

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL

ADRIANO PINZON GARCIA

**MÍDIA IMPRESSA E CULTURA REGIONAL: O GRUPO OS TÁPES RETRATADO
PELA IMPRENSA DE REFERÊNCIA GAÚCHA E NACIONAL**

PORTO ALEGRE

2014

ADRIANO PINZON GARCIA

**MÍDIA IMPRESSA E CULTURA REGIONAL: O GRUPO OS TÁPES RETRATADO
PELA IMPRENSA DE REFERÊNCIA GAÚCHA E NACIONAL**

Monografia apresentada como requisito para a obtenção do grau de Bacharel no curso de jornalismo na Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Hohlfeldt

Porto Alegre

2014

ADRIANO PINZON GARCIA

**MÍDIA IMPRESSA E CULTURA REGIONAL: O GRUPO OS TÁPES RETRATADO
PELA IMPRENSA DE REFERÊNCIA GAÚCHA E NACIONAL**

Monografia apresentada como requisito para a obtenção do grau de Bacharel no curso de jornalismo na Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovado em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antônio Hohlfeldt

Prof. Dr. Juremir Machado da Silva

Profª Drª Ivone Cassol

Dedico esta monografia aos meus pais, Rosane e João,
ao meu irmão Bernardo e a todos que participaram
do grupo Os Tápes, principalmente Acy, Jorge, José Cláudio e Waldir.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pela educação, pelo amor e pela confiança de sempre. Ao Bernardo, o irmão que logo passará por isso também. Vô Adriano, padrinhos, madrinhas e demais familiares.

Aos meus segundos pais, Lisete e Ivar, pelo enorme carinho. Mônica, pela irmandade. Camila, pelo amor incondicional.

Ao professor Antônio Hohlfeldt, pela orientação ímpar e por partilhar da mesma opinião, de que “as coisas velhas são importantes e merecem sim ser estudadas”.

Ao Fábio, por ter ido tomar café na minha casa e ter dito aos meus pais que o jornalismo vale a pena. Leonam, pelo gosto de conversar sobre a imprensa dos velhos tempos. Zé Carlos, Fabrício, Ticiano e Stosch pelos papos musicais.

A todos os professores que conviveram comigo nesses nove semestres. Aos velhos e novos amigos, colegas e ex-colegas dos estágios feitos durante a faculdade.

À Ana Júlia Tiellet, Kátia Duarte Garcia e Casa de Cultura de Tapes pelos materiais cedidos.

Ao Cláudio Garcia pelo fornecimento da maioria dos impressos usados neste trabalho e pelas conversas esclarecedoras. Ao Tuio Rebelo, pela entrevista, pelos materiais e pelo bom humor. Ao Darci Pacheco, também pela entrevista e pela humildade.

Por último, agradeço à música do Tapes, que foi a inspiração e a trilha sonora diária na confecção deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho analisa como a imprensa cobriu a trajetória do grupo Os Tápes, conjunto musical que teve grande destaque no cenário musical sul-riograndense e nacional nas décadas de 1970 e 1980. Tratando sobre o índio, o gaúcho e diversos temas socio-culturais, Os Tápes marcou a música do início dos anos 1970, ao ser o grande vencedor da 2ª Califórnia da Canção Nativa, ao apresentar diversos espetáculos musicais e ao gravar pelo selo Marcus Pereira, fato que o tornou conhecido até no exterior.

Palavras-chave: Comunicação Social; cultura sul-riograndense; Califórnia da Canção Nativa; mídia impressa; folkcomunicação; música regional

ABSTRACT

The present study will analyze how the press covered the history of Os Tápes, a music group which had a massive role in the music industry from the state of Rio Grande do Sul and the rest of the country, especially during the 1970's and the 1980's. In its lyrics, Os Tápes used to talk about the Indians, the "gaúchos" and other social and cultural themes. They became one of the main bands from Rio Grande do Sul after winning the 2º Califórnia da Canção Nativa, singing and recording songs with the brand of Marcus Pereira, a fact that turned him known even in foreign countries.

Key-words: Social Communication; Brazilian Southern Culture; Califórnia da Canção Nativa; Press Media; Folk Communication; Regional Music

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 ASPECTOS CULTURAIS.....	13
2.1 FOLCLORE.....	13
2.1.1 Folkcomunicação.....	16
2.2 RAÍZES HISTÓRICAS DO RIO GRANDE DO SUL: O ÍNDIO.....	17
2.2.1 O índio Kaingang.....	17
2.2.2 O índio Guarani.....	18
2.2.3 O índio Charrua e Minuano.....	20
2.3 RAÍZES HISTÓRICAS DO RIO GRANDE DO SUL: O GAÚCHO.....	22
2.3.1 A origem.....	23
3 CONCEITO DE JORNALISMO.....	26
3.1 GÊNEROS JORNALÍSTICOS.....	27
3.1.1 Gênero Informativo.....	27
3.1.2 Gênero Opinativo.....	29
3.2 JORNALISMO CULTURAL.....	30
3.2.1 História do jornalismo cultural.....	31
3.3 HISTÓRIA DA IMPRENSA BRASILEIRA.....	33
3.4 HISTÓRIA DA IMPRENSA SUL-RIOGRANDENSE.....	37
3.4.1 Imprensa gaúcha e a fase dos festivais musicais.....	40
4 A HISTÓRIA DO GRUPO OS TÁPES.....	43
4.1 O COMEÇO E A CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA.....	43
4.2 OS ESPETÁCULOS MÚSICAIS.....	46
4.3 A DESCOBERTA DE MARCUS PEREIRA.....	49
4.4 A TURNÊ NA EUROPA.....	52
4.5 OS DISCOS SEGUINTE E O FIM DO GRUPO.....	53
5 OBSERVAÇÕES ACERCA DE OS TÁPES.....	55
5.1 IMPRENSA SUL-RIOGRANDENSE.....	55
5.2 IMPRENSA NACIONAL.....	63
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA.....	75
ANEXOS.....	81

1 INTRODUÇÃO

Nas décadas de 1970 e 1980, um grupo musical formado por comerciários e funcionários públicos, sem pretensões financeiras e vindo de uma pequena cidade do Rio Grande do Sul chamou a atenção do público, da crítica musical regional e de diversos veículos de comunicação nacionais. Esta monografia busca retratar a história desse conjunto, o grupo de resgate folclórico Os Tápés¹. Esta pesquisa tenta entender como a mídia impressa regional e nacional retratou sua história, como era o cenário musical daquele tempo e se a imprensa compreendia seu papel inovador, tanto estético quanto musical.

A atenção que a mídia deu ao grupo se justifica pela sua trajetória. Entre outras conquistas, o grupo venceu, com a música “Pedro Guará”, a 2ª Califórnia da Canção Nativa em 1972 - e também recebeu outros prêmios nas outras três edições em que participou. O conjunto também circulou em dezenas de cidades do Estado e do país, integrou a coletânea **Música Popular do Sul**, do selo Marcus Pereira de São Paulo, gravou três discos - dois pelo selo Marcus Pereira -, participou do Festival Horizonte 79 na Alemanha, ao lado do grupo pernambucano Quinteto Violado e do baiano Gilberto Gil e inovou ao adotar instrumentos primitivos – como flautas e objetos de percussão confeccionados em bambu e taquara. Um grupo com essa bagagem e pretensões não merece ser esquecido.

Entre os veículos impressos escolhidos para análise deste trabalho estão Zero Hora, Folha da Tarde, Folha da Manhã, Diário de Notícias, Correio do Povo, revista Agricultura & Cooperativismo (publicações locais), Jornal da Tarde (São Paulo), O Estado (Santa Catarina e Minas Gerais), revista Veja (São Paulo), revista Ilusão (São Paulo), Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), Última Hora (São Paulo), Opinião (Rio de Janeiro) e O Globo (Rio de Janeiro). Através da análise desses materiais, buscaremos entender como a mídia noticiava Os Tápés e se a mesma entendia o papel inovador do grupo no cenário musical da época.

¹ Neste trabalho, usaremos a grafia Tápés, com acento agudo. O grupo primeiramente era chamado de Os Tapes, sem acento. O acento foi uma sugestão do empresário Marcus Pereira, que disse que sem acento o grupo corria o risco de ser chamado de “Teipes”, devido ao gosto de muitos pela língua inglesa. Essa história é contada na contra-capa do segundo disco dos Tápés, **Não tá morto quem peleia**.

Edison Carneiro, Luis da Câmara Cascudo, Luiz Beltrão, Luiz Carlos Barbosa Lessa, Anselmo Amaral, Daniel Piza, Nilda Jacks, Nelson Traquina, Egon Schaden, José Marques de Melo e Carlos Reverbel são alguns dos autores consultados ao longo deste trabalho de pesquisa.

As razões que motivaram a escolha do tema são três. A primeira é que o autor desta monografia é natural da cidade de onde veio o conjunto, a pacata Tapes (na época do grupo com sete mil habitantes, hoje com pouco mais de 16 mil), distante 100km ao sul de Porto Alegre. Além disso, sempre ouviu histórias e boatos sobre o grupo, o que aguçou sua vontade de saber cada vez mais sobre o tema. A segunda é que os moradores da cidade que dá nome ao conjunto têm pouco conhecimento sobre Os Tapes. Muitos nativos ou novas gerações não sabem mensurar sua importância. E a terceira e mais importante é que esse tema é escasso de bibliografia e merece ter destaque.

A presente monografia utilizará as técnicas de pesquisa bibliográfica documental e análise de conteúdo. A pesquisa bibliográfica é desenvolvida mediante material já elaborado, principalmente livros e artigos científicos. O material consultado na pesquisa bibliográfica abrange todo o referencial já tornado público em relação ao tema de estudo, desde publicações avulsas, boletins, jornais, revistas, livros, pesquisas, monografias, dissertações, teses, documentos, entre outros (Gil, 2010).

A análise de conteúdo também será adotada para examinar os meios impressos jornalísticos, procurando responder aos problemas de pesquisa e os objetivos deste trabalho. Essa técnica é uma metodologia de pesquisa usada para descrever e interpretar o conteúdo de toda classe de documentos e textos. Essa análise, conduzindo a descrições sistemáticas, qualitativas ou quantitativas, ajuda a reinterpretar as mensagens e a atingir uma compreensão de seus significados num nível que vai além de uma leitura comum (BARDIN, 2011).

A presente monografia será desenvolvida em quatro. O primeiro capítulo trata sobre aspectos culturais, em três subcapítulos. O primeiro fala sobre o folclore, o segundo sobre o índio (o Kaingang, o Guarani e o Charrua/Minuano) e o terceiro sobre o gaúcho.

O segundo capítulo trata sobre o jornalismo, dividido em cinco subcapítulos. O primeiro descreve o conceito de jornalismo; o segundo trata sobre os gêneros jornalísticos; o terceiro aborda o jornalismo cultural; o quarto analisa a História da imprensa brasileira e o último a História da imprensa sul-riograndense.

O terceiro capítulo aborda a história do grupo Os Tápes, seu surgimento, as participações na Califórnia da Canção Nativa, seus espetáculos realizados, a descoberta do empresário Marcus Pereira, a turnê do grupo pela Europa e os últimos anos de trajetória do conjunto.

No quarto e último capítulo fazemos a análise de conteúdo dos jornais coletados sobre Os Tápes. No primeiro subcapítulo analisamos artigos de impressos gaúchos; e no segundo subcapítulo tratamos sobre os artigos impressos da imprensa de referência.

Para sustentar teoricamente este trabalho, na temática folclore, serão importantes as contribuições de Edison Carneiro (1957 e 1962), Luis da Câmara Cascudo (1967) e Luis Beltrão (2014). No que se refere à história do índio no Rio Grande do Sul, usamos autores como Anselmo Amaral (1973), Barbosa Lessa (1993), Ítala Basile Becker (1982 e 1995) e Marisa Nonnenmacher (1994 e 2000). Para tratar sobre o gaúcho, Augusto Meyer (1957), Antônio Hohlfeldt (1982), novamente Barbosa Lessa (1985 e 1995), Carlos Reverbel (2002) e outros autores são consultados.

No capítulo em que abordamos o jornalismo (conceito, gêneros jornalísticos, história da imprensa brasileira e gaúcha), nos baseamos em autores como Juarez Bahia (1990), Jorge B. Rivera (1995), Nelson W. Sodré (1999), Francisco Rüdiger (2003) e José Marques de Melo (2010). No capítulo que trata sobre Os Tápes, usamos jornais e entrevistas realizadas em 2005 e 2014.

A importância desse estudo se dá pelo grande papel artístico e social que Os Tápes teve em seu período de atividade. Suas músicas criticavam, por exemplo, a prostituição e a situação do índio guarani. Narravam a vida do gaúcho, resgatavam músicas do folclore e os costumes de festas populares como a Festa de Reis. Além disso, o grupo se dedicava a estudos profundos culturais que resultavam em musicais, como o especial *Americanto*, que tratava da vida dos índios americanos,

desde sua origem à chacina propagada com a chegada dos espanhóis e portugueses ao nosso continente.

Por esses fatores e motivos listados, é de total importância realizarmos esse estudo acadêmico.

2 ASPECTOS CULTURAIS

Este capítulo tem por objetivo destacar os aspectos que formaram a identidade do grupo de resgate folclórico Os Tápes, objeto de análise desta pesquisa. O primeiro subcapítulo trata sobre o folclore, usando como referencial teórico Edison Carneiro (1957 e 1965), Luis da Câmara Cascudo (1967) e Luis Beltrão (2014).

O segundo subcapítulo analisa a história do indígena na região que, posteriormente, tornou-se o Rio Grande do Sul. Discute-se sobre o Kaingang, o Guarani e o Charrua/Minuano. São usados autores como Anselmo Amaral (1973), Barbosa Lessa (1993), Ítala Basile Becker (1982 e 1995) e Marisa Nonnenmacher (1994 e 2000).

O terceiro e último subcapítulo discorre sobre o gaúcho, desde seu surgimento – como um termo pejorativo –, o posterior adjetivo de honraria e, por último, o termo usado como gentílico dos nascidos neste lugar. Augusto Meyer (1957), Antônio Hohlfeldt (1982), novamente Barbosa Lessa (1985 e 1995) e Carlos Reverbel (2002) são alguns dos referenciais de embasamento.

2.1 FOLCLORE

O primeiro registro da palavra *folclore* data de 22 de agosto de 1846, quando o arqueólogo britânico William John Thoms publicou, com o pseudônimo de Ambrose Merton, na revista The Athenaeum, o artigo intitulado “Folk-Lore”. *Folk* significa povo, nação, família, parentalha. *Lore*, instrução, conhecimento, sabedoria, na acepção da consciência individual do saber. Saber que se sabe. Ou seja, o folclore é o conhecimento do povo, a sabedoria popular (CASCUDO, 1967).

Para Edison Carneiro, o campo do folclore se estende

a todas as manifestações da vida popular. O traje, a comida, a habitação, as artes domésticas, as crendices, os jogos, as danças, as representações, a poesia anônima, o linguajar, etc., revelam, mesmo a um exame superficial, a existência de todo um sistema de sentir, pensar e agir, que difere essencialmente do sistema erudito, oficial, predominante nas sociedades de tipo ocidental. Tal sistema – reflexo das diferenças de classe e, portanto, de educação e de cultura que dividem os homens – incorpora grande número de elementos tradicionais, que podem confundir o observador dada a sua aparente imutabilidade, mas funciona em

virtude de processos dinâmicos que lhe dão vigor e atualidade, que o renovam constantemente – processos que são, na realidade, a essência do folclore. Em geral, pode-se dizer que a forma permanece, enquanto o conteúdo se moderniza (CARNEIRO, Edison. 1957, p. 10).

É de se salientar, porém, que embora peculiares, esses modos de sentir, pensar e agir não são exclusivos do povo. Se as camadas populares os integram, em conjunto, à sua vida cotidiana, toda a sociedade se serve deles, fragmentariamente (CARNEIRO, 1965). Para Cascudo (1967), o folclore é um patrimônio milenar e contemporâneo. Todos os países do mundo, raças, grupos humanos, famílias ou classes profissionais possuem um patrimônio de tradições que se transmite oralmente e é definido e conservado pelo costume. Esse patrimônio cresce com os conhecimentos diários, desde que se integrem aos hábitos grupais, domésticos ou nacionais.

Sem aparatos ou a tecnologia avançada, o povo desenvolve formas primitivas para se comunicar, se expressar, se divertir, etc. A partir disso, surgem as mais variadas expressões populares. Carneiro (1965) explica que o folclore pode ser dividido nas seguintes categorias: literatura oral e folclore infantil; credences e superstições, lúdica (danças e bailes, autos, jogos e sortes, cortejos, teatro de bonecos e festas tradicionais), artes e técnicas, música, usos e costumes e linguagem popular.

São exemplos de manifestações folclóricas o Bumba meu boi, o Terno de Reis, o Maracatu, as congadas e um dos maiores símbolos do País para os estrangeiros: a roda de samba. São consideradas manifestações folclóricas porque seguem uma série de fatores tradicionais, que se desenvolvem ao longo dos anos, entre as classes populares (CARNEIRO, 1957).

Para ser um fato folclórico, é preciso que o motivo, fato ou ato seja antigo na memória do povo, anônimo em sua autoria; divulgado em seu conhecimento e persistente nos repertórios orais ou no hábito cotidiano. Que sejam omissos os nomes próprios, localizações geográficas e datas fixadoras do episódio no tempo (CASCUDO, 1967). Logo, nem tudo que é popular é folclore. Sobre isso, Edison Carneiro também explica:

Para enquadrar-se na categoria de folclore, o fato social precisa ser, ao mesmo tempo, tradicional, anônimo e popular. O característico tradicional deve-se

entender mais na forma – a ronda, a quadra, o auto, etc. – do que no conteúdo. Em geral os fatos do folclore trazem grande sobrecarga de tradição no sentimento original, na forma de expressão, na roupagem exterior. Embora tradicional nesse sentido, o folclore está sempre vivo, atual, em transformação, adaptando-se às mudanças operadas na sociedade. Admite-se, atualmente, o folclore em estado nascente, ou seja, o aparecimento de novas variedades folclóricas, tão genuínas como quaisquer outras, sem apoio da tradição. Na realidade, embora o fato em si não seja tradicional, os seus elementos formadores geralmente o são. O anonimato da criação popular é somente uma condição atual. Alguém certamente fez os versos do maracatu ou do Moçambique, mas o seu nome se perdeu na memória dos homens. E não se deve esquecer a possibilidade de criação coletiva, que torna ainda mais indiferente a questão do anonimato. Muitas das coisas do folclore tem autor conhecido – a Viúva Alegre de Lehar dá a música para alguns versos das pastorinhas cariocas – mas o povo, adotando-as, fazendo-as suas, lhes comunica uma universalidade que não tinham. Com efeito, a criação individual folcloriza-se, sofre um verdadeiro processo de despersonalização, que lhe restitui o anonimato. Cada grupo folclórico tem, aliás, o seu poeta, o seu criador de modinhas e toadas, o seu figurinista, o seu coreógrafo populares. Assim, será bom considerar folclórico não apenas o fato social anônimo, mas o fato *de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular*, como o recomenda a Carta do Folclore Brasileiro (CARNEIRO, 1965, p. 136).

Muito se fala do embate folclore x erudito, já que os dois não teriam qualquer relação. A verdade é que, historicamente, o folclore tem relação direta com a cultura mais abastada. As formas que o folclore reveste são em geral formas já abandonadas pelas classes superiores – a quadra e a sextilha, o auto, a ronda. Este fato, origem de muitas confusões quanto ao caráter tradicional do folclore, decorre de duas causas principais: a lentidão com que se modifica a forma de expressão em relação àquilo que exprime e a circunstância de que os ideais da classe dominante foram, algum dia, os ideais de todo o povo, embora permaneçam apenas no seio dos setores politicamente mais atrasados. Com essa revalorização de formas escanteadas pelas classes superiores, a classe média brasileira, por exemplo, aturdida a princípio com as decantadas maravilhas de outras terras, afligida pela insegurança econômica e farta das sensações civilizadas do futebol e do cinema, começa a revalorizar as coisas nacionais – e um vigoroso sinal desta tendência é o interesse crescente pelas nossas manifestações folclóricas (CARNEIRO, 1965).

