrenses Bataclã F.C. e Serrote Preto utilizam o sopapo nos arranjos musicais.

⁸⁰ “A trajetória dos meninos ninjas”. ZH, POA – 03/08/2003. p.23.

⁸¹ Conceito da física utilizado na psicologia para a capacidade humana de superar adversidades e

transformar-se. (GROTBERG, 1996; ALVAREZ, 1999) in: http://www.redebrasileiradetransdisciplinaridade.net/fil e.php/1/Artigos_dos_membros_da_Rede/Trabalhos_apresentados_no_II_Congresso_Mundial/Artigo_Apareci da_Magali_de_Souza_Alvarez_et_al.doc

⁸² Fenômeno da possessão, onde a pessoa entra em transe e acredita que foi possuído por seu orixá, o ritual é sempre marcado por tambores, que tocam o som correspondente de cada orixá.

⁸³ Túlio Piva in MANN, op.cit. 2002.

⁸⁴ BRIGUIER, Jean-Claude. *Conversando com Piaget*. trad. Maria José Guedes. Difel. RJ-SP. 1978. pág. 123.

⁸⁵ BRIGUIER, Op. Cit. Pág. 173-174

⁸⁶ Ideias sustentadas pelo programa *Aquí Patrimonio una tarea de los vecinos*. AQUÍ PATRIMONIO: una apuesta el patrimonio barrial: intervenciones 2004-2005. 1ª Ed. Buenos Aires: Gobierno de La Ciudad de Buenos Aires, 2005. 144 p.