Mesmo sendo popular e, de certa forma, pobre financeiramente, o folclore sempre teve a necessidade de angariar fundos para seu sustento. Outrora, o bumba-meu-boi, o terno de reis, o maracatu, as pastorinhas, as congadas, organizavam-se com dinheiro buscado no bairro ou na localidade, com trocados do homem do povo e doações de pessoas ricas. Não se tratava de uma simples contribuição, mas de uma demonstração de confiança no grupo. O dinheiro bastava,

por pouco que fosse, para ligar a população ao folguedo, que se transformava, assim, numa diversão quase familiar, quase pessoal, que saía a rua tanto para distrair os brincantes como para retribuir aos ricos e justificar as esperanças da plebe. O povo solidarizava-se com os seus folguedos (CARNEIRO, 1957).

Se esta forma de manutenção do folguedo desapareceu em algumas sociedades, mantém-se viva, e bem viva, noutras – e em geral, em toda a área rural. O fenômeno da decadência e do desaparecimento dos folguedos populares parece circunscrever-se às capitais (CARNEIRO, 1965).

2.1.1 Folkcomunicação

Em 1967, o jornalista e professor Luiz Beltrão de Andrade Lima (1918-1986) tornou-se o primeiro Doutor em Comunicação diplomado por universidade brasileira, ao defender sua tese na Universidade de Brasília. (MELO, 2014)

O trabalho, intitulado **Folkcomunicação – Um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de ideias**, define o folclore como um dos grandes canais de comunicação coletiva. Através do folclore o povo se comunica, não necessitando obrigatoriamente dos meios industriais de comunicação (rádio, televisão, jornal, cinema, arte erudita, etc.) (BELTRÃO, 2014)

Nas palavras de Beltrão, “Folkcomunicação é o processo de intercâmbio de informações e manifestação de opiniões, ideias e atitudes da massa, através de agentes e meios ligados direta e indiretamente pelo folclore (BELTRÃO, p. 70, 2014).

Em sua tese, o autor dividiu as formas folclóricas de comunicação em duas categorias: *informação oral* e *informação escrita*. Na parte oral, Beltrão destaca os cantadores que, através de canções, expressam suas ideias e contam fatos ocorridos nas redondezas; e o caixeiro-viajante ou o caminhoneiro, que trazem consigo as histórias colhidas pelo caminho. No que se refere à informação escrita, o pesquisador elenca os folhetos (o cordel, o pequeno jornal, os poemas), os almanaques, que trazem curiosidades, piadas, horóscopo, adivinhas, causos e poemas; e os calendários e livros de sortes (BELTRÃO, 2014).

As manifestações folclóricas foram definidas por Beltrão como *folkcomunicação opinativa*. Dentro desse nicho, estão a queima do Judas, a serra dos velhos, o bumba-meu-boi, o carnaval, a música popular, o artesanato, entre outros (BELTRÃO, 2014).

2.2 RAÍZES HISTÓRICAS DO RIO GRANDE DO SUL: O ÍNDIO

A faixa de terra entre o Rio Uruguai e o Oceano Atlântico, a antiga Banda Oriental do Uruguai, abrangendo a República Oriental do Uruguai e o estado brasileiro do Rio Grande do Sul, antes da chegada dos europeus, era povoada por grupos indígenas que assim podem ser resumidas: no planalto sul-brasileiro, os Guaianá (ancestrais dos Kaingang), coletores, caçadores com algum cultivo; nas florestas de borda do planalto e da margem dos rios Uruguai e Jacuí, os Guarani; agricultores com certa eficiência nos campos do Rio Grande do Sul, do Uruguai e parte da Argentina; e os Charrua e Minuano, além de outras denominações, de caçadores e coletores. A expansão colonizadora de Espanha e Portugal sobre o território vai atingi-los de formas variadas, até os levar ao extermínio (BECKER, 1982).

2.2.1 O índio Kaingang

Descendentes dos índios Guaianá, os Kaingang (Caingangue) são também conhecidos como Socré, Xokléng, Kamé, Bugre, Botocudo ou Coroado. A área de ocupação dos Kaingang abrange o território gaúcho compreendido entre o Rio Piratini (afluente da margem esquerda do Uruguai) e as cabeceiras do Rio Pelotas, tendo como limite meridional o Planalto sul-riograndense junto à Bacia do Caí. Habitava, também, no século XIX, as áreas hoje correspondentes às cidades de Torres e Osório, litoral norte do Rio Grande do Sul. No Brasil, além do Rio Grande do Sul, habita os estados de São Paulo, Paraná e Santa Catarina (BECKER, 1995).

O Kaingang tinha, no pinhão, sua principal fonte de alimentação, mas também praticava a caça e a pesca. Vivendo livremente nas matas até o início do século XIX, o Kaingang começou a sofrer com a chegada do europeu à sua zona de habitação.

As primeiras levas de imigrantes se instalaram no Rio Grande do Sul em 1824, sendo em sua maioria alemães. Sem o sucesso da catequese (a catequização do Kaingang não teve o mesmo êxito da feita pelos jesuítas, com os Guarani) e com os novos habitantes exploradores do Rio Grande do Sul amedrontados, os índios começaram a ser tirados das matas e passaram a habitar aldeamentos criados pelos colonizadores. Os principais aldeamentos eram o de Nonoai no Alto Uruguai, de Campo do Meio e Colônia Militar Caseros, na região dos campos de Vacaria; além de Guarita, próximo ao município hoje denominado Tenente Portela. Sem o *índio selvagem* na mata, os imigrantes não sofriam riscos nas terras a serem exploradas (NONNENMACHER, 2000).

Mesmo com o preconceito de que os índios eram indolentes e preguiçosos, nesses aldeamentos o Kaingang sempre contribuiu para o seu sustento, como também em prol da comunidade, com o trabalho de abertura de estradas e construção de pontes. Apesar disso, muitos grupos não se adaptavam a essa organização e fugiam para os matos. Esses eram chamados de *selvagens*. Sem suas terras e quase sempre sem ter o que comer, o índio assaltava estâncias e fazendas em busca de alimentos e mantimentos. Com a chegada de empresas na região sul do Brasil e a rebeldia do Kaingang, os empresários, apoiados pelos governos provinciais, formavam grupos de civis para exterminar os índios. Esses grupos ficaram conhecidos por *tropas de bugreiros*. Além disso, conflitos entre os próprios Kaingang e com outras tribos, como os Guarani e os Charrua eram frequentes. Esses são os motivos que culminaram na morte da maioria deles (NONNENMACHER, 1994 e 2000).

2.2.2 O índio Guarani

Os Guarani do Brasil meridional podem ser divididos em três grupos: os Ñandéva, os Mbüa e os Kayová. Estes últimos são os únicos que hoje em dia não usam, em face de estranhos, a autodenominação Guarani (SCHADEN, 1974).

No Rio Grande do Sul, vivem os Mbüa, também conhecidos como Mbiá e Mbya. Sobre o grupo, Schaden (1974) explica:

Mbúá (*gente*) é a autodenominação mais usada pelos Guarani, conhecidos na bibliografia como Kainguá, Kaiuá etc. (...) Não raro, encontra-se também para

estes índios a denominação Apüteré, ou seja, Apyteré... Entre os paraguaios são conhecidos pelo apelido de Baticolas, em atenção ao chiripá que usam entre as pernas. (...) Ao sul de Santos vivem duas hordas de Mbüa nas aldeias de Rio Branco e Rio Comprido (perto de Itariri). Vieram do Paraguai meridional nos últimos três decênios. No Oeste dos estados brasileiros de Santa Catarina e Paraná encontra-se por sua vez uma série de hordas Mbüa. Contam-se numerosos Mbüa na região florestal do Leste paraguaio, especialmente no território de Guairá, mas também na parte setentrional da Argentina e do Rio Grande do Sul (SCHADEN, 1974, p. 3).

Há diversas teorias sobre onde os Guarani habitavam, pois o grupo vivia em migração. O Guarani está sempre em busca da *Yvy marã e'ỹ*, a “Terra sem males”, lugar onde não ocorrem guerras e nem surtos de doenças. Mas é sabido que habitavam a fronteira com a Argentina, o norte e o litoral gaúchos (DALCIN, 1993).

O primeiro contato com os europeus ocorreu no início do século XVI. Nessa mesma época, o Guarani era caçado pelos bandeirantes, luso-paulistas que escravizavam os índios. Além disso, havia os *encomenderos* espanhóis, que tentavam incorporá-los aos modos culturais, sociais e econômicos europeus e cobravam tributos (KERN, 1982).

No século XVII, teve início as Missões Jesuíticas espanholas. Além de catequizar os índios e instruí-los na forma europeia de civilização, evitando a sua escravidão, as *reduções* (como também eram conhecidas) foram importantes para a Coroa Espanhola, porque ficavam situadas em localidades estratégicas, nas fronteiras com o território português. Ou seja, havia, acima de tudo, um objetivo político (FLORES, 1997).

Em mais de cem anos, foram constituídos os 30 povos das Missões, reduções jesuíticas que ficavam em território espanhol, hoje nos países Argentina, Paraguai e Brasil. No hoje território brasileiro, ficavam os Sete Povos das Missões (São Francisco de Borja, São Nicolau, São Miguel Arcanjo, São Lourenço Mártir, São João Batista, São Luiz Gonzaga e Santo Ângelo Custódio). Essas terras, segundo Flores (1997), eram muito visadas, pois eram rodeadas de bosques, exposta a ventos, contava com muita madeira para construção, riachos e rios, fontes, pedreiras para cantaria, argila para o fabrico de telhas e tijolos e, principalmente, um solo muito fértil. Os índios viviam em harmonia com os padres, plantando e colhendo, aprendendo a lidar com o gado e recebendo os ensinamentos do Cristianismo.

Kern (1982) explica que

os jesuítas foram os líderes carismáticos dos Guaranis, ao mesmo tempo que representantes locais da monarquia espanhola, da Santa Fé e da própria Companhia de Jesus. (...) Esta organização política dirigiu uma bem sucedida experiência de desenvolvimento material de comunidades indígenas aculturadas, mantendo relações permanentes com a sociedade global espanhola, da qual nunca se emancipou (KERN, 1982, p. 7).

A derrocada de um sistema aparentemente perfeito veio em 1750, com a assinatura do Tratado de Madrid. O tratado definia os novos territórios pertencentes à Espanha e a Portugal na América do Sul. A Colônia do Santíssimo Sacramento (na margem esquerda do Rio da Prata, local estratégico construído por portugueses na época da União Ibérica), passou a ser território espanhol. E os Sete Povos das Missões território dos portugueses. Sendo assim, os índios habitantes das reduções, juntamente com os padres, deveriam cruzar o Rio Uruguai e se estabelecerem em território espanhol, deixando tudo para trás. Os índios se negaram a deixar suas terras. Os jesuítas tentaram – sem sucesso – sensibilizar ambas as Coroas. Com isso, houve a Guerra Guaranítica (1750 – 1756), período em que portugueses e espanhóis mataram e expulsaram os índios dos Sete Povos. Dos 30 mil índios que viviam na região, restaram pouco mais de 21 mil. Cerca de 14 mil se ocultaram nos matos e foram para outras Missões ao oeste do Rio Uruguai, graças à persuasão dos jesuítas. O restante fugiu para outras regiões ou acabou por trabalhar em estâncias e plantações. O processo de decadência das demais Missões se intensificou em 1768 com a expulsão dos jesuítas pela Coroa Portuguesa, com o início da administração por funcionários militares e eclesiásticos de outras ordens (FLORES, 1997).

2.2.3 O índio Charrua e Minuano

É impossível tratar sobre o índio Charrua sem citar o índio Minuano. Segundo Becker (1982), há um erro constante em definir o Minuano também como Charrua. Na verdade, trata-se de duas tribos distintas, com diferenças culturais e estéticas. O erro ocorre porque os Charrua passaram a ocupar um território ancestralmente Minuano, e por volta deste mesmo período (1730) haviam se consolidado as alianças entre estes e os Minuano, fato que gerou confusão em torno da população colonial e uma generalização popular dos dois grupos como sendo Charrua. Isso fez

com que, aos poucos, fosse diminuindo a utilização do termo *Minuano* para descrever parte deste contingente populacional que passou a experimentar um destino semelhante (GARCIA e MILDER, 2012). Sendo assim, usaremos a grafia Charrua-Minuano ao longo deste trabalho.

Estes grupos, antes de sua união, em 1730, estavam genericamente assentados da seguinte forma: os Charrua junto às margens ocidentais do Rio Uruguai (oeste) e os Minuano no lado oriental (leste), estendendo-se até as planícies do litoral atlântico sul (GARCIA e MILDER, 2012). Os Minuano habitavam o lugar que, com a assinatura do Tratado de Santo Ildefonso (1777), seria denominado como Campos Neutrais. Esse local, também chamado de “Terra de Ninguém”, era uma terra neutra entre o governo espanhol e o português, para evitar conflitos entre as duas Coroas. Situava-se no sul do Rio Grande do Sul, entre o Taim (Rio Grande) e o Arroio Chuí (Chuí). Por muito tempo, esse local foi usado como refúgio de foragidos e pessoas procuradas pelos governos espanhol ou português (AMARAL, 1973).

O índio Charrua-Minuano era caçador, aguerrido e muito arredio à tomada de terras pelos colonizadores europeus. Durante os séculos XVI e XVII, houve tentativas de aldeamentos e de catequização por parte de padres franciscanos, mas sem sucesso. Sem terras e sem seus domínios, os Charrua-Minuano viviam em conflito e praticavam crimes para satisfação de suas necessidades: roubavam fazendas atrás de mantimentos (como erva-mate e fumo), roubavam gado bovino e equino, abatiam o gado, vendiam o couro ilegalmente no contrabando, etc. Apesar disso, eram bem visto pelos exércitos, já que sempre peleavam ao lado dos mesmos em troca de favores (BECKER, 1982).

Esses indígenas eram exímios montadores de cavalos e usavam com destreza, na caça e na guerra, suas boleadeiras, depois incorporadas à vida do gaúcho. Barbosa Lessa (1993) assim descreve a boleadeira:

Os ancestrais dos Charrua legaram-lhes a única arma capaz de alcançar veados e nhandus (*emas*) na disparada: a bola de pedra, que arremessam longe após girá-la muitas vezes, presa em uma tira de couro. Às vezes arremessam duas bolas de pedra interligadas, com o que imprimem ainda mais velocidade ao tiro. Raramente, três bolas. Em qualquer das hipóteses, a tira se enreda às patas do animal e o derruba ao chão. Mas se o tiro acerta a cabeça, é de efeito mortal. Já se vê que se trata de uma arma mui eficiente na caça e mui terrível na guerra (LESSA, 1993, p. 148).

Nas guerras, o Charrua-Minuano lutou em todos os lados: participou da Revolução Farroupilha ao lado da República Rio Grandense; lutou ao lado de portugueses contra espanhóis, em conflitos de fronteira (e vice-versa) e, por fim, ajudou Artigas na luta da independência do Uruguai. Após a independência do país platino, a população, assustada, pressionou o governo para que tomasse alguma providência contra os Charrua-Minuano, que continuavam a praticar crimes. Com isso, acontece a *traição*: em 1831, em uma emboscada, o exército uruguaio mata aproximadamente 500 índios Charrua-Minuano, no que ficou conhecido como Massacre de Salsipuedes. Logo após, no Combate de Mataojos, os índios restantes de Salsipuedes foram definitivamente destroçados e os presos sobreviventes repartidos nas cidades, para fins vários, ou entregues às estâncias como peões. As mulheres e crianças com menos de 12 anos foram colocadas em famílias brancas para prestarem serviços a essas (BECKER, 1982). Além de um pedido dos uruguaio, a emboscada também teve como motivo o estabelecimento de alianças temporárias, ora com os portugueses, ora com os espanhóis, criolos e com outros coletivos ameríndios, como os guaranis, o que reforçava a suposta “infidelidade charrua” (NUNES e ROSA, 2011).

Como sobreviveram alguns índios, o massacre de Salsipuedes não foi uma extinção de um grupo étnico, mas sim, um violento etnocídio, que provocou uma ruptura espaço-temporal na continuidade étnica do coletivo ameríndio Charrua (NUNES e ROSA, 2011).

2.3 RAÍZES HISTÓRICAS DO RIO GRANDE DO SUL: O GAÚCHO

Da mistura entre os colonizadores e as diversas etnias indígenas, presentes no sul brasileiro, nasceram os gaúchos (REVERBEL, 2002). Para a origem desta palavra, existem várias explicações. Segundo Meyer (1957), antes do vocábulo *gaúcho*, o que aparece, em documentos, é a palavra *gaudério*, que Bernardo Ibañez de Echavarrri introduz em 1770, na sua tradução castelhana do diário do padre Tadeu Xavier Henis, sobre a guerra dos Guaranis. Ela é então, aplicada a aventureiros paulistas que desertavam das tropas regulares, identificando-se com a vida rude dos coureadores e ladrões de gado. Houve uma abreviação de *gaudério*

para *gaúcho*. Outros documentos citam a palavra espanhola *gauche* como sua origem. *Gauche* era usada para expressar aos vagabundos, ladrões do campo, vaqueiros, acostumados a matar touros chimarrões, a tirar-lhes o couro e levá-los ocultamente às povoações, para sua venda ou troca por outros gêneros.

Barbosa Lessa (1995) cita ainda outras duas teorias. A primeira é de que a palavra *gaúcho* teria vindo da expressão francesa *gauche*, que significa esquerdo e, por extensão, tudo o que não é direito (correto). A segunda trata sobre os espanhóis das Ilhas Canárias, que vieram habitar a recém fundada Montevideú, capital do Uruguai. Quem habitava as Canárias era conhecido como *guanche*.

Antônio Hohlfeldt (1982) também cita outras possíveis origens:

Se tomamos a importância árabe, devemos lembrar o termo *chauch*, referente a *tropeiro*; do espanhol *chaucho*, com o mesmo sentido e evidentemente oriundo do primeiro; a língua incaica, porém, possui um termo semelhante, *chacho*, significando *órfão*, pessoa abandonada, errante, sozinha, solitária; do latim, viria o termo *gaudeo*, que significa ter prazer, gozar, e daí adviria o termo *gaudério*, que indica o errante, uma série de variantes como *garrucho* ou *garucho*, que referem-se a homens mestiços, sem religião e sem moral (HOHLFELDT, 1982, p. 93).

2.3.1 A origem

O gaúcho tem como sinônimo o *guasca*, o homem que lidava com o gado. Sem o aparecimento do boi e a multiplicação dos rebanhos, não teríamos chegado à Idade do Couro², origem e fundamento da civilização guasca do Rio Grande do Sul, de onde nasceu o gaúcho (REVERBEL, 1992). Segundo Meyer (1957), o vocábulo guasca passaria a sintetizar a própria Idade do Couro do século XVI. E não tardaria a tornar-se sinônimo do termo gaúcho, dentro e fora do Rio Grande.

Outro sinônimo do gaúcho é o *changador*. Este tipo social é assim explicado por Anselmo Amaral (1973):

A influência do boi e do cavalo plasmou, em toda a região compreendida hoje, pela República Oriental do Uruguai e parte do Rio Grande do Sul, um tipo singular, rebelde a qualquer lei, indiferente à propriedade privada, infenso à vida gregária, vagabundo de todos os caminhos, confiando apenas no facão sempre bem afiado, conduzido à cintura sob os pelegos. Tipo que só dispensava carinho e dedicação ao cavalo da sua montaria. Homem que os estancieiros temiam, por isto mesmo perseguido pelas autoridades. Ágil como um acrobata, inigualável no manejo do laço e da boleadeira. Capaz de dominar o potro mais arisco, bem como

² A Idade do Couro, no século XVI, caracterizou-se pela grande produção de couro e comercialização/exportação do mesmo. Precedeu a posterior fase das charqueadas como fonte da economia gaúcha (REVERBEL, 1992).

atolar o aço cortante na garganta de qualquer *crístão*, sem fazer cara feia – o changador! (AMARAL, 1973, p. 35-36)

Além do boi, outros símbolos ajudaram para a formação do tipo social gaúcho: o churrasco, o chimarrão (hábito herdado dos indígenas) e, principalmente, o cavalo. O gado equino, introduzido pelos espanhóis, e também vindo das Capitâneas Hereditárias de São Vicente, foi essencial para a formação do ser e viver do gaúcho. Além de eficaz meio de transporte, foi essencial na exploração de novos territórios e muito importante nas guerras, graças às montarias armadas. O gaúcho era tão afeiçoado ao animal que, às vezes, saía de casa no início do dia e voltava para casa à noite, sem descer do mesmo. Até para tomar cachaça, num bolicho, o gaúcho ficava em cima do cavalo. Era normal também despender grande tempo arrumando e enfeitando seu animal. Ainda que o gaúcho não media esforços para comprar pratarias caríssimas, belas selas e deixar seu *pingo* com o pêlo brilhando (REVERBEL, 1992).

Nicolau Dreys (1990) assim define o gaúcho:

Os gaúchos, nômades, estão em todas as partes onde há estâncias e charqueadas, em que servem de peões. Parecem pertencer a uma sociedade agine, isto é, sem mulheres, tais como os antigos tártaros. Formaram-se originariamente do contato da raça branca com os indígenas. Sem chefes, sem leis, sem polícia, não tem da moral social senão idéias vulgares, e sobretudo uma espécie de probidade condicional que os leva a respeitar a propriedade de quem lhes faz benefício ou de quem os emprega ou neles deposita confiança. O gaúcho parece apreciar o dinheiro, menos para suprir suas precisões, que são poucas, do que para satisfazer suas paixões ou alguns gostos instantâneos. Ele quer dinheiro principalmente para jogar ou para adquirir a posse de qualquer brinquedo que, como nas crianças, excitou sua cobiça passageira. Por isso, enquanto tem dinheiro ele pouco trabalha. O tempo passa-se em jogar, tocar ou escutar uma guitarra nalguma pulperia, e às vezes, porém com raridade, dançar uma espécie de chula grave, que vimos praticar por alguns deles. Quanto ao mais, pouca propensão parecem ter para licores espirituosos, e a embriaguez é coisa quase nunca aparecida entre esses homens cujas disposições taciturnas e apáticas pouco se conciliam com a loquacidade e movimentos desordenados da bebedice (DREYS, Nicolau, 1990, p. 122)

O gaúcho

veste-se com o estritamente necessário. Com o chiripá – pedaço de baeta amarrado em redor do corpo, da cintura para baixo. Por cima desse, o cingidor – espécie de avental de couro cru destinado a receber a fricção do laço quando o animal faz força sobre ele. Uma camisa, se a tem. Uma jaqueta sem mangas. Um par de ceroulas com franjas compridas nas extremidades inferiores, e, às vezes, um par de calças por cima. Um lenço, quase sempre amarrado à cabeça. Um chapéu roto. Raras vezes um poncho completo; em lugar deste, um pedaço de baeta vermelha (DREYS, Nicolau, 1990, p. 124)

Como visto, em seu surgimento, o termo *gaúcho* era extremamente pejorativo. Mas, com o passar dos anos, o gaúcho passou a ser visto como um homem aguerrido, batalhador, que não foge a luta e a seus compromissos, um ser cordial e muito receptivo. Isso se deu graças ao idealismo da Revolução Farroupilha (1835 – 1845) que, mesmo perdida pelos gaúchos, representou o surgimento de um mito (REVERBEL, 1992).

Por muito tempo o Império Brasileiro proibiu que os gaúchos falassem de Farrapos e sobre seu ideal revolucionário. Tanto era proibido que Karl Von Koseritz, editor do jornal Brado do Sul (Pelotas), foi morto depois que o impresso publicou em 1859 um artigo intitulado “História da República Rio-Grandense”, gloriando o espírito farrapo. O gaúcho só teve sucesso em retomar esses temas anos depois, com a fundação da Sociedade Partenon Literário, capitaneada por Caldre e Fião e Apolinário Porto Alegre, publicando textos que cultuavam os modos do gaúcho. Depois, esse espírito seria retomado na década de 1940, pelo Movimento Tradicionalista, capitaneado por Paixão Côrtes e Luis Carlos Barbosa Lessa e, décadas depois, pelo Movimento Nativista e a fase dos festivais musicais, como a Califórnia da Canção Nativa, criada na década de 1970 (LESSA, 1985) .

Hoje, além dessa mitificação, o gaúcho serve como um gentílico dos nascidos no Rio Grande do Sul (REVERBEL, 1992).

3 CONCEITO DE JORNALISMO

O jornalismo, segundo Traquina (2005), são as notícias em última análise, como tudo o que é importante e/ou interessante. Isto inclui praticamente a vida, o mundo e o *outer limits*. Poeticamente, podia-se dizer que o jornalismo é a vida, tal como é contada nas notícias de nascimentos e de mortes, tal como o nascimento do primeiro filho de uma cantora famosa ou a morte de um sociólogo conhecido mundialmente. É a vida em todas as suas dimensões, como uma enciclopédia.

Luiz Beltrão, em **Iniciação à filosofia do jornalismo** (1992), explica que jornalismo é a informação de fatos correntes, devidamente interpretados e transmitidos periodicamente à sociedade, com o objetivo de difundir conhecimentos e orientar a opinião pública, no sentido de promover o bem comum. É uma atividade essencial à vida das coletividades, como uma instituição social que, no mundo moderno, assume posição da mais alta relevância.

Para Sousa (2005), o jornalismo é uma forma de comunicação em sociedade que tem, como principal função, nos estados democráticos de direito, manter um sistema de vigilância e de controle dos poderes. Além disso, o jornalismo deve ser comunicação útil, noticiar sobre todos os acontecimentos, questões úteis e problemáticas socialmente relevantes, estejam ou não relacionados com a ação dos agentes de poder.

Os acidentes, os casos de polícia, o desporto, a moda, o património natural e histórico, as notícias do estrangeiro, o comportamento da Bolsa de Valores, a informação de serviços, os testes comparativos para ajudar o consumidor a fazer as melhores escolhas são alguns dos muitos exemplos de temáticas abordadas pela imprensa jornalística (SOUSA, 2005, p. 11).

Segundo Fraser Bond (1962), o *jornalismo* significa, hoje, todas as formas nas quais e pelas quais as notícias e seus comentários chegam ao público. Todos os acontecimentos mundiais, desde que interessem ao público, e todo o pensamento, ação e ideias que esses acontecimentos estimulam, constituem o material básico para o jornalista.

O jornalismo é a atividade de natureza técnica, caracterizada por compromisso ético peculiar. O jornalista deve saber selecionar o que interessa e é útil ao público (o público-alvo); buscar a associação entre essas duas qualidades, dando à informação veiculada a forma mais atraente possível; ser verdadeiro quanto aos

fatos e fiel quanto às ideias de outrem, que transmite ou interpreta; admitir a pluralidade de versões para o mesmo conjunto de fatos e manter compromissos éticos com relação a prejuízos causados a pessoas, coletividades e instituições, por informação errada ou inadequada a circunstâncias sensíveis (LAGE, 2014)

Para o espanhol Lorenzo Gomis (1997), o jornalismo é um método de interpretação sucessiva da realidade social. Já Clóvis Rossi explica que o jornalismo, independente de qualquer definição acadêmica, é uma fascinante batalha pela conquista das mentes e corações de seus alvos: leitores, telespectadores ou ouvintes. Uma batalha geralmente sutil e que usa uma arma de aparência extremamente inofensiva: a palavra, acrescida, no caso da televisão, de imagens. Mas uma batalha nem por isso menos importante, do ponto de vista político e social, o que justifica e explica as imensas verbas canalizadas por governos, partidos, empresários e entidades diversas para o que se convencionou chamar *veículos de comunicação de massa* (ROSSI, 1998).

3.1 GÊNEROS JORNALÍSTICOS

Os gêneros jornalísticos correspondem a determinados modelos de interpretação e apropriação da realidade em linguagens (SOUSA, 2005). José Marques de Melo (2010) divide o jornalismo em cinco gêneros: informativo, opinativo, interpretativo, diversional e utilitário. Neste trabalho, ater-nos-emos a escrever sobre os dois gêneros que mais interessam à pesquisa: os gêneros informativo e opinativo.

3.1.1 Gênero informativo

O jornalismo informativo é o resultado da articulação que existe, do ponto de vista processual, entre os acontecimentos reais que eclodem na realidade e sua expressão jornalística por meio do relato que visa informar o receptor do "que se passa" nessa realidade. Os formatos do gênero informativo são: a nota, a notícia, a reportagem e a entrevista (MELO, 2010).

A nota é o relato de acontecimento que está em processo de configuração. Nem todos os elementos da notícia (ação, agente, tempo, lugar, modo e motivo) são conhecidos. Trata-se de um *furo*: antecipação de um fato que pode gerar notícia. Já a notícia é o relato integral de um fato que já eclodiu no organismo social. Contém necessariamente respostas às perguntas do *lead* (que, quem, quando, como, onde e porquê). Compõe-se de duas partes: *cabeça (lead)* e *corpo (body)*. Privilegia o *clímax (sensação)* evitando a *cronologia (nariz de cera)* (COSTA, 2010).

A reportagem é o relato jornalístico essencialmente informativo, livre quanto ao tema, objetivo quanto ao modo, e redatado preferencialmente em estilo direto. É uma narrativa, de viés mais ou menos literário, concebida e realizada segundo a personalidade do escritor/jornalista (VIVALDI, 1973).

A entrevista é o momento de conversação entre duas ou mais pessoas, sendo que, no mínimo, uma é o entrevistador, posteriormente o autor da entrevista. A entrevista consiste em informar os leitores, arrancando declarações exclusivas sobre determinados temas (ARRANZ, 2000).

3.1.2 Gênero opinativo

O gênero opinativo, como o próprio nome evidencia, é aquele que opina, não somente informa. A opinião destaca-se no texto jornalístico como um gênero consolidado, já que é claro e facilmente identificável. É um gênero muito popular no Brasil, tanto que, às vezes, ganha mais espaço que o jornalismo informativo em determinados jornais (RÊGO e AMPHILO, 2010). Melo (2010) divide o gênero opinativo nas seguintes estruturas: editorial, comentário, artigo, resenha, coluna, crônica, caricatura e carta.

O editorial, também chamado de *artigo de fundo*, é um texto opinativo que exprime a opinião/posição de um veículo sobre determinado tema. Apesar de ser escrito por alguém, nunca é assinado. O editorial tenta traduzir a ideologia do meio, sem esconder essa intenção, gerando correntes de opinião e, com isso, condicionando o comportamento do poder (ARRANZ, 2000).

Oriundo do jornalismo norte-americano, o comentário é cultivado por jornalistas de grande credibilidade. Explica notícias, seu alcance, suas circunstâncias e suas

consequências. Nem sempre emite uma opinião explícita. O julgamento dos fatos é percebido pelo raciocínio do comentarista, pelos rumos de sua argumentação. Sua característica inerente é a continuidade. Uma matéria que contém a apreciação de um fato articula-se necessariamente com as que a antecederam e com as que virão depois (COSTA, 2010).

Segundo Vivaldi (1973), o artigo é um texto extenso sobre um tema interessante, escrito de forma ágil, amena e solta. É uma visão sucinta, mas não isenta de profundidade, de um problema ou de um enfoque particular. É um texto de variado e amplo conteúdo, de diversas formas, em que se interpreta, valora e explica um feito ou uma ideia atual, segundo a convicção do articulista.

Para Gargurevich (2004), a resenha é um texto crítico, consequentemente opinativo, que dá conta de eventos culturais como shows, peças teatrais, o lançamento de um livro, um disco, um filme, etc. É escrita pelo *resenhador*, que tem como trabalho informar sobre o que é novo no campo cultural, mas com opinião. Já a coluna, segundo o mesmo autor, é uma seção fixa, de certa periodicidade de aparição. É uma espécie de crônica, que pode abarcar todos os temas possíveis. O colunista é um escritor ou jornalista que habitualmente dispõe de um espaço determinado no jornal para escrever, com liberdade, sobre temas da atualidade.

O termo *crônica* provém da palavra grega *cronos*, que significa *tempo*. Em conformidade com o sentido da palavra, o cronista é alguém que escreve periodicamente para um jornal. O cronista tem espaço fixo em um jornal em determinado dia, quando o leitor encontra sempre a crônica do mesmo autor, seja ela de tema policial, político, social, local, esportivo, de viagem, etc. Uma crônica pode ser, na sua essência, apenas um artigo de opinião, um artigo de análise ou até uma reportagem, pois não demarca fronteiras nítidas com outros gêneros jornalísticos (SOUSA, 2005).

A caricatura é uma forma de ilustração que a imprensa absorve com sentido nitidamente opinativo. Sua origem semântica corresponde a ridicularizar, satirizar, criticar. Pode ser exercitada também sob a forma do texto humorístico. Os caricaturistas atuam como a consciência crítica da sociedade, revelando uma tendência nitidamente oposicionista. Predomina na imprensa, mas floresce também na televisão, expandindo-se na internet (COSTA, 2010).

Por último, a carta revela a opinião do leitor. Constitui o primeiro formato a possibilitar a expressão *audiência*. Por meio dela, os leitores se manifestam sobre diversos assuntos veiculados nos jornais ou sobre pautas que nestes não tiveram espaço. A seção de cartas, em um jornal, dá ao veículo a oportunidade de conhecer o pensamento do seu público, e a evolução desse formato possibilita o nascimento de inúmeras formas de interatividade, nos mais diversos suportes midiáticos que, por suas características, tornam o relacionamento cada vez mais próximo entre audiência e o veículo de comunicação (RÊGO e AMPHILO, 2010).

3.2 JORNALISMO CULTURAL

Jorge B. Rivera (1995) define o jornalismo cultural como uma zona muito complexa e heterogênea de meios, gêneros e produtos que abordam com propósitos criativos, críticos, reprodutivos e divulgatórios os terrenos das *belas artes*, as correntes do pensamento, das ciências sociais e humanas, a chamada cultura popular e muitos outros aspectos que têm a ver com a produção, circulação e consumo de bens simbólicos, sem importar sua origem ou destinação.

O espectro de alcance do jornalismo cultural é amplo sob o ponto de vista formal de conteúdo. É possível considerar, nesse conjunto, desde uma revista literária de pequena circulação, o suplemento semanal de um jornal de grande tiragem, revistas especializadas em temáticas específicas (artes, música, cinema), cadernos diários reservados ao tempo livre e entretenimento, até revistas eletrônicas – cada vez mais frequentes na internet. Desde o início vinculado à cidade como espaço de poder e da cultura letrada, sabe-se que o jornalismo cultural acompanha, como reflexo e agente propulsor, o fortalecimento do sistema artístico-cultural e a formação de um público consumidor (GADINI, 2009).

Segundo Pastoriza (2006), o jornalismo cultural trata de canalizar a informação que se gera em torno do mundo da cultura, dando-lhe um tratamento homogêneo, como especialidade diferenciada, e difundindo essa informação com o fim de que chegue aos consumidores habituais de outros tipos de notícias. Para ele se estabelecem pautas de produção diferenciadas e se utilizam mecanismos narrativos

próprios. Resumidamente, é a prática informativa que se ocupa da difusão da cultura. Trata-se de

una actividad profesional de las que exigen una mayor y más rigurosa preparación por parte de los periodistas que ejercen esta especialidad, que tienen el deber de proporcionar acceso al capital artístico a quienes no poseen los códigos, la formación intelectual y la sensibilidad necesarios para asimilarlo y convertirlo en gratificante. Interpretando la afirmación del periodista Ryszard Kapuscinski de que el periodismo tiene como tarea principal el hacernos comprender, hemos de señalar que el periodismo cultural tiene esta obligación sobre todas las demás especialidades del periodismo. Y debe hacerlo utilizando un lenguaje que conmueva y seduzca, que despierte en los receptores el interés por la belleza antes que la apetencia por la mercancía. Por lo demás, el periodista cultural no es un agente pasivo que únicamente comunica la realidad que observa sino una voz que interpreta esa realidad, por lo que ha de tener además la perspectiva, la capacidad de análisis y de contextualización exigibles a cualquier profesional de la información (PASTORIZA, 2006, p. 13-14).

Cida Golin observa que, em geral,

a ideia genérica de cultura trabalhada pela mídia responde à divisão entre cotidiano e a produção de obras artísticas, estéticas e culturais. Faz parte da lógica das indústrias culturais, da circulação de objetos e da produção de necessidades desses próprios objetos. Prioriza a orientação para o uso do tempo livre, compartimentando tal segmento no espaço do lazer. Não é por acaso que os suplementos de cultura circulam no final de semana, supostamente previsto para um período mais extenso de leitura (GOLIN, 2009, p. 28-29).

Pastoriza explica que, antes mesmo de existir um jornalismo cultural, pode-se dizer que o próprio jornalismo é um gênero cultural:

Al ser el periodismo, en sus orígenes, una producción para elevar el nivel de conocimiento de sus usuarios, no sería arriesgado afirmar que nació de un género cultural antes de que fuese clasificado en cualquiera otra de las facetas informativas que hoy lo caracterizan. En sus principios, el periodismo tuvo como objetivo la formación antes de la información. Aún en la actualidad, el periodismo es de manera destacada una forma de cultura porque en gran medida la difunde y la fomenta, la recrea y la crea y, además, termina por convertirse siempre en documento para la historia, otra de las grandes manifestaciones de la cultura (PASTORIZA, 2006, p. 7)

3.2.1 História do jornalismo cultural

O jornalismo cultural, como uma especialidade dentro do jornalismo, emerge historicamente no final do século XVII. Tal fato situa-se em um período em que o próprio jornalismo ganha contornos mais definidos em toda a Europa, deixando de ser uma aparição periódica para se tornar uma narrativa institucionalizada socialmente, ganhando ampla difusão, periodicidade e mercado. Os primeiros

impressos que indicam a cobertura das obras culturais datam de 1665 e 1684 e são representados pelos jornais The Transactions of the Royal Society of London e News of Republic. Ambos faziam cobertura das obras literárias e artísticas, além de relatarem as novidades sociais (ANCHIETA, 2009).

Um marco dos princípios do jornalismo cultural é de 1711. Foi nesse ano que dois ensaístas ingleses, Richard Steele e Joseph Addison, fundaram uma revista diária chamada The Spectator. Steele já criara, alguns anos antes, The Tatler, tendo depois Addison como colaborador, e mais tarde fariam outras publicações, como o The Guardian. Os dois decidiram lançar a Spectator com a seguinte finalidade: tirar a filosofia dos gabinetes e bibliotecas, escolas e faculdades, e levá-la para clubes e assembleias, casas de chá e cafés. A revista falava de tudo – livros, óperas, costumes, festivais de música e teatro, política – num tom de conversação espirituosa, culta sem ser formal, reflexiva sem ser inacessível, apostando num fraseado charmoso e irônico (PIZA, 2003).

Com uma era frutífera nas artes (logo após o Renascimento), com o teatro de Shakespeare, a filosofia de Montagne, a escrita de Voltaire e de Daniel Defoe, surgem nomes de outros críticos, como Samuel Johnson, o Dr. Johnson, que escrevia em The Rambler, William Hazlitt, em The Examiner, Charles Lamb, na London Magazine. Na Alemanha, destaca-se G. E. Lessing; na França, Saint-Beuve. Muitos famosos, no mundo das artes, trabalharam com o jornalismo cultural, antes da fama: o francês Marcel Proust foi crítico do Le Figaro; Charles Baudelaire era resenhista de artes plásticas, o poeta americano Edgar Allan Poe foi crítico e ensaísta. Nos Estados Unidos, o jornalismo cultural começou a ganhar espaço na segunda metade do século XIX, com os ensaios e artigos de Henry James, no jornal New York Tribune e na revista Longman's Magazine. No século XX, os americanos seriam conhecidos por criarem grandes revistas culturais, como a Vanity Fair, The New Republic e as estrelas The New Yorker e Esquire. Essas duas últimas são talvez o maior marco do jornalismo cultural da história. A New Yorker trazia críticas de Dorothy Parker, Alexander Woolcott, entre outros. Mas ficou mais conhecida por ser o campo fértil do *new journalism* com obras de John Hersey (Hiroshima, a reportagem do século), Truman Capote (A sangue frio), Joseph Mitchell (O segredo de Joe Gould) e Lillian Ross (Filme). Concorrente da New Yorker, a Esquire seguia a

mesma linha e tinha em seu leque nomes como Norman Mailer, Gay Talese, Aldous Huxley e Scott Fitzgerald. Na revista New York, suplemento do jornal Herald Tribune, destacava-se Tom Wolfe (PIZA, 2003).

No Brasil, o jornalismo cultural só ganharia força no final do século XIX, bem representado por Machado de Assis, antes crítico do que escritor, e José Veríssimo. A partir desse momento, o jornalismo cultural desenvolve contornos mais definidos, sendo ainda conduzido por grandes nomes da literatura, política e filosofia, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade. Ganha expressão máxima em 1928, com a criação da revista O Cruzeiro, que teve como colaboradores, entre outros, José Lins do Rego, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, Rachel de Queiroz e Mário de Andrade, sendo ilustrada por Di Cavalcanti e Anita Malfatti (ANCHETA, 2009). Surgem, também, as revistas Diretrizes e Klaxxon. A partir da década de 1950, os jornais impressos começam a adotar suplementos culturais, tendo como destaque o “Caderno B”, do Jornal do Brasil, o “Suplemento Literário”, de O Estado de São Paulo, e o “Quarto Caderno”, do Correio da Manhã (com textos de Ruy de Castro e Nelson Rodrigues). O maior destaque seja, talvez, O Pasquim, publicação que contava com a colaboração de Paulo Francis, Millôr Fernandes, Ziraldo, Jaguar e Sergio Augusto (PIZA, 2003).

3.3 HISTÓRIA DA IMPRENSA BRASILEIRA

A imprensa brasileira, tipográfica e não-manuscrita, tem início no país com a chegada da Família Real, em 1808. Surgem os jornais Correio Braziliense (feito em Londres, por Hipólito José da Costa) e Gazeta do Rio de Janeiro (periódico que era a favor do governo, conhecido como o primeiro jornal *chapa-branca* brasileiro) (BAHIA, 1990).

Próximo à data da independência do Brasil, aparecem diversos jornais. Cerca de 20 periódicos circularam entre 1821 e 1822. A maioria desses teve vida efêmera, pois havia pouco público (a grande maioria da população era analfabeta). São alguns dos impressos o Diário do Rio de Janeiro (distanciado de questões políticas), o Conciliador do Reino Unido (a favor da união Brasil-Portugal), O Espelho (conservador, que publicava textos anônimos de D. Pedro I), Diário do Rio de

Janeiro (liberal, características democráticas de um país nascente), Revérbero Constitucional Fluminense (primeiro jornal liberal), A Malagueta (liberal), O Tamoio (progressista, antilusitano), e a série de A Sentinela da Liberdade (também antilusitano). Muitos desses jornais sofreram perseguição durante esse período, donos de jornais foram presos ou mortos, mas a grande pressão exercida pela imprensa fez com que D. Pedro I abdicasse do trono, em 1831 (ROMANCINI e LAGO, 2007).

No Segundo Reinado, a imprensa desenvolve-se lenta, mas progressivamente. O jornalismo tem grande importância em revoltas ocorridas nesse período, como a Revolução Farroupilha (1835-1845), com impressos como O Povo, O Americano e Estrela do Sul. Há também, nesse período, o importante surgimento do telégrafo (1852), o uso de cabos submarinos para transmissão de mensagens telegráficas (1874) e o desenvolvimento do sistema de correios. Ocorre, ainda, o crescimento da profissionalização e a especialização do setor, em contraste com o jornalismo de *um homem só*, que marcou o início da atividade no país. No contexto do Romantismo, surgem os periódicos especializados: literários, como Minerva Brasileira (1843) e Ostensor Brasileiro (1845); humorísticos, ilustrados ou não, como Mutuca Picante (1834), Semana Ilustrada (1860) e O Mosquito (1868); acadêmicos e científicos, como a Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (1854) e Imprensa Acadêmica (1864); para a família ou para a mulher, como O Espelho Diamantino (1827), o Jornal das Senhoras (1852) e A Família (1888), que ensaia uma pioneira defesa dos direitos da mulher. Ainda nessa época, consolidam jornais mais estáveis financeiramente (alguns existem até hoje), como o Correio Paulistano (1854), o Jornal do Commercio (1827), Diário de Pernambuco (1825), A Província de São Paulo (1875) e o Jornal do Brasil (1891) (ROMANCINI e LAGO, 2007).

A relação entre literatura e jornalismo faz surgir o folhetim, o que já ocorria em países da Europa. Num primeiro momento, são feitas traduções de outros países. Logo após, autores brasileiros escreveriam ficção na imprensa. Memórias de um Sargento de Milícias, de Manoel Antônio de Almeida, e O Guarani, de José de Alencar, por exemplo, foram primeiramente publicados em folhetim. Outro que escrevia para folhetins e jornais era Machado de Assis (SODRÉ, 1999).

O aspecto mais marcante da imprensa no Segundo Reinado, talvez seja, contudo, sua participação nas campanhas da Abolição da Escravatura e da República. A década de 1870 é um marco, devido à criação de um grande número de periódicos que defendiam tais causas, dentro do quadro de enfraquecimento da monarquia. Entre 1870 e 1872, surgem 20 jornais republicanos. Jornalistas como Luis Gama, em São Paulo, e José do Patrocínio, no Rio de Janeiro, tornam-se conhecidos pela pregação libertária. Nesse período, há também a modernização da imprensa, com o surgimento de ilustrações e o uso da fotografia. Semana Ilustrada, Revista Ilustrada, O Cabrião e Diabo Coxo se destacam com desenhos, ilustrações e caricaturas assinadas por Henrique Fleiuss, Rafael Bordalo Pinheiro e Ângelo Agostini. Segundo Joaquim Nabuco, a Revista Ilustrada, com ilustrações de Agostini, foi a "Bíblia da Abolição dos que não sabem ler" (ROMANCINI e LAGO, 2007, p. 63). De fato, num país com muitos analfabetos, deveria ter muita relevância um jornal ilustrado que, com humor, denunciasse os crimes da escravidão e a decadência política do império. A fotorreportagem, porém, só poderia começar a desenvolver-se a partir dos anos 1880, com a melhoria na sensibilidade dos filmes, permitindo os instantâneos, e a construção de máquinas fotográficas de manejo mais prático, com maior mobilidade (ROMANCINI e LAGO, 2007).

Na metade do século XIX, surgem as agências de notícias, que ajudam a abastecer os jornais com notícias internacionais. Havas (França), Reuters (Inglaterra) e Wolff (Alemanha) são as primeiras. Após a Primeira Guerra Mundial, surgem as americanas Associated Press (AP) e a United Press International (UPI). A Wolff encerra suas atividades depois da Segunda Guerra. Havas muda seu nome para Agence France-Presse (AFP). Atualmente, Reuters, AP, UPI e AFP ainda estão no mercado. Entre o fim do século XIX e o início do século XX, acontece, no mundo, um forte desenvolvimento da imprensa. Encaminha-se o fim da fase artesanal e o início de um produto empresarial, com organização capitalista. Há a perda de espaço do caráter opinativo e o crescimento do modo informativo. Diferentes interesses do leitor fazem surgir páginas especiais (esportivas, femininas, entre outras). Grandes reportagens de Euclides da Cunha (com seus relatos sobre a Guerra de Canudos) e os textos de João do Rio sobre a *belle époque* carioca são um marco da época. Nos anos 1920, surgem duas figuras que marcariam o

jornalismo brasileiro: Assis Chateaubriand – criador da rede de jornais Diários Associados (O Jornal, revista O Cruzeiro) e Irineu Marinho, que fundou O Globo em 1925 (SODRÉ, 1999).

A década de 1930 começa efervescente, com a revolução que coloca Getúlio Vargas no poder. Os anos seguintes, principalmente a partir do Estado Novo, são de censura à imprensa e represálias a jornalistas e veículos. O embate Vargas x Imprensa segue década de 1940 adentro. No último governo de Vargas, entre 1950 e 1954, destaca-se o papel de oposição constituído pelos jornais Tribuna da Imprensa, de Carlos Lacerda, O Globo e Diário de Notícias. Financiado por Vargas, surge o jornal Última Hora, capitaneado por Samuel Wainer. Nos governos seguintes (Kubitscheck, Jânio Quadros e Jango), muitos jornais desaparecem por problemas financeiros, mas surgem outros veículos importantes, como a revista Quatro-Rodas, uma das primeiras publicações de Victor Civita (futuro fundador da Abril Editora) e a Revista Senhor. Há também a importante reforma do Jornal do Brasil, com melhoria do padrão gráfico e na forma de apresentação de notícias, além da organização temática das matérias no jornal. O Diário Carioca adota o *lead* e *sub-lead* (BAHIA, 1990).

As décadas seguintes, 1960, 1970 e 1980, são marcadas pela censura instaurada na imprensa pelo governo militar, que comanda o Brasil entre 1964 e 1985. Grande parte da imprensa, assim como a população, apoiou o golpe militar. Mas, num primeiro momento, não se poderia acreditar que a *revolução* resultaria num ciclo autoritário que durasse tanto tempo. Durante o período, muitos jornais foram fechados, jornalistas foram presos, torturados e mortos, tendo como episódio mais dramático o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, o Vlado, nas dependências do DOI-CODI, em São Paulo. O regime usa a censura prévia e a autocensura para calar a imprensa. Entre os assuntos vetados, estavam: corrupção no governo, greves, crises políticas, protestos, além da própria informação sobre a existência da censura. Apesar desse período cinzento, foram lançadas diversas publicações, como a marcante revista Realidade, Veja, Exame e IstoÉ. Ganha espaço também a imprensa alternativa, impulsionada pela efervescência cultural dos anos 1960 e 1970. Surgem publicações como Pif-Paf, O Pasquim, Pato Macho, Opinião, Movimento, Coojornal, entre outras. O final do regime, pressão da

sociedade e da oposição, com apoio de parte da imprensa, culmina nas Diretas Já, período da volta da democracia (BARBOSA, 2007).

Com a reabertura política, a imprensa marca presença cobrindo diversos escândalos políticos, sendo o mais famoso o *impeachment* de Fernando Collor no início da década de 1990. Há também melhora da qualidade gráfica dos jornais e das revistas, tornando-se ainda mais atraentes visualmente. Na virada do século, com o avanço da comunicação eletrônica, as tiragens começam a se reduzir e o meio impresso passa a dividir espaço com a internet (BARBOSA, 2007).

3.4 HISTÓRIA DA IMPRENSA SUL-RIOGRANDENSE

Se, no Brasil, a imprensa começou a tomar forma com a chegada da Família Real, em 1808, no Rio Grande do Sul a gênese da imprensa está ligada ao processo político que desembocaria na Revolução Farroupilha. No final dos anos 1820, a economia pastoril entrou em relativa estagnação, que teve ressonância no plano político. Além disso, a censura instaurada pelo Império teve fim em 1827, possibilitando a abertura de jornais onde ainda não existia a imprensa (SODRÉ, 1999). Nesse contexto, verificou-se o surgimento do primeiro jornal gaúcho: O Diário de Porto Alegre, em 1827. Caracterizado por um jornalismo político, assim como a maioria das publicações até a virada do século XIX, O Diário era contra o governo absolutista de D. Pedro I. Num período de oito anos, foram lançados no Rio Grande do Sul 32 jornais, tendo destaque O Consitucional Rio-Grandense, Sentinela da Liberdade, O Noticiador, O Recompilador Liberal e o Mercantil do Rio Grande. O conceito que os guiava era tão-somente político. Nesse contexto, não é exagerado afirmar que a imprensa foi o bastidor intelectual da Guerra dos Farrapos (RÜDIGER, 2003).

Os periódicos eram simples meios de difusão ideológica, carecendo de entendimento orgânico como parte do campo político. As circunstâncias políticas e não os conceitos jornalísticos determinavam seu nascimento (RÜDIGER, 2003). Seguindo o rumo político, em 1869 começa a circular A Reforma, jornal vinculado ao Partido Liberal de Gaspar Martins, e que permanecerá em circulação, mesmo enfrentando a forte repressão do governo de Júlio de Castilhos, após a Revolução

Federalista de 1893-1895, até o ano de 1912. Em 1856, surge a primeira publicação literária da província, O Guahyba, devido, dentre outros, a Carlos Jansen, seguindo-se Murmúrios do Guaíba, em 1870. Em março de 1874, estreia o Mercantil, que perdurará até fins de 1897. Ele era originalmente simpático ao Partido Conservador, defendeu a campanha abolicionista, mas se colocou francamente contra a ideia da república e a favor da manutenção da monarquia. A Federação, fundado por Júlio de Castilhos para ser o baluarte de vitória e de manutenção do poder do Partido Republicano Rio-grandense, é de 1º de janeiro de 1884, depois de cuidadosamente planejado. Dura até 1937, quando é extinguido por ato censorial, ainda que já se encontrasse em decadência desde após a Revolução de 1930 (HOHLFELDT, 2006).

O Jornal do Commercio surge em 1865 e também sobreviverá até 1912, seguindo muito de perto a linha de seu homônimo carioca, tornando-se uma das publicações culturalmente mais importantes da província. Deve-se mencionar, ainda, A época, jornal vinculado à Igreja Católica, surgido em 1887, e que terá importante papel de difusão ideológica em determinado momento da vida política da província, especialmente na luta pela hegemonia republicana contra o Partido Liberal, ao final do século XIX. Por fim, O Rio Grande, jornal ligado à dissidência republicana, contrária a Júlio de Castilhos, também participará da disputa ideológica do final daquele século, tendo à frente Ramiro Barcellos e Assis Brasil (HOHLFELDT, 2006).

Deve-se acrescentar, ainda, os jornais vinculados aos novos grupos étnicos presentes na província, como os alemães, com o jornal católico Deutsches Volksblatt, de 1871; o Deutsche Post, evangélico, de 1880; e, sobretudo, o combativo Koseritz Deutsche Zeitung, de Karl von Koseritz, que se alinha entre os liberais e em defesa dos interesses da colônia alemã (a partir de 1881). Os italianos, por seu lado, chegados a partir de 1875, já publicam seus jornais desde pelo menos 1883, como Il Veinte Settembre, de Pelotas; ou L'operaio italiano, de Porto Alegre, a partir de 1899 (HOHLFELDT, 2006).

A imprensa caricata, de seu lado, estreara com A sentinela do sul, de Júlio Timóteo de Araújo e Manuel Felisberto Pereira da Silva, em julho de 1867, perdurando o jornal durante dois anos, logo seguido por O Charivari, a partir de 1877, dirigido pelo polêmico Miguel de Werna, e que não duraria mais que um ano, ainda que Werna multiplicasse suas publicações dali em diante, destacando-se

especialmente com O século, entre 1880 e 1893. É também de 1869 o início da publicação cultural mais importante da província ao longo do século XIX, a Revista do Partenon Literário, que circulará até 1879, ainda que com pequenos intervalos (HOHLFELDT, 2006).

Ainda no campo das revistas, tiveram também destaque as publicações literárias e culturais com ilustração e amenidades, como Kodak (1912-1914), a Kosmos (1925-1926) e a Revista do Globo, sucesso editorial que surgiu em torno de 1930 e teve fim na década de 1960. Da imprensa interiorana, pode-se destacar O Pelotense (1851), os bageenses A Aurora e O Bageense (ambos da década de 1860), O Rio-Grandense de Rio Grande (década de 1840), O Liberal Jaguariense, de Jaguarão (década de 1850), entre outros (RÜDIGER, 2003).

O fim do jornalismo político e o início da imprensa informativa tem como divisor de águas o Correio do Povo, fundado em 1895 e presente na imprensa até hoje. Foi o primeiro jornal a assumir uma postura empresarial, graças à visão empreendedora de seu fundador Francisco Antônio Vieira Caldas Júnior, que fez sucessivos investimentos na estrutura tecnológica e administrativa de seu impresso. Em 1910, montou a primeira impressora rotativa do estado e, nos anos seguintes, as quatro primeiras linotipos, completando um ciclo de renovação e reinvestimentos que elevou a tiragem do jornal dos mil exemplares, iniciais, para 10 mil, em 1910. Em 1920, a tiragem chegou a casa de 20 mil exemplares. Segundo Alves (2009), o Correio do Povo

progressivamente deixaria de ser uma folha exclusivamente porto-alegrense, expandindo sua circulação para várias localidades do interior, vindo, inclusive a concorrer com os periódicos locais. Além disso, desde a sua gênese o Correio do Povo buscou sustentar uma propalada independência e neutralidade, diante dos latentes e tradicionais conflitos inerentes à política rio-grandense, inaugurando uma prática que se tornaria lugar comum no porvir. Ao intentar apresentar um norte editorial diferenciado e mudanças estruturais significativas, o Correio marcaria os primórdios da virada que estava por acontecer na imprensa gaúcha e brasileira, com a afirmação do jornalismo dito empresarial que viria, na centúria seguinte, e, através de constante consolidação, a redundar no estabelecimento da chamada grande imprensa (ALVES, p.162, 2009).

Em 1925, foi lançado o Diário de Notícias, que por muitos anos seria rival do Correio do Povo. Pertencente à Companhia Jornalística Rio-Grandense (e depois ao grupo Diários Associados, de Assis Chateaubriand), esse jornal tinha como proposta de seu corpo de redatores fazer um jornalismo moderno, que se empenhou bastante

em promover campanhas de opinião pública. Tinha como ponto forte seu departamento comercial, que angariava grande volume de anúncios. Em 1930, a tiragem do jornal era de 25 mil exemplares, pouco menos que o Correio do Povo. O grupo Rio-Grandense lançaria, em 1930, o Jornal da Manhã, e em 1931 o Jornal da Noite, vespertino que trazia as últimas notícias do dia em texto conciso. Para concorrer com essa folha, Breno Caldas lançou a Folha da Tarde (1936), impresso em formato tabloide, baseado nos modelos portenhos. Mais tarde, em 1969, lançaria a Folha da Manhã. Ainda na década de 1930, surgiria outro Jornal do Comércio, da Cia. Jornalística J. C. Jarros, presente na imprensa até hoje (RÜDIGER, 2003).

Por sua campanha antivarguista, o Diário de Notícias teve suas instalações destruídas por manifestantes, depois da morte de Getúlio Vargas. O jornal voltou anos depois às bancas, mas sem o mesmo sucesso. Fechou suas portas no final da década de 1970. Até o início da década de 1980 o Correio do Povo era o maior jornal do estado, mas o endividamento da Cia. Caldas Junior e o fechamento da Folha da Manhã e da Folha da Tarde – e a interrupção da circulação do Correio entre 1982 e 1984 – daria espaço para o jornal Zero Hora. Fundado em 1964, o jornal integraria anos depois de seu lançamento o conglomerado Grupo RBS, da família Sirotsky, atualmente o maior grupo de comunicação do sul do Brasil (RÜDIGER, 2003).

No período da ditadura militar, podemos citar dois impressos alternativos que marcaram o jornalismo gaúcho: o Coojornal, editado pela Cooperativa dos Jornalistas de Porto Alegre, e o Pato Macho, jornal cultural editado por Luis Fernando Veríssimo, muito semelhante ao periódico brasileiro O Pasquim (ROMANCINI e LAGO, 2007).

3.4.1 Imprensa gaúcha e a fase dos festivais musicais

A partir da década de 1970, o cenário musical gaúcho passaria a experimentar uma nova fase, a partir do surgimento dos festivais. E a imprensa também marcaria época, com a cobertura e os espaços cedidos a esses eventos (JACKS, 2003). Tudo começou em 1971, com o surgimento da Califórnia da Canção Nativa, de Uruguaiana. Pioneiro e inovador, o festival estimulou artistas e produtores e

desencadeou a realização de eventos semelhantes por todo o território sulino. No ano seguinte, surgiu a Ciranda Musical Teuto-rio-grandense, de Taquara; em 1975, a Vindima da Canção Popular de Flores da Cunha. Dez anos depois, já havia onze festivais de música no estado, mas seis deles não se repetiram³. Neste trabalho, trataremos sobre o festival principal, a Califórnia, evento do qual Os Tápés foi o vencedor, em 1972 (Correio do Povo, 1972).

A Califórnia surgiu da iniciativa de Henrique de Freitas Lima e Colmar Duarte, junto ao CTG Sinuelo do Pago. A música gaúcha naquela época era representada por um estigma da *grossura*, difundido por músicos como Teixeira, Gildo de Freitas e José Mendes. O festival tinha como objetivo reciclar esse cancionário gaúcho, estabelecendo poética, rítmica e fluência de gêneros compromissados com uma estética mais refinada (COUGO JUNIOR, 2012). O lançamento da Califórnia gerou uma série de debates e discussões acerca da música feita no estado. De um lado, o Tradicionalismo, cunhado por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, e do outro o chamado Nativismo, fruto do festival. O jornal foi o principal fórum dos debates sobre a cultura regional nessa época, porque possibilitou uma discussão mais aprofundada da questão, por fatores intrínsecos ao meio. As rádios também deram espaço, criando programas voltados a esse nicho (JACKS, 2003).

O embate entre Tradicionalismo e Nativismo divide opiniões até hoje. Barbosa Lessa (1985) opina que Nativismo é um tradicionalismo repaginado pelas novas gerações da época da Califórnia. Já os defensores do Nativismo, como Luiz Coronel, expressam que o movimento propôs uma evolução, lidando com valores tradicionais, que estão sujeitos às mudanças da sociedade contemporânea, desde a adoção da tecnologia até a aceitação de novos padrões de consumo (JACKS, 2003). Um artigo de 1986, escrito pelos jornalistas Juarez Fonseca e Gilmar Elteivein, mostra a polarização destas disputas. Em “Os aiatolás da tradição”, os autores criticam duramente o conservadorismo tradicionalista (sobretudo em termos ideológicos) e propõem que o nativismo busque a independência do Movimento Tradicionalista (COUGO JUNIOR, 2012).

³ Informações do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (http://www.igt.rs.gov.br/?page_id=335 <acesso em 16/10/2014>)

Nilda Jacks (2003) explica que a imprensa viu na discussão uma boa oportunidade mercadológica, pois a

adesão dos meios de comunicação ao movimento de resgate da identidade regional gaúcha, deve-se à pressão exercida de baixo para cima, da população para as estruturas formais de comunicação, compelindo-a a entrar no processo sob pena de perder uma oportunidade mercadológica e de afirmação da imagem perante o público consumidor, através da identificação com seus anseios (JACKS, p. 129-130, 2003).

4. A HISTÓRIA DO GRUPO OS TÁPES

Neste capítulo, trataremos sobre a história do grupo Os Tápés. De começo, falaremos sobre o início do grupo e suas participações na Califórnia da Canção Nativa. Num segundo momento, abordaremos os espetáculos musicais feitos pelo grupo, ao longo de seus mais de dez anos de atuação. Por terceiro, escreveremos sobre a descoberta do empresário Marcus Pereira, proprietário do selo Discos Marcus Pereira. Depois, falaremos sobre a excursão do grupo pela Europa. E por último, trataremos sobre o lançamento do segundo e terceiro discos e o fim do grupo.

4.1 O COMEÇO E A CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA

Em 1971, na pacata cidade de Tapes, distante 100 km ao sul de Porto Alegre, e com aproximadamente sete mil habitantes, os primos Cláudio Boeira Garcia e José Waldir Garcia, ao lado do amigo José Cláudio Machado, resolveram montar um grupo musical com o intuito, principal, de participar da primeira Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana (Diário de Notícias, 1975). Cláudio Garcia (2014) relembra que Waldir e José Cláudio já tinham atividade no ramo musical: o primeiro participava de shows e programas de auditório e o segundo se apresentava em boates e casas de shows. Já Cláudio tinha uma experiência como ouvinte, consumia música clássica e viajava para o Uruguai e Argentina para comprar discos de músicos como Atahualpa Yupanqui.

Ao longo de sua história, Os Tápés nunca foi um grupo profissional. Seus membros não sobreviviam exclusivamente da música, todos tinham outras ocupações (eram funcionários públicos, professores, etc). O grupo se apresentava com frequência em universidades do estado e do país, caracterizando, assim, a maioria do público que o acompanhava: universitários, letrados, pessoas interessadas em temas culturais. A escolha do nome Os Tápés, segundo Cláudio, remete a uma miscelânea de referências: o nome da cidade natal, os índios Tapes, a Serra dos Tapes, região ao sul do estado, que foi reduto de índios e conflitos entre espanhóis e portugueses, na colonização, e por último, o barco “Tapes”, pertencente

ao Coronel Patrício Vieira Rodrigues, charqueador que tinha terras onde hoje está a cidade (GARCIA, 2014).

Com o acréscimo de Jorge Butt na formação (na percussão), o trio que revezava violões e vocais foi à Uruguaiana para participar do festival. O grupo chamou a atenção da mídia e do público, ao apresentar uma música de 25 minutos, intitulada “Vida, cisma e canto de um farrapo”. A canção narrava, através de um farrapo fictício, as várias etapas e fatos da Revolução Farroupilha. Por ser muito longa, infelizmente, a música não foi gravada nos discos da Califórnia, não se tendo um registro em vinil da mesma. Por essa canção, Os Tápes recebeu o prêmio de Melhor Pesquisa Musical no evento. Através desse prêmio nasceria a mística de que Os Tápes era um grupo de pesquisa musical. Na verdade, como Cláudio Garcia observa, a pesquisa do grupo era o próprio saber de cada um, o conhecimento coletivo, não era propriamente uma pesquisa (GARCIA, 2014).

Em 1972, o grupo volta a participar da Califórnia, sem Jorge Butt no grupo mas com o acréscimo dos irmãos Rafael Koller (bandoneon) e Luiz Alberto Koller (percussão). O conjunto apresentou canções como “Gauchê”, “Funeral guarani”, “Peão velho” e “Pedro Guará”. Saiu como o grande vencedor da 2ª Califórnia com quatro prêmios: Melhor Conjunto Vocal, Melhor Conjunto Instrumental, Melhor Pesquisa Musical e levou o principal troféu: a Calhandra de Ouro, pela canção “Pedro Guará” (GASTAL, 1972). Fora isso, a música “Peão velho” ficou entre as finalistas. Também chamou a atenção por seus integrantes usarem flautas primitivas, confeccionadas pelo próprio. A partir daquele ano, Os Tápes passou a se apresentar com mais frequência pelo estado, inclusive no Rio de Janeiro (A Razão, 1974).

No ano seguinte, a 3ª Califórnia cresceu em número e polêmica. Foram mais de 100 participantes, reduzidos a 30 classificados. Os Tápes ficou em quarto lugar com “Janaíta”, canção que retrata a prostituição rural. Levou também, pela segunda vez, o prêmio de Melhor Conjunto Instrumental. A imprensa criticou ferrenhamente a proporção e o rumo que o festival tomou, que no ano anterior premiou manifestações mais nativistas e agora premiava músicas mais comerciais. A vencedora “Canto de morte de Gaudêncio Sete Luas”, de Luiz Coronel, chegou a ser chamada de *samba*, pelo concorrente Aparício da Silva Rilo. Logo após a

premiação, o grupo Angueras, Os Tápes e Telmo de Lima Freitas iniciaram uma reunião para decidirem não participar mais da Califórnia (Folha da Tarde, 1973). “Já está na hora da Califórnia se definir. De explicar o que pretende, pois o máximo que conseguiu foi confundir os participantes. Num ano premia uma linha de trabalhos com raízes nativistas, e no outro dá uma guinada para um rumo oposto. Nós e outros grupos nos retiramos para tornar as coisas mais claras. Acho que muitos dos jurados deveriam tomar a mesma atitude”, disse Luiz Alberto Koller em entrevista ao jornal Folha da Tarde (Folha da Tarde, 1973).

Apesar do protesto, Os Tápes resolveu participar da 4ª Califórnia em 1974. E a polêmica do festival aumentou mais ainda. O público estava em polvorosa. Qualquer música desgostosa para os ouvidos resultava em vaias, gritos e xingamentos. Osmar Meletti, da Rádio Guaíba, ao lado de um dos apresentadores do evento, foi diversas vezes obrigado a pedir “que o povo de Uruguaiana se mostre educado, permitindo que todas as músicas, mesmo aquelas que lhe são desagradáveis, sejam apresentadas” (WAGNER, 1974). A imprensa alertou para a falta de criatividade das músicas, que na grande maioria seguiam a linha comum da música gauchesca, com versos repetitivos e pulando em três acordes somente. Mara Bernardes, do Diário de Notícias, destacou duas que se diferenciavam das demais, que traziam algo de novo: “Coto de vela”, de Ivaldo Roque e Jerônimo Jardim, e “Cheraçar Y Apacuí”, do Tápes. As duas foram as mais vaiadas pelo público, que acreditava que ambas haviam sido responsáveis por desclassificarem “Ascensão e queda de um ginete”, de Luiz Coronel e Marco Aurélio Vasconcelos, a favorita do público (BERNARDES, 1974). “Cheraçar Y Apacuí”, letra de Cláudio B. Garcia, trata sobre a última batalha de Sepé Tiarajú nas Missões. Diz a lenda que Sepé, no dia que antecedeu a batalha contra os espanhóis e portugueses, preocupado com a luta e pensando nos feridos e nas mortes que ocorreriam, chorou a noite inteira. No dia seguinte, as lágrimas de Sepé formaram um rio e, banhando-se neles, os guaranis feridos ficaram curados. “Cheraçar Y Apacuí”, no tupi guarani, quer dizer “rio de lágrimas que chorei” (MARANHÃO, 1976). Apesar de não figurar nas primeiras colocações, Os Tápes foi agraciado com o prêmio de Melhor Conjunto Vocal (WAGNER, 1974). Essa foi a última vez que Os Tápes participou da Califórnia da Canção Nativa, como

competidor. Em 1975 e 1981⁴, o grupo se apresentou como artista convidado (LOPES, 1975).

Em fevereiro de 1974, Os Tápés foi até a cidade de Cosquin, na Argentina, para acompanharem o Festival de Cosquin, na época a maior mostra de folclore, na América Latina. O intuito da visita era apenas ver, ouvir e absorver as manifestações culturais. Mas o músico argentino Martin Coplas, fez a ponte de ligação com a organização do evento e Os Tápés acabou se apresentando para o público. A plateia presente assistiu atentamente sete canções apresentadas por eles, para depois aplaudir de pé. Os Tápés fez ainda mais duas apresentações na cidade de Cosquin e uma terceira em Passo de los Libres (LOPES, 1974).

A experiência e as percepções do Tápés, obtidas em Cosquin, fariam com que o grupo, a Rádio Tapense e o poder municipal da cidade de Tapes, criassem, em 1974, o 1º Acampamento da Arte Gaúcha, festival que ocorre anualmente na cidade até hoje. A primeira edição do Acampamento atraiu a imprensa regional e nacional, e contou com a apresentação de, além do Tápés, Martin Coplas, Pentagrama, Os Gês, Terra Cinco, o grupo argentino Hinti-Huasi e artistas locais (UCHA, 1974).

4.2 OS ESPETÁCULOS MUSICAIS

Ao longo de sua trajetória, Os Tápés criou espetáculos musicais para retratar diversos temas. Além de serem itinerantes, os espetáculos funcionavam como uma peça de teatro, ficavam *em cartaz* por um certo tempo, em determinados locais. Trataremos sobre os principais espetáculos abordados pela imprensa.

O primeiro espetáculo do grupo foi **Canto da gente**, realizado em 1972. Este espetáculo trazia as primeiras composições do grupo, como a homônima “Canto da gente”, “Pedro Guará”, “Funeral Guarani”, “Gauchê”, entre outras. Apresentava “canções sem fronteiras de tempo ou de língua, desalambradas, iguais cantos dos pássaros livres que voam, cantam e pousam em quaisquer pagos”, como escrito no programa do espetáculo, citado por Osvil Lopes (1972).

⁴ Informação coletada de um jornal de Passo Fundo, datado de 1982 (Acervo da Casa de Cultura de Tapes. Não há informações sobre o nome do jornal).

Nos anos de 1975 e 1976, o grupo apresentou o elogiado **Americanto**, que tratava sobre o índio americano, o nativo que foi chacinado pelos espanhóis e portugueses, no século XVIII. Com vestimentas brancas e com a cruz missioneira ao peito, relembrando o traje usado pelos índios durante as Missões Jesuíticas, o espetáculo contava com canções de inspiração indígena, como as de autoria própria do grupo “Tema do sabiá”, “Dança da lagoa do sol”, “Kaingang”, “Cheraçar y Apacuí”, “Funeral Guarani”, “Continente Americano”, entre outras; e músicas de domínio público, como “El condor” e “Virgenes del sol”. Entre as músicas, textos e versos de Cláudio Boeira Garcia eram declamados ao público. “Em termos de caracterização cênica, a ideia colocada em prática funciona muito bem. O indígena aparece como cristianizado, levando uma cruz no peito, pendurada sobre as vestes brancas. Os pés descalços. A cabeça baixa, sempre pesada sob o peso da reflexão saudosa. Os Tápés conseguem transmitir toda uma ideia de índio (entenda-se como povo) dominado e descaracterizado à força”, diz artigo não assinado do jornal Folha da Manhã (1975). O espetáculo voltaria a ser apresentado em 1978, em cidades como Santo Ângelo e Ijuí (Presença, 1978).

Em 1976, o grupo estreou o espetáculo **Temas de América Andina e Pampeana**, fruto da relação do grupo com o argentino Miguel Angel Aquilano e a esposa Estela. Os dois foram a Tapes, em 1974, para participarem do Acampamento da Arte Gaúcha e acabaram adotando a cidade como lar, por algum tempo. Durante dois meses o casal “forneceu aos integrantes do grupo a base para incursionar no cancionero sul-americano, através de aulas de percussão latina, de harmonia e de muita discussão e estudo dos compositores de países sul-americanos” (Folha da Tarde, 1976). O espetáculo era dividido em duas partes: na primeira, Os Tápés apresentava músicas de inspiração rural e gaúcha, com canções próprias como “Menino de sacola”, “Velho menino velho”, “Cruz de sal”, “Jura de casamento” e “Água, areia e cerro”. Na segunda parte, o grupo interpretava canções propriamente latino-americanas, como “Soneto 93”, de Pablo Neruda, poema musicado por Hector Baronio, “Virgenes del sol” (folclore incaico), “Caminito del índio” (Atahualpa Yupanqui), “Cholas e Cholitos” (do carnaval de Cochabamba) e “Nendivei” (Sosa Cordero) (Folha da Tarde, 1976).

Fruto de uma pesquisa empreendida pelos Tâpes e pelo antropólogo Norton F. Corrêa, em 1977 nasceu o espetáculo **Não tá morto quem peleia**. O título é uma alusão à persistência das músicas populares em permanecerem vivas, sem serem influenciadas por culturas industrializadas e/ou estrangeiras. Ou seja, o popular peleia, está sempre na luta e não morre. A pesquisa coletou ritmos e canções populares em diversas cidades do estado, como Tapes, Barra do Ribeiro, Barão do Triunfo, Camaquã e Osório. Também reuniu diversos ritmos que depois foram apresentados no palco: trova, bugio, vanera, serrote e rancheira, milonga, mazurca, xote inglês e os versos dos Ternos-de-reis. Destaque também foram os temas africanos de maçambique e quicumbi, coletados em Osório (RS) (Folha da Manhã, 1977). Antes dos músicos subirem ao palco, o espetáculo chamava a atenção por projetar cenas dos locais onde as músicas foram coletadas. No jornal Correio do Povo, Antônio Hohlfeldt escreveu que esse espetáculo do grupo “é das coisas mais importantes que já se produziu por aqui” (HOHLFELDT, 1977). Este espetáculo daria origem, em 1980, ao segundo disco gravado pelo grupo, **Não tá morto quem peleia** (Correio do Povo, 1980).

Em 1978, Os Tâpes voltou com novo espetáculo, **Chão, Estrada, Canção**, que tinha como tema o êxodo rural. Além das canções, a apresentação possuía texto e argumentação de Cláudio Boeira Garcia e do historiador e jornalista Luiz Carlos Golin, o Tau Golin. Entre as músicas apresentadas pelo grupo figuravam “Janaíta”, “Teatino”, “Canto e lamento do velho sementeiro”, “Gurizito”, “Campesino”, entre outras (Zero Hora, 1978). O texto de apresentação, assinado por Norton Corrêa, dizia:

Com o presente trabalho, Os Tâpes continuam a trilhar caminhos na busca a que desde cedo se propuseram: examinar, através da arte, a formação sócio cultural que o Rio Grande do Sul experimentou no passado, e seus reflexos na realidade atual (...) *Chão, Estrada, Canção* toca um dos fenômenos sociais mais gritantes e característicos dos tempos que hoje correm: o êxodo rural. O homem da lavoura é escorraçado pela falta de terra onde plantar, as poucas perspectivas de trabalho, a falta de escola, assistência médica, previdência social. O homem da cidadezinha, principalmente pela reduzida oportunidade de trabalho e limitadas perspectivas de vida em geral (...) Chegando à cidade, o habitante do meio rural se depara com um mundo que não somente lhe é desconhecido como, via de regra, hostil (...) Tendo de se submeter aos empregos de menor remuneração (e de arcar, seguidamente, com a sobrecarga de uma família grande) seu destino inevitável é a vila de malocas, aliás sempre sinônimo de crime, prostituição, tóxicos, promiscuidade, péssimas condições de higiene. Miséria. E o homem do campo, então, torna-se marginal social (Zero Hora, 1978).

Cantos e Andanças, de 1979, foi um espetáculo de 26 composições que comemorava os oito anos de existência do grupo, revisitando as principais canções do grupo (Zero Hora, 1979). Todos os espetáculos listados acima tinham início com uma temporada no Teatro de Câmara Túlio Piva, em Porto Alegre, e depois passavam por outras cidades do estado e do país⁵.

4.3 A DESCOBERTA DE MARCUS PEREIRA

Antes de tratarmos da descoberta de Marcus Pereira, proprietário do selo que gravou Os Tápes em três ocasiões, faremos uma recapitulação sobre a formação do grupo. Como vimos, no início, Os Tápes era formado por Cláudio, Waldir, José Cláudio e Jorge Butt. Após, por Cláudio, Waldir, José Cláudio, Rafael e Luiz Alberto. Nessa época, Álvaro B. Cardoso também era contabilizado como membro, participando somente das composições. Entre 1974 e 1975, os três últimos deixaram o grupo para formar o Terra 5, experiência que não emplacou. Após, José Cláudio e Rafael fizeram parte de Os Teatinos. Nesse período, Cláudio e Waldir, os remanescentes, motivaram os integrantes do grupo de samba Sambaqui e do grupo Gês, ambos da mesma cidade, a fazerem parte do Tápes. Sendo assim, o conjunto passou a contar com dez integrantes, dando ainda mais espaço para a experimentação musical. Em 1975, Os Tápes era formado por Waldir (violão e flautas), Cláudio (violão e flautas), Jorge Luis Ferreira (violão, viola, flautas compostas, percussão), Beto Gonçalves (bombos, percussão e vocal), Acy Terres (vocal, violão, viola, percussão e flautas), Zezé Prestes (percussão, flautas e vocal), Tuio Rebelo da Rosa (taquaireira, tumbaquara, porongada, percussão e vocal) e Darci Pacheco (acordeon, gaita de oito baixos, harmônica, percussão, estribo, efeitos sonoros e vocal). Além disso, o grupo contabilizava Silvio Luiz Pereira e Reni Gonçalves, que faziam sonorização e produção (Folha da Manhã, 1975). Dado este panorama, tratemos agora sobre a descoberta de Marcus Pereira.

Em 1975, a pesquisadora Carolina de Andrade, esposa do empresário Marcus Pereira, proprietário do selo Discos Marcus Pereira, veio ao Rio Grande do Sul para

⁵ (LOPES, 1972), (Folha da Manhã, 1975), (Folha da Tarde, 1976), (Folha da Manhã, 1977), (Zero Hora, 1978) e (Zero Hora, 1979).

uma pesquisa de campo, a fim de recolher manifestações musicais para integrarem a coletânea **Música Popular do Sul**. O selo Marcus Pereira era conhecido pelo resgate musical brasileiro e já havia lançado artistas de diversas regiões do país e as coletâneas **Música Popular do Nordeste** e **Música Popular do Centro Oeste / Sudeste**. A essa altura, Os Tápés já possuía um pequeno teatro onde ensaiava e fazia apresentações para o público. Acompanhada do folclorista Paixão Côrtes, Carolina acompanhou um ensaio do grupo neste teatro e, maravilhada, os convidou para participar da coletânea (LOPES, 1975).

Dividida em quatro volumes, a coletânea que recolheu músicas em Santa Catarina, Paraná e Rio Grande do Sul contou com 11 gravações do Tápés: “Tiaraju” (Barbosa Lessa), “Charqueada” (Airton Pimentel), “Pedro Guará” (Cláudio B. Garcia/José Cláudio Machado), “Dança da lagoa do sol”, “Chotes do cavaquinho”, “Bugio” (Waldir Garcia), “Cheraçar y Apacuí” (Cláudio B. Garcia) e as folclóricas “Cuá-fubá”, “Andar de caboclo” e “Seu Belendregue”, além de um *pout-porri* de danças gaúchas. A coletânea contava também com a participação de Elis Regina, Noel Guarani, Jaime Caetano Braun, Telmo de Lima Freitas, entre outros (Diário de Notícias, 1975). “A coleção Música Popular do Sul – modéstia de gaúcho à parte – é a melhor das três já lançadas pela gravadora Marcus Pereira. A mais rica e, sem dúvida alguma, a mais importante. Não que nosso folclore seja mais destacado que o de outras regiões mas que, durante muito tempo, esteve escondido por sob uma capa de grossura, enquanto que o resto do País utilizava suas raízes tanto em trabalhos de registro, puro e simples, como de revalidação”, escreveu Ney Gastal no Correio do Povo (1975).

De quebra, Marcus Pereira levou o grupo para São Paulo, para gravar um LP somente do Tápés, intitulado **Canto da gente**. Gravado no estúdio Vice-Versa em São Paulo, sob o olhar do maestro Rogério Duprat, o disco conta com 11 canções, sendo apenas uma de não autoria do grupo: o sucesso “Homens de preto”, de Paulo Ruschell. Do Tápés, figuram no disco “Dança da lagoa do sol” (Waldir Garcia), “Carreta” (Jorge Ferreira/Acy Terres), “Janaíta” (Cláudio B. Garcia/Waldir Garcia), “Versos perplexos” (Cláudio B. Garcia/Jorge Ferreira), “Cheraçar Y Apacuy” (Cláudio B. Garcia), “Gauchê” (Cláudio B. Garcia/Rafael Koller), “Pedro Guará” (Cláudio B. Garcia/José Cláudio Machado), “Barqueiro” (Cláudio B. Garcia), “Canto da gente”

(Álvaro B. Cardoso/Waldir Garcia) e “Continente americano” (Cláudio B. Garcia)⁶. Segundo Cláudio Garcia, foram longas as conversas e as tratativas para Os Tápés participar da coletânea e gravarem o disco solo. O grupo nunca tivera a pretensão de ganhar dinheiro com a música, de comercializar sua arte. Mas, por outro lado, os membros conheciam o trabalho de Marcus Pereira, de resgate e de luta pela cultura. As decisões do grupo sempre foram feitas de forma democrática, vencida a maioria. Depois de muito diálogo, entre o grupo e Marcus, resolveram participar das gravações (GARCIA e PACHECO, 2014). Na contracapa do disco, Marcus Pereira resume de forma ímpar Os Tápés, inclusive essa questão sobre a parte da *música comercial*:

Andando pelos pagos do Sul, nós encontramos “Os Tápés”. Nós os surpreendemos apresentando-se para o povo de Tapes, uma pequena cidade de 7.000 habitantes a 100 km de Porto Alegre. O espetáculo se realizava num pequeno teatro de 140 lugares que depois soubemos ter sido montado pelo grupo a partir de uma velha casa que foi alugada. Os componentes de “Os Tápés” — cuja idade média é 22 anos — são rapazes pobres e estão pagando a reforma do Teatro com o salário de comerciários ou funcionários da prefeitura. Quando o orçamento fica vermelho, eles o colorem de azul com o resultado de apresentações que fazem em bailes populares. Para assistir aos “Tápés” não se paga nada no seu teatro. Quem pode dá dois cruzeiros para ajudar nas despesas de conservação. “Os Tápés” são um exemplo inédito de amor à música e ao Brasil. Vinham se recusando a aceitar propostas de gravação, pois envolviam concessões ao que se convencionou chamar de música comercial. “Os Tápés” não estavam interessados, como não estão, em ganhar dinheiro a custa do sacrifício das suas convicções sobre a música popular do Brasil. Como nós também não estamos, “Os Tápés” aceitaram nosso convite, pegaram um Ita aéreo no Sul e vieram gravar o primeiro disco que documenta o trabalho do grupo ao longo de quatro anos. Os componentes do conjunto têm outras atividades além daquela que os reúne. Ensaíam todos os dias, pesquisam, criam e se apresentam para o povo de sua cidade nos fins de semana. Os recursos vocais e instrumentais de que se utilizam estão a serviço de sua arte e de sua criação, e não o contrário. O trabalho de “Os Tápés” deve, pois, ser julgado a partir desta colocação fundamental, considerando ainda o fato de o conjunto não ter podido ainda dedicar-se exclusivamente à tarefa comum que, entretanto, é a preocupação fundamental de cada um, pesquisar, criar e interpretar. Quando ouvimos, entre dezenas de fitas gravadas em nossa pesquisa do Sul, a música “Dança da Lagoa do Sol”, verificamos ter descoberto algo de muito importante no processo dinâmico que deve ser a arte do povo. “Os Tapes” criaram, no Sul, um caminho que nos leva à música mais expressiva da América Latina, o som nativo quichua e guarani. É a descoberta do elo perdido, é a mão estendida para ampliar a roda da grande ciranda dos povos americanos de cultura latina. As fronteiras políticas não são fronteiras culturais, muito menos para alma andeja da gente do Sul. “Os Tápés” cantam — com suas flautas primitivas e seus curiosos instrumentos fabricados com bambus e taquaras — a música mais latino-americana já criada no Brasil. Já era tempo de o Brasil assumir o seu lugar na grande assembleia permanente da cultura popular da América Latina. As fronteiras políticas são como o muro dos quintais das casas de subúrbios: por cima deles tudo se sabe, tudo se permuta,

⁶ Informações retiradas da contracapa do disco **Canto da gente**.

num processo permanente de intimidade e fraternidade. Além de conhecer as riquezas da cultura popular do Sul, nós aprendemos com os "Tápes" a fazer churrasco — que eles fazem com fogo e paciência — a fazer arroz de carreteiro — que os condutores de carretas fazem na beira dos caminhos misturando arroz, charque e o sal que eles dividem com os bois. Aprendemos, sobretudo, a tomar chimarrão, cujo amargo ficou logo adoçado pelo fraterno passar de boca em boca da cuia e da bomba. Segundo Elis Regina, gaúcha ausente, mas fiel, o chimarrão prolonga a vida. De nossa parte, sabemos que é um diabólico fabricante de saudade, porque ele aproxima as pessoas. "Os Tápes" trouxeram para São Paulo a sua única riqueza: uma cuia e uma bomba que os acompanham desde o começo do trabalho comum, uma cuia curtida por rodadas sem conta de erva e de emoção. Eles nos deram a cuia e a bomba de presente, no dia em que partiram de volta à sua cidadezinha de Tapes. E no momento em que, em nome da amizade, se interrompia o giro permanente dessa cuia e dessa bomba, eu não soube dizer absolutamente nada, enquanto apertava fortemente a cuia com as duas mãos (Contracapa do disco **Canto da gente**, de Os Tápes, Discos Marcus Pereira, 1975).

Sabemos que a citação acima é muito longa, mas resume muito bem o grupo e suas propostas. O disco **Canto da gente** figurou em diversas listas de Melhores Discos do Ano, como do Jornal do Brasil e da Folha da Tarde (Folha da Tarde, 1975). Em uma matéria do jornal Zero Hora, sobre “discos para se ouvir nas férias”, uma das dicas era **Canto da gente**, indicado ao lado de discos de famosos como Fagner, Adoniran Barbosa e Neil Young (Zero Hora, 1976). Para divulgação de ambos trabalhos, Os Tápes se apresentou no Rio de Janeiro, São Paulo, Santa Catarina, além de diversas cidades do Rio Grande do Sul (Jornal da Tarde, 1975; O Estado, 1976). As críticas da imprensa sobre esse disco serão analisadas no próximo capítulo.

4.4 TURNÊ NA EUROPA

Em 1979, Os Tápes foi convidado a participar do festival Horizonte, em Berlim, na Alemanha. O convite partiu da própria organização do evento, que bancou a viagem do grupo, com mediação do Consulado Alemão de Porto Alegre (GARCIA, 2014). Ao lado dos Tápes, participaram o Quinteto Violado e o baiano Gilberto Gil. Darci Pacheco, que integrou o grupo de 1975 a 1982, lembra da viagem com muito carinho: “Fomos todos no mesmo avião, todos os grupos. O Quinteto Violado era um grupo mais sério, mas conversava bastante conosco. O Gilberto Gil e a banda dele foram proseando com a gente o tempo inteiro, pessoas finíssimas. No meu ver, a viagem para a Europa foi o momento mais inesquecível enquanto estive no grupo”

(PACHECO, 2014). Tuio, que participou dos Tápés de 1975 à 1980, recorda que, durante a viagem, foi limpar a cuia de chimarrão no banheiro do avião e a pia ficou entupida. “Quando vi apareceu um homem da companhia aérea e começou a xingar o Gil, daí o Gil brincou: ‘Vocês tomam esse chá de vocês e a bronca sobra pra mim’. Caímos na gargalhada” (REBELO, 2014).

Foram realizados quatro *shows* na Europa, três em Berlim e um em Viena (Áustria). Os shows eram coletivos, com cada grupo se apresentando separadamente, mas havia momentos em que Os Tápés, Gilberto Gil e o Quinteto Violado dividiam o palco em pelo menos uma canção (GARCIA, 1982). Darcy recorda também que participou do show de Gilberto Gil e uma oportunidade, tocando gaita (PACHECO, 2014). Na turnê, o grupo apresentou seu espetáculo *Cantos e andanças*, que revisitava os oito anos de carreira do conjunto (Folha da Tarde, 1979).

4.5 OS DISCOS SEGUINTE E O FIM DO GRUPO

Em 1980, o espetáculo **Não tá morto quem peleia** foi transformado em disco pela Marcus Pereira. Sobre o disco, Eduardo Martins escreveu no jornal O Estado de São Paulo:

Como a música do extremo Sul chega com muita parcimônia a outros centros do País, o segundo LP de Os Tapes (leia-se Tápés) para a Marcus Pereira aparece até com atraso, mas nem por isso deve ser recebido com menor entusiasmo. Ainda mais porque o conjunto, que se dedica à pesquisa musical no Rio Grande do Sul, registra uma série de manifestações populares autênticas daquele Estado, hoje em vias de extinção. Ao mesmo tempo documenta a evolução que ritmos de outros países sofreram no Brasil pela interdependência cultural. Por exemplo, a habanera cubana, que originou o vanerão ou vanera. Até mesmo as faixas não cantadas procuram respeitar ao máximo as tradições locais, utilizando poucos instrumentos e sempre no fraseado sem sofisticação do gaúcho legítimo. Indispensável para completar a coleção de quatro discos da Música Popular do Sul, da mesma gravadora (MARTINS, 1980).

Na década de 1980, Waldir Garcia, Beto Gonçalves, Acy Terres, Tuio Rebelo e Darcy Pacheco deixaram o grupo. Airton Madeira (gaitas, violão e voz), Otacílio Alves, o “Ota” (violão, viola e voz), Bira (percussão) e Pedrinho (percussão) foram

alguns dos músicos que integraram o grupo até o final das suas atividades⁷. Waldir chegou a retornar ao conjunto perto do encerramento dos Tápes (GARCIA, 2005).

Em 1981, Os Tápes integrou a trilha sonora do documentário **República Guarani**, de Sylvio Back, com a composição *Dança da lagoa do sol* (Waldir Garcia). O filme foi agraciado com o prêmio de Melhor Trilha Sonora no 15º Festival de Cinema de Brasília⁸.

Em 1982, o grupo lançou seu terceiro disco, intitulado “Os Tapes”, pelo selo Cantares, de Martin Coplas. “Versos de Itapoã a São José”, “Um doutor”, “Zamba sem porto” (Cláudio B. Garcia), “Olegário” (Ota Alves Meireles), “Virgenes del sol” (domínio público, popular andina), “Mazurca” (tema tradicional com arranjos do grupo), “Canción para despertar un negrito” (C. Isella, sobre letra do poeta cubano Nicolas Guillén), “Tema do sabiá” (Tuio, Acy, Darci, Zezé e Cláudio), “El condor pasa” (domínio público, popular andina), “Soneto 93” (C. Isella, sobre letra de Pablo Neruda) e “Marcha do Emboaba” (C. Cunha) são as músicas que integram o LP⁹. Segundo Cláudio B. Garcia, havia o plano de Coplas de lançar mais discos dos Tápes pelo selo, fato que não foi concretizado (GARCIA, 2014).

Na metade da década de 1980, o grupo encerrou suas atividades. Segundo Cláudio, o grupo chegou ao fim devido à dificuldade de manter pessoas voltadas exclusivamente para aquilo. “Chega uma hora que a coisa cansa, como eu, por exemplo, que participei do início ao fim. Cansa fisicamente, cansa reconstituir sempre o grupo. Terminou também porque as pessoas tinham que seguir outro caminho” (GARCIA, 2014). Apesar do fim do grupo, Cláudio ressalta que o espírito do Tápes ainda permanece, pois muitos fizeram da música um caminho, juntando-se a outros grupos, atividades ou carreira solo (GARCIA, 2014).

⁷ Em folheto que apresenta o programa musical de uma apresentação dos Tápes em 1981, a formação do grupo é assim disposta: Airton, Jorge, Cláudio, Ota, Pedrinho, Zezé, Silvio Luiz (técnica) e Viro Francisco (empresário).

⁸ Informações do site da **Cinemateca Brasileira**, do Ministério da Cultura (<http://cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=010908&format=detailed.ptf> <acesso em 20/10/2014>)

⁹ Informações do **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira** (<http://www.dicionariompb.com.br/os-tapes/dados-artisticos> <acesso em 20/10/2014>).

5 OBSERVAÇÕES ACERCA DE OS TÁPES

Neste capítulo, analisaremos artigos sobre Os Tápés, publicados na imprensa regional e na imprensa de referência de estados como São Paulo e Rio de Janeiro. No primeiro subcapítulo, sobre a cobertura da imprensa gaúcha, observamos materiais dos jornais Correio do Povo, Diário de Notícias, Folha da Manhã, Folha da Tarde, Zero Hora e da revista Agricultura & Cooperativismo.

No que se trata de imprensa de referência, serão analisados Jornal da Tarde (SP), Opinião (RJ), O Globo (RJ), Última Hora (SP), Jornal do Brasil (RJ), O Estado (SC) e O Estado (MG) e a revista Veja (SP). Os artigos escolhidos, tanto no subcapítulo de imprensa de referência como no de imprensa regional, compreendem o período de 1972 a 1981.

A análise de conteúdo é uma metodologia de pesquisa usada para descrever e interpretar o conteúdo de toda classe de documentos e textos. Essa análise, conduzindo a descrições sistemáticas, qualitativas ou quantitativas, ajuda a reinterpretar as mensagens e a atingir uma compreensão de seus significados num nível que vai além de uma leitura comum (BARDIN, 2011).

Para exemplificar melhor a análise destes materiais, ao final dos dois próximos subcapítulos, confeccionamos um quadro com todos os artigos analisados. Nesse quadro, destacamos três expressões-chave que resumem o documento estudado. Ao final, cruzaremos essas expressões para avaliar as observações da imprensa acerca do objeto de estudo.

5.1 IMPRENSA SUL-RIOGRANDENSE

Material 1 - FOLHA DA TARDE, 28 DE AGOSTO DE 1972

Esta nota de Osvil Lopes, em sua coluna “Som-Imagem”, chama a atenção pelo título: “Este grupo está renovando a nossa música regionalista”. No texto, Lopes trata o Tápés como um “grupo cultural de pesquisa nativa”, atentando para o espetáculo **Canto da gente**, a ser apresentado no Teatro de Câmara. O jornalista diz que Os Tápés vem dando outra dimensão à música gauchesca. “Preocupados

com a influência exercida na formação cultural do habitante do Rio Grande do Sul, por um folclore mais amplo, Os Tapes estão perfeitamente identificados com o folclore do Grande Pampa. Embora seu repertório possua basicamente ritmos e temas novos, eles conhecem como ninguém a música de outros povos”, escreve Osvil Lopes. O jornalista elogia também o esquema vocal-instrumental do grupo (dois violões, bombo nativo, serrote, bandoneon e flauta indígena).

Material 2 - CORREIO DO POVO, DEZEMBRO DE 1972

Em artigo intitulado “Fatos e prêmios da II Califórnia da Canção”, o jornalista Ney Gastal destaca os grandes nomes da 2ª Califórnia da Canção Nativa, de Uruguiana. Atenta para a grande participação do Tapes, que levou quatro prêmios do festival: Melhor Conjunto Vocal, Melhor Conjunto Instrumental, Melhor Pesquisa Musical e o principal prêmio da Califórnia: a Calhandra de Ouro, pela canção “Pedro Guará”, de Waldir Garcia e José Cláudio Machado. Sobre essa canção, escreveu Gastal: “Séria, bonita, sóbria, melancólica, mereceu o primeiro lugar com tranquilidade. Melodia e letra perfeitamente enquadradas, interpretação perfeita. Afirmção dos Tapes como o melhor conjunto de pesquisa folclórica do momento. Muito bonita, prêmio perfeito”. Gastal também opinou sobre a canção “Peão velho”, de Álvaro Barbosa Cardoso e José Cláudio Machado, 8ª colocada na premiação: “*Peão velho* foi tranquilamente a melhor melodia da Califórnia. Inicia com um bandoneon excepcional. Muito boa, muito bonita”.

Material 3 - CORREIO DO POVO, 18 DE OUTUBRO DE 1975

Este artigo de Ney Gastal, intitulado “A nova abertura nos Tapes”, trata sobre o lançamento da coletânea **Musica Popular do Sul**, do selo Marcus Pereira, a qual Gastal declara como a melhor coletânea já feita pelo empresário Marcus Pereira. Mas, além disso, destaca o mérito de gravar Os Tapes na mesma coleção, de mostrar esse grupo para o resto do país, o nosso “melhor grupo nativista”, nas palavras de Gastal. “Surgido nas Califórnia de Uruguiana, Os Tapes foi lastimavelmente marcado pelo reacionarismo de muitos de nossos tradicionalistas, e

relegado, sempre que possível, a um discreto segundo plano. Sem fanfarronadas gauchescas, realizando um trabalho muito sério, mas tranquilo, o grupo continuou em Tapes, uma tranquila cidadezinha às margens da Lagoa, pesquisando e compondo. Ano passado organizou uma espécie de mostra geral de arte e artesanato gaúcho [Acampamento da Arte Gaúcha] que foi das coisas mais importantes, no gênero, já feitas no estado. E depois foi vaiado em Uruguaiana, por um público que parece mais afeito ao regionalismo ou à grossura do que à pesquisa concreta e bem realizada”, escreveu o jornalista.

Gastal diz ainda que Os Tápés parece, até aquele momento, ter sido o maior mérito das Califórnia, pois nada surgiu de tão importante no evento como o grupo. Destaca que Os Tápés se mantém a proa de qualquer movimento de revalidação dos temas nativos do Rio Grande do Sul, principalmente por seu trabalho instrumental (“as flautas ainda são fascinantes”), não afetado por uma certa elaboração exagerada que ameaça empanar um pouco o brilho de seus arranjos vocais. Escreve também que a presença do Tápés, na coleção e no futuro disco solo, a ser lançado, serão marcantes para a música do Estado (uma vez que representam uma retomada do estudo folclórico real), e para o Brasil (com a sua proposição nitidamente sul-americana, fundamental nos dias que correm).

Material 4 - DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 7 DE MAIO DE 1975

Nesta entrevista de duas páginas, intitulada “O novo trabalho dos Tapes: cantar o gaúcho atual”, Os Tápés esclarece suas percepções, suas propostas e seu jeito de ver a música regional. A entrevista dá espaço para temas como o início do grupo, as participações na Califórnia da Canção Nativa, a pesquisa folclórica local e de países vizinhos e a escolha de não se tornar um grupo comercial. O jornal declara Os Tápés como um conjunto de destaque na música gaúcha, além de chamar a atenção para o fato de o grupo, mesmo com devido sucesso, continuar vivendo em uma pequena cidade. “O interior oferece condições de nos encontrarmos com maior facilidade para realizarmos ensaios e criações, seguindo a nossa tentativa estabelecida desde o início que é a de realizar uma obra grupal em todos os sentidos, sempre mantendo a ideia de que uma obra, para poder continuar, deve ser

assumida individualmente por todos os componentes de um grupo e que ela só vai se tornar mais rica, à medida em que se desenvolve um trabalho coletivo”, destaca o entrevistado, não creditado.

Sobre o fato de não se importar em lucrar com a música, diz que “quando nos apresentamos, embora não cobremos cachê, recebemos uma contribuição daquelas pessoas que acreditam em nosso trabalho. Essas contribuições geralmente cobrem as despesas de passagem e estadia. O que é mais importante para nós é mostrar, a todos os interessados em arte, as nossas experiências e nos permitirmos a uma divulgação”.

Material 5 - FOLHA DA MANHÃ, 22 DE NOVEMBRO DE 1975

Nesta reportagem, intitulada “Os Tapes faz sucesso, mas ainda quer melhorar”, o jornal apresenta um panorama sobre a trajetória de quatro anos do grupo. Dá destaque para a recente excursão a São Paulo e Rio de Janeiro na divulgação da coletânea **Música Popular do Sul** e o disco **Canto da gente**. Em entrevista, Waldir Garcia, o membro fundador do Tápés fala sobre a dificuldade de pesquisar o índio missioneiro, pois pouco se sabe da música indígena antes da chegada dos jesuítas. Garcia também destaca o aumento da qualidade do grupo com o espetáculo **Americanto**, mas avisa que o conjunto tem muito a melhorar, crescer, para não cair na mesmice.

Sobre os *shows* em São Paulo, Waldir explica que o público gostou mais da parte em que Os Tápés usa vestimentas indígenas e apresenta músicas sobre esse universo, “talvez porque fosse algo muito diferente para o público”. E declara também que é importante a receptividade do público, pois mostra que há pessoas interessadas na cultura, em temas diferenciados dos já apresentados.

Material 6 - FOLHA DA TARDE, DEZEMBRO DE 1975

Neste artigo assinado pelo jornalista Osvil Lopes, novamente em sua coluna “Som-Imagem”, ele destaca os principais discos lançados em 1975. Figuram na lista discos de João Bosco e Aldir Blanc, Martinho da Vila, Beth Carvalho, Milton

Nascimento, Paulinho da Viola e Os Tápés, além da coletânea **Música Popular do Sul**. Sobre o disco **Canto da gente**, Lopes escreveu: “O grupo da cidade de Tapes revelou neste disco (16 canais, tecnicamente perfeito) um som muito latino-americano e com profundo cheiro de terra. Um som feito por flautas de bambu, por bombos nativos, violas e instrumentos exóticos criados pelos componentes do grupo. O disco todo é muito bom, mas existem faixas fora de série como ‘Dança da lagoa do sol’, ‘Janaíta’, ‘Continente americano’, e um arranjo belíssimo para ‘Os homens de preto’, de Paulo Ruschel”. Alguns desses instrumentos exóticos, feitos pelo grupo, eram a tumbaquara e a taquareira, confeccionados em taquara. A tumbaquara é uma espécie de siku indígena, mas que, ao invés de ser tocado como flauta, é tocado através de um batedor. A taquareira é um instrumento pequeno, em que a taquara ganha cortes em determinados pontos. Batendo nesses pontos diferentes, o instrumento reproduz diversos tons (REBELO, 2014).

Material 7 - ZERO HORA, 1975¹⁰

Nesta reportagem de Danilo Ucha, o repórter trata sobre a relação do grupo com Marcus Pereira e Carolina de Andrade, do selo Marcus Pereira, do momento que então o conjunto vive (recém gravado pelo selo), a vida na pequena cidade de Tapes, a profissionalização e um panorama dos Tápés em seus quatro anos de atividade.

Logo no início do texto, Ucha escreve que, “por pesquisar para dar sentido e honestidade a seu trabalho, foi que Os Tapes, conjunto formado por cinco rapazes em outubro de 1971, conseguiu ultrapassar as barreiras que se formaram contra a música regional gaúcha, nos últimos anos, dentro do próprio Rio Grande do Sul. Fora daqui, então, nem se fala”. Além disso, escreve que a cidade de Tapes está completamente envolvida num processo muito singular de magia: “A magia da música que alguns de seus filhos foram buscar nos antepassados mais remotos dos gaúchos – os índios tape ou charrua, minuano ou guarani, o peão velho de estância

¹⁰ Como os jornais recolhidos são frutos de arquivos pessoais, alguns foram recortados e não guardados na forma em que foram publicados. Sabemos que se trata de um artigo de Zero Hora porque é assinado por Danilo Ucha, então repórter da publicação, e de 1975, devido aos temas que são tratados.

ou o gaudério sem horizonte – e trouxeram, recriada e nova, mas sempre com gosto de terra e pasto, para os nossos dias tão alienados”, destaca.

Marcus Pereira se diz abismado com a riqueza da cultura do sul e do calor do povo. E assim como a imprensa, diz que a coletânea **Música Popular do Sul** é a melhor feita por seu selo. “Eu não queria dizer isso, a imprensa tinha de dizer. E a imprensa do centro do país disse que sim, que é a melhor coletânea. A gaúcha também disse, mas essa é suspeita para falar”, comenta Pereira.

E Cláudio fala da importância de não se profissionalizar: “Talvez [a gravação de discos] dê uma abertura para a gente se dedicar com mais intensidade, mas acho importante ter muito cuidado num momento destes. Uma gravação bem aceita poderá abrir possibilidade de uma profissionalização e, aí, correr o risco de cortar o contato, abandonar o convívio do povo, com uma vivência mais real e concreta, para cair num laboratório. A gente perderia contato com as fontes de vida que é o próprio povo, no seu sofrimento, na sua luta, na batalha do dia-a-dia, e passaria a fazer um tipo de música que em pouco tempo esgotaria e se esvaziaria, caindo no nada. Teremos que pensar muito antes de qualquer decisão para ver se conseguimos um equilíbrio”. A reportagem também destaca a fabricação própria dos instrumentos peculiares.

Material 8 - ZERO HORA, 31 DE DEZEMBRO DE 1975

Neste publicação de Zero Hora, o jornalista Juarez Fonseca destaca as melhores apresentações musicais do ano de 1975. No âmbito nacional, Fonseca destaca *shows* de artistas como Jorge Mautner, Milton Nascimento, Jards Macalé, Rita Lee, Ney Matogrosso e Gilberto Gil. Já no cenário gaúcho, atenta para apresentações de Bixo da Seda, Almôndegas, Utopia, Pentagrama e Os Tápes.

O jornalista destaca os *shows* do Tápes realizados no Teatro de Câmara, e declara o grupo como “talvez o mais importante pesquisador do folclore gaúcho e que teve um disco lançado pela gravadora Marcus Pereira”.

Material 9 - ZERO HORA, 25 DE JANEIRO DE 1976

Intitulado “Entre os melhores discos de 75, seis dicas para as férias”, o jornal Zero Hora, ao lado de obras de artistas como Fagner, Adoniran Barbosa e Neil Young, indica o recente álbum **Canto da gente**, dos Tápés.

O artigo destaca-o como “um disco para se guardar”. “Pesquisando sobre o folclore gaúcho, sobre sons nativos quíchua e guarani, o grupo de Tapes teve realmente, em 75, um lugar importante na música folclórica brasileira”, descreve o artigo não assinado.

Material 10 - AGRICULTURA & COOPERATIVISMO, OUTUBRO DE 1976

A reportagem da revista já chama atenção pelo seu título, que tem total relação com a proposta do grupo: “Os Tapes, gente que não renega seu chão”. O material faz uma retrospectiva do grupo, desde o início, até o então atual momento; fala sobre as propostas musicais, dos instrumentos próprios, da não-comercialização do grupo e da escolha por permanecer em Tapes.

A música que Os Tápés faz é, segundo Cláudio, “de inspiração indígena. Não podemos dizer que fazemos música indígena, ou uma música de pesquisa. Nosso trabalho se dá ao nível da representação, que nasce a partir de algumas informações recolhidas. Assim, a ‘Dança da lagoa do sol’ é uma música que nós achamos, ou imaginamos, que os índios tocavam em dias de festa nesta região. Apenas partimos de uma inspiração, que pretende ser sempre fiel, para chegar ao resultado final”.

Cláudio conta ainda sobre a parceria com Marcus Pereira: “Nos primeiros contatos com a gravadora, foi apenas um convite a mais, mas depois, discutindo o assunto, nós achamos que finalmente tinham surgido as condições que a gente queria, para fazer um trabalho sério, sem distorções. Fomos para São Paulo e saímos do estúdio com onze músicas gravadas. Tudo aconteceu como a gente tinha planejado. Fizemos nosso trabalho com total liberdade de criação”.

Material 11 - CORREIO DO POVO, 27 DE JULHO DE 1977

Nesta resenha assinada pelo jornalista Antônio Hohlfeldt, o crítico opina sobre o espetáculo dos Tápés apresentado em 1977, **Não tá morto quem peleia**. Hohlfeldt destaca que a apresentação, fruto de uma pesquisa realizada ao lado do antropólogo Norton Corrêa, é “uma das coisas mais importantes que já se produziram por aqui”. Salaria também que todas as apresentações no teatro tiveram lotação esgotada.

O jornalista elogia a idealização do espetáculo, que antes da apresentação musical conta com uma projeção visual de cerca de 30 minutos, mostrando a pesquisa realizada pelo grupo, em diversas cidades do estado. Explica que o que melhor define o espetáculo é sua seriedade, através da humildade dos Tápés em se colocarem a serviço das raízes que querem divulgar.

Por fim, Hohlfeldt conclui: “Como disse o apresentador, ao final do espetáculo, ‘Os Tapes’ souberam colocar o seu município no mapa emotivo do Brasil. Diríamos que Os Tapes souberam devolver à música regionalista e às raízes populares do gaúcho e do Rio Grande do Sul, o respeito e a seriedade que décadas de deturpação haviam roubado”.

Material 12 - ZERO HORA, 15 DE MARÇO DE 1981

Neste último material de nossa análise, sobre a cobertura da imprensa gaúcha, Juarez Fonseca resenha o segundo disco dos Tápés, **Não tá morto quem peleia**, fruto do espetáculo de mesmo nome, de 1977.

Para Juarez, o disco “dá um panorama, não apenas do importante trabalho folclórico que Os Tapes desenvolve, como da variedade e riqueza do folclore gaúcho especificado em uma região, como da grande qualidade e densidade do trabalho desenvolvido pelo próprio grupo em si”. Mais além, diz que “é um trabalho elogiável. Partindo da região na qual se inclui a cidade de Tapes, e de onde emergiu e emerge o material de fascinante expressão popular deste disco, Os Tapes demonstram, com irrecusável nitidez, que o Rio Grande do Sul é mesmo um estado de riquíssima raiz cultural”.

Além disso, Fonseca declara os Tapes como “um dos mais profissionais dos grupos amadores deste país”. Por fim, conclui que o trabalho é “um magnífico trabalho de amor à terra e à música como expressão funda dos sentimentos do povo”.

Expressões-chaves que definem os artigos analisados (imprensa gaúcha)	
Material 1	RENOVAÇÃO – PESQUISA – QUALIDADE VOCAL-INSTRUMENTAL
Material 2	PESQUISA – QUALIDADE – FOLCLORE
Material 3	PESQUISA – RENOVACÃO – QUALIDADE VOCAL-INSTRUMENTAL
Material 4	PESQUISA FOLCLÓRICA – MÚSICA SEM FINS LUCRATIVOS – INOVAÇÃO VOCAL-INSTRUMENTAL
Material 5	CURIOSO – INDÍGENA – PESQUISA
Material 6	INSTRUMENTOS PECULIARES – DIFERENTE – EXPERIMENTAÇÃO
Material 7	RENOVAÇÃO – MÚSICA SEM FINS LUCRATIVOS – INSTRUMENTOS PECULIARES
Material 8	PESQUISA – FOLCLORE – RENOVACÃO
Material 9	FOLCLORE – PESQUISA – INDÍGENA
Material 10	INDÍGENA – MÚSICA SEM FINS LUCRATIVOS – INSTRUMENTOS PECULIARES
Material 11	PESQUISA – SERIEDADE – RAÍZES POPULARES
Material 12	FOLCLORE – RAÍZES POPULARES – PESQUISA

5.2 IMPRENSA NACIONAL

Material 13 – O GLOBO (RJ), 23 DE SETEMBRO DE 1975

Intitulada “Onde o Brasil descobre a América Latina: Música da Região Sul”, a matéria do jornal O Globo trata sobre o então recente lançamento da coletânea **Música Popular do Sul**, do selo Marcus Pereira.

Ao discutir a fartura de ritmos encontrados na pesquisa e da miscigenação de tipos e estilos, o jornal destaca o grupo Os Tápés. “E, ligada a essa miscigenação de culturas, outra grande descoberta: o conjunto Os Tapes, um grupo de jovens que trabalha e faz música por prazer, numa cidadezinha da qual roubaram o nome. Apresentados em diversas faixas da coleção, é na ‘Dança da lagoa do sol’, principalmente, que se pode ouvir a perfeita mistura das flautas primitivas, no uso de instrumentos quíchuas e guaranis em que a percussão é feita com bambus das mais diferentes bitolas”.

Material 14 – VEJA (SP), 8 DE OUTUBRO DE 1975

Esta reportagem da revista Veja também trata sobre o lançamento da coletânea **Música Popular do Sul**, mas dá grande destaque para Os Tápés. A reportagem com quase duas páginas, dá espaço a um *box* que trata apenas sobre o grupo.

Nesse *box*, com o título “Os Tapes, nobres descendentes da tribo tupi”, o texto destaca o fato de o grupo ter surgido de uma pequena cidade do interior do Rio Grande do Sul, além do fato de terem seu próprio teatro, onde realizam apresentações nas sextas-feiras. Sobre a reconstituição dos sons indígenas, a reportagem atenta que “exige que a criatividade do grupo alcance os próprios instrumentos. Vários deles foram criados a partir de informações sobre os originais. É o caso da tumbaquara, feita de taquaras grossas abertas na face superior e tocadas com baquetas. Ou da taquareira, construída com taquaras finas, tocadas com baquetas revestidas de esponja na ponta”.

Material 15 – JORNAL DO BRASIL (RJ), 14 DE OUTUBRO DE 1975

Assinada por J. R. Tinhorão, a resenha “A boa nova sulina de Os Tapes” no Jornal do Brasil trata sobre o disco **Canto da gente**, o primeiro lançado pelo grupo. De início, o jornalista conta a história peculiar sobre como Marcus Pereira encontrou um grupo musical, formado por comerciários e funcionários públicos, em uma cidadezinha do Rio Grande do Sul, explicando que “o Brasil tem dessas surpresas”.

Este trabalho, segundo Tinhorão, é “uma das mais bem sucedidas experiências levadas a efeito no campo da música popular brasileira, desde a criação do Quinteto Armorial, por Ariano Suassuna, em Pernambuco”. Explica que o grupo é alheio às sugestões da música internacional e procura seu som em “instrumentos estranhos, que eles mesmos fabricam”. Opina que os membros não se revelam cantores muito harmoniosos mas, em compensação, suas vozes algo rudes servem de fundo a uma das mais criativas realizações instrumentais.

Ao final, o jornalista conclui: “Essa boa música do conjunto Os Tapes, no entanto, exatamente por ser feita fora do contexto comercial, paga um preço: o de não ser tocada nas rádios. Portanto, não deixe de tomar conhecimento do disco”.

Material 16 – JORNAL OPINIÃO (RJ), 31 DE OUTUBRO DE 1975

Nesta resenha, a jornalista Ana Maria Bahiana escreve sobre o disco **Canto da gente**. A jornalista diz que o som do Tápés vem do coração da América Latina sempre tão esquecida. Destaca que os membros do grupo “fazem sua música porque querem e gostam, não vivem dela – são comerciários, bancários, funcionários públicos – e a pouca renda é obtida em bailes populares e nas mostras que organizam cada sexta-feira no galpão teatro por eles alugado e reformado”.

Explica que “pesquisam a música tupi, guarani, quíchua; o folclore do pampa e as canções dos carreteiros e dos vaqueiros e constroem suas melodias em cima dessa vivência, com instrumentos simples e muitas vezes construídos por eles mesmos”. Ressalta a observação de Marcus Pereira na contra-capa do disco, de que Os Tápés “não está interessado em ganhar dinheiro às custas de seu trabalho”. “Aparecem como uma contribuição substancial a um espontâneo e não organizado movimento de resistência e defesa às diluições baratas do consumo, tão corriqueiras no mercado musical brasileiro de hoje. Uma resistência que retoma o sentido primeiro da criação musical e a recoloca como meio de expressão, de comunicação de emoções e experiências, comunhão de pessoas e ideias e não atividade mercantil para o lucro de (muitos) terceiros, que pouco ou nada têm a ver com música, criação ou expressão”, observa a jornalista.

“E além disso”, prossegue, “fazem música. Música bela e forte, intensa como toda experiência vivida profundamente. É uma música sincera, às vezes áspera para os ouvidos do eixo Rio-São Paulo: acostumados a vocalizações bem-feitinhas e sons delicados. Como diria Macalé, o futuro da música está na desafinação. Os Tapes desafinam alegremente com suas vozes graves e cheias, as estridentes flautas de taquara, o obsessivo ritmo da dança indígena”.

No final, Ana Maria Bahiana conclui: “é bom ouvir Os Tapes, ao menos a título de informação. É bom observar o que sua simples existência está querendo dizer”.

Material 17 – JORNAL DA TARDE (SP), 8 DE NOVEMBRO DE 1975

Esta publicação do Jornal da Tarde trata sobre a temporada de lançamento da coletânea **Música Popular do Sul** no Anhembi, em São Paulo. Após matéria de serviço sobre as apresentações, o jornal dá grande espaço a uma reportagem sobre Os Tapes. O material faz um apanhado da trajetória do grupo (o início, as participações na Califórnia da Canção Nativa, as inspirações, etc) e trata, além da coletânea, sobre o lançamento do primeiro disco do grupo, bem recebido pela crítica.

O jornal também trata sobre os instrumentos criados pelo grupo, a inspiração indígena e o fato de ainda permanecerem em sua cidadezinha, mesmo com o prestígio alcançado com os discos. Cláudio aproveita para dizer que apesar de críticos destacarem mais a música indígena e missioneira no primeiro disco, “isto não significa que o grupo vá se especializar numa ou noutra corrente”, acrescentando que o conjunto sempre se dispôs a pesquisar músicas de raiz pampiana, espanhola, açoriana e negra, entre outras.

Material 18 – ÚLTIMA HORA (RJ), 8 E 9 DE NOVEMBRO DE 1975

Nesta reportagem assinada por José Paulo Borges, o jornalista usa como gancho a ida do Tapes a São Paulo, para o lançamento da coletânea **Música Popular do Sul**. Assim como outros materiais já analisados, o material traça um panorama da trajetória do grupo, desde 1971.

Pela primeira vez, entre os arquivos consultados, há o questionamento sobre o não uso de instrumento elétricos. Cláudio explica que não utilizam nenhum instrumento eletrônico porque a intenção do grupo “é justamente nos despojar do instrumental eletrônico e busca na matéria prima, que a região onde vivemos nos oferece, a concepção dos instrumentos que usamos. Desta forma, pretendemos nos colocar na mesma situação dos índios, diante do mesmo problema. Daí dizermos que a nossa música é *música de inspiração indígena*”.

A publicação também destaca os instrumentos do grupo, o vasto folclore gaúcho e o fato de permanecerem vivendo em Tapes, no seu chão.

Material 19 – ILUSÃO (SP), SEM DATA¹¹

A publicação da revista Ilusão trata, principalmente, sobre a descoberta de Marcus Pereira e a posterior participação da coletânea **Música Popular do Sul** e a gravação do LP **Canto da gente**. Explica que a maior ambição do grupo é mostrar uma arte bastante característica, a música inspirada na herança indígena e nos padres missionários. “Assim são os oito simpáticos integrantes de um conjunto que toca e canta, apenas preocupado em ser fiel a suas raízes populares, sem se deixar envolver por modismos, nem ganhar dinheiro à custa da comercialização de um som que nada teria de autêntico”, destaca o artigo.

Por fim, observa: “Comparar Os Tápes com outros conjuntos, mesmo que sejam regionais, é impossível, não existe outro igual. O que talvez se pudesse dizer é que eles são uma espécie de Quinteto Violado do Sul. Não pelos instrumentos que usam ou o tom de voz, mas pela persistência em fazer uma arte verdadeiramente brasileira, sem concessões”.

Material 20 – O ESTADO (MG), 10 DE JANEIRO DE 1976

Esta crítica de Carlos Felipe, no jornal mineiro, destaca o disco **Canto da gente** como “uma obra prima”. Explica que o objetivo do grupo é “pesquisar as

¹¹ Por tratar-se de uma matéria que fala sobre a coletânea Música Popular do Sul e do disco Canto da gente, estima-se que esse material foi publicado entre o fim de 1975 e o início de 1976.

origens musicais e culturais de sua região, no Rio Grande do Sul, extraindo daí os motivos para suas canções”.

A matéria destaca o uso de “instrumentos rústicos, como as flautas de bambu, porongos e estranhas peças de taquara, antigamente usadas pelos índios guaranis, habitantes das Missões. Os Tapes recriam, em pleno século 20, a música daqueles tempos missionários. Eles, porém, vão mais além, pesquisando a influência espanhola, a contribuição negra à música gaúcha e também a dos portugueses, principalmente açorianos, colocando todas estas raízes em suas canções”.

Para o jornalista, isto “transforma Os Tapes, não apenas num grupo de música brasileira. Eles se tornam executores do mais legítimo cancionário latino-americano”. Descreve que o disco “é maravilhoso e a gente se transplanta para as Missões em ‘Dança da lagoa do sol’, vive os pampas em ‘Carreta’, ‘Janaíta’, ‘Homens de preto’, ‘Pedro Guará’ e ‘Gauchê’, se sente ao pé do fogo em ‘Barqueiro’, ‘Versos perplexos’, canta com os índios guaranis e se irmana com o resto da América Latina em ‘Continente americano”.

Material 21 – O ESTADO (SC), 26 DE MARÇO DE 1976

Esta matéria do jornal O Estado, de Santa Catarina, já chama atenção pelo título: “Este é o melhor som dos últimos tempos: Os Tapes”. O material atenta para uma série de *shows* que o grupo fará em Santa Catarina mas, além de dar o serviço, faz um apanhado da trajetória do conjunto.

O jornal aborda a questão de Os Tapes não se comercializar, pois “se for para entrarem nesse esquema, melhor será largar tudo, até mesmo este estágio de semi-profissionalização em que se encontram, e voltarem às suas outras atividades, tendo a música apenas como *hobby*”. Aborda ainda a descoberta de Marcus Pereira, a consagração pela imprensa do centro do país e, é claro, os instrumentos confeccionados pelos próprios integrantes.

Material 22 – ÚLTIMA HORA (SP), 21 E 22 DE AGOSTO DE 1976

Esta reportagem de Malu Maranhão no jornal Última Hora trata, principalmente, sobre as influências indígenas presentes nos Tápés. Mas destaca também a série de apresentações no Museu da Imagem e Som, em São Paulo, e a relação do grupo com Marcus Pereira.

Além da questão indígena, o material trata sobre uma certa “síndrome de vira-lata” do cancionista brasileiro em relação à música latino americana. “A gente realmente sente vergonha quando ouve uruguaios, argentinos, bolivianos falar. Porque eles dizem *América*. Quando falam sobre os povos dos outros países, chamam-nos de *hermanos*, apesar do orgulho que sentem por seus países. Hermanos somos nós, brasileiros, também. E, enquanto isso, o Brasil faz uma questão enorme de se colocar à parte dentro da América Latina. Acho que estava mesmo na hora de os brasileiros descobrirem que o Brasil faz parte da América Latina. Que existe uma cultura, raízes comuns a todos nós”, opina Cláudio Garcia em um momento do texto. A reportagem também destaca os inventivos instrumentos musicais dos Tápés e as diversas recusas do grupo em se comercializarem.

Expressões-chaves que definem os artigos analisados (imprensa nacional)	
Material 13	MÚSICA SEM FINS LUCRATIVOS – INSTRUMENTOS PECULIARES – INDÍGENA
Material 14	INDÍGENA – CRIATIVIDADE – INSTRUMENTOS PECULIARES
Material 15	INSTRUMENTOS PECULIARES – MÚSICA SEM FINS LUCRATIVOS – DIFERENTE
Material 16	INSTRUMENTOS PECULIARES – DIFERENTE – MÚSICA SEM FINS LUCRATIVOS
Material 17	PESQUISA – INSTRUMENTOS PECULIARES – INOVAÇÃO
Material 18	FOLCLORE – INSTRUMENTOS PECULIARES – INDÍGENA
Material 19	MÚSICA SEM FINS LUCRATIVOS – RAÍZES POPULARES – INDÍGENA
Material 20	RAÍZES POPULARES – INSTRUMENTOS PECULIARES –

	PESQUISA
Material 21	INSTRUMENTOS PECULIARES – MÚSICA SEM FINS LUCRATIVOS – PESQUISA
Material 22	INSTRUMENTOS PECULIARES – INDÍGENA – MÚSICA SEM FINS LUCRATIVOS

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os Tápés foi um grupo que marcou, com seu jeito, suas músicas e suas peculiaridades, um período da história da música feita no Rio Grande do Sul. E isso fica evidente, quando lemos os jornais da época, tanto impressos gaúchos quanto os do centro do país. O grupo foi impulsionado por um momento de ebulição na cultura gaúcha: o surgimento do Nativismo, do ultrapassamento do estigma do *gaúcho grosso*, da adoção de uma música mais contemplativa, de forma e conteúdo, com cheiro de terra. Momento ímpar da criação da Califórnia da Canção Nativa, instante esse que foi muito bem absorvido pela indústria cultural por meio de jornais, programas de rádio, gravadoras e televisão, gerando, inclusive, diferentes formatos culturais.

Apesar de atuar num mercado aparentemente lucrativo, Os Tápés sempre se manteve na posição de não ganhar dinheiro através de sua arte, de suas convicções, de não se entregar à música comercial, vazia de ritmos e conteúdo. Usando uma analogia, podemos dizer que o grupo preferiu suas botas campeiras ao tênis ultramoderno. Escolheu seu violão rústico, ao invés de uma guitarra importada dos Estados Unidos. Achou mais sonoro o som da taquara do que do ferro. Renegou viver dia e noite na estrada, para continuar banhando seus pés na beira da Lagoa dos Patos.

Em sua gênese, esse trabalho tinha o objetivo de analisar a trajetória do Tápés, através das páginas dos jornais. Mas o principal objetivo era, talvez, o de descobrir se a imprensa entendia o diferencial do grupo, suas propostas incomuns, sua música que usufruía de tantas sonoridades antigas e que parecia, ao mesmo tempo, tão à frente de sua época. E, ao chegarmos ao fim deste trabalho, vemos que a imprensa soube, sim, reconhecer o diferencial do Tápés.

Tanto a imprensa gaúcha quanto a de referência nacional destacaram Os Tápés como algo diferente no cenário musical, inovador e, também, representativo de uma renovação da música brasileira, através de sua pesquisa folclórica sobre os mais variados gêneros musicais latino-americanos. Um som que soava diferente.

O índio, o habitante mor desta terra, devastado e chacinado pelos espanhóis e portugueses – e por brasileiros, por que não? – fonte de inspiração dos Tápés,

também é bem observado pela imprensa, pelo fato de o grupo fazer um som de inspiração indígena, traduzido nos instrumentos rústicos dos ameríndios, com suas letras inspiradas, por exemplo, na lenda do guerreiro Sepé Tiaraju.

Além disso, tanto a imprensa local quanto a nacional atentaram também para o fato de o grupo não se preocupar em ganhar dinheiro através de sua arte, de verem a música com outros olhos. Os jornais também se mostraram praticamente incrédulos com a inventividade do Tápes e seus instrumentos musicais, confeccionados por eles próprios, como a tumbaquara e a taquareira, feitos de taquara. Mas, apesar de ambas tratarem esses dois assuntos, é gritante o estranhamento sobre essas temáticas, na imprensa do centro do país. Talvez porque o gaúcho já está – ou estava – mais acostumado a um tipo de som mais nativo, vindo do interior, diferente dos grandes centros, como Rio de Janeiro e São Paulo, atrelados às suas músicas comerciais, de tom mais urbano, que rodam incessantemente nas emissoras de rádio. Sem contar que, já naquela época, estavam saturados da invasão de músicas estrangeiras.

Cláudio Boeira Garcia, um dos fundadores do grupo, pontua que o sucesso do Tápes na imprensa se deve, não somente, à qualidade do grupo, como também à sorte que o conjunto teve de viver em uma época em que o jornalismo cultural possuía grandes nomes na imprensa, profundos conhecedores da arte e críticos de destaque, como Danilo Ucha, Ney Gastal, Osvil Lopes, Antônio Hohlfeldt, Maria Wagner, Juarez Fonseca e Ana Maria Bahiana (GARCIA, 2015). Atualmente, com um jornalismo cada vez mais informativo e objetivo, realmente não sabemos se o grupo ganharia tanto destaque na imprensa. É claro que são épocas distintas: havia uma ditadura militar, a temida censura, todo um cuidado para não ter seu material apreendido, mas julgamos válida a observação.

Além de fazer a análise da cobertura da imprensa sobre o grupo, o trabalho tinha também como meta tentar contar a história do Tápes. Talvez esse tenha sido o maior objetivo, quando esta pesquisa foi iniciada, haja visto que a bibliografia sobre o grupo é escassa, à exceção de jornais e revistas, e se encontra esparsa, quase perdida. Neste quesito, o trabalho cumpre seu papel, ao localizar documentos variados e assim construir um panorama histórico do grupo, mas reconhecemos que há muito, ainda, para ser tratado.

Consultamos diversos jornais e revistas da época e realizamos algumas entrevistas com membros do grupo. Apesar de parecer muito, Os Tápés teve, em sua existência, mais de vinte pessoas envolvidas com ele, direta ou indiretamente. Como disse Waldir Garcia, em entrevista a Zero Hora, “Os Tápés não é um grupo, mas um estado de espírito” (UCHA, 1975). Para contarmos uma história nos mínimos detalhes, seria de total importância ouvir o máximo de testemunhas para termos, enfim, um documento completo.

O conceito de Folkcomunicação de Luiz Beltrão, por exemplo, pode ser aplicado ao Tápés com maior profundidade em outro estudo. E nesse quesito, nem só Os Tápés sairia satisfeito, pois a Folkcomunicação também é um tema que carece de maior espaço nos estudos de comunicação. Mas fique aqui registrado o modo positivo e vanguardista como a música de raiz popular alcança difusão através da indústria cultural, caracterizando o processo a que, justamente, a Folkcomunicação se dedica em seus estudos, e valoriza.

Os Tápés foi importante no cenário da música feita em nosso estado, mas infelizmente, como diz o maior dos clichês, “tudo o que é bom acaba”. O lado bom da história é que muitos membros do antigo grupo seguiram fazendo música, levando essa veia artística pampa afora. Quatro deles – Acy, José Cláudio, Jorge e Waldir – já faleceram mas, assim como os outros, fizeram ótimos trabalhos.

José Cláudio Machado talvez foi o que mais teve sucesso, atuando com Os Teatinos, Os Serranos e em uma destacada carreira solo. Acy, pouco tempo antes de sua morte, gravou um disco solo e dava aulas de violão. Waldir participou, próximo à época do Tápés, do Duo em Preto e Branco, com Wlado Barcelos, músico que hoje vive na Alemanha, apresentando música brasileira. Além disso, atuou em diversos eventos e festivais. Airton Madeira, Ota Alves e Cláudio Boeira Garcia gravaram, no início dos anos 2000, um disco intitulado **Lagoa dos Patos**, do projeto Estação das Águas, talvez o som que mais tenha semelhança com aquele que era feito pelo Tápés. Darci Pacheco, além de ter feito participação nesse disco, apresenta-se em bailes até hoje. O mesmo faz Zezé Prestes. Isso só para citar alguns nomes.

A história do Tápés é um riquíssimo livro em que podemos estudar diversas manifestações culturais e sociais dos povos da América Latina, pelos menos,

daqueles abordados pelo grupo. Essa pesquisa abre precedentes para que a trajetória de Os Tápes continue a ser estudada e acompanhada, principalmente, pelas novas gerações, que pouco sabem ou não conhecem a atuação desse conjunto nos anais da música feita no Rio Grande do Sul. E também do nosso Brasil, de variadíssima cultura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Anselmo Francisco do. **Os campos neutrais**. Porto Alegre: Grafisilk, 1973

ANCHIETA, Isabelle. “Jornalismo Cultural: Por uma formação que produza o encontro da clareza do jornalismo com a densidade e a complexidade da cultura”. In: AZZOLINO, Adriana et al. **Sete propostas para o jornalismo cultural: Reflexões e experiências**. São Paulo: Miro, 2009

ARRANZ, Fermín Galindo. **Guía de los géneros periodísticos**. Santiago de Compostela: Tórculo, 2000

BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**. São Paulo: Ática, 1990. Vol. 1.

BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa: Brasil 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad, 2010

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011

BECKER, Ítala Irene Basile. **O índio kaingang no Rio Grande do Sul**. São Leopoldo: Unisinos, 1995

_____. **Os índios charrua e minuano na antiga banda oriental do Uruguai**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PUCRS, 1982

BELTRÃO, Luiz. **Iniciação à filosofia do jornalismo**. São Paulo: Edusp, 1992

_____. **Folkcomunicação: Um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de idéias**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014

BOND, Fraser. **Introdução ao jornalismo**. Rio de Janeiro: Agir, 1962

CARNEIRO, Edison. **A sabedoria popular**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957

_____. **Dinâmica do folclore**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965

CASCUDO, Luis da Câmara. **Folclore do Brasil**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967

COSTA, Lailton Alves da. “Gêneros jornalísticos”. In: MARQUES DE MELO, José; ASSIS, Francisco de. **Gêneros jornalísticos no Brasil**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010

DALCIN, Ignacio. **Em busca de uma "Terra sem Males": As reduções jesuíticas guaranis, evangelização e catequese nos sete povos das missões.** Porto Alegre: EST, 1993

DREYS, Nicolau. **Notícia descritiva da província de São Pedro do Sul.** Porto Alegre: Nova Dimensão, 1990

GADINI, Sérgio Luiz. **Interesses cruzados: A produção da cultura no jornalismo brasileiro.** São Paulo: Paulus, 2009

GARGUREVICH, Juan. **Gêneros periodísticos.** Quito: CIESPAL, 2004

GOLIN, Cida. "Jornalismo cultural: reflexão e prática". In: AZZOLINO, Adriana et al. **Sete propostas para o jornalismo cultural: Reflexões e experiências.** São Paulo: Miro, 2009.

GOMIS, Lorenzo. **Teoría del periodismo: Como se forma el presente.** Barcelona: Paidós, 1997

HOHLFELDT, Antônio. **O gaúcho: Ficção e realidade.** Porto Alegre: Antares, 1982

JACKS, Nilda. **Mídia nativa: Indústria cultural e cultura regional.** Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1998

KERN, Arno Alvarez. **Missões: Uma utopia política,** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. **Era de Aré: Raízes do Cone Sul.** São Paulo: Globo, 1993

_____. **Rodeio dos ventos: Uma síntese fantástica da formação do Rio Grande.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1995

_____. **Nativismo: Um fenômeno social gaúcho.** L&PM. Porto Alegre: L&PM, 1985

MARQUES DE MELO, José. "Introdução". In: BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação : Um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de idéias.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014

_____; ASSIS, Francisco de. **Gêneros jornalísticos no Brasil.** São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010

MEYER, Augusto. **Gaúcho: História de uma palavra.** Porto Alegre: IEL, 1957

NONNENMACHER, Marisa Schneider. **Aldeamentos Kaingang no Rio Grande do Sul : Século XIX.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000

_____. “O índio kaingang no Rio Grande do Sul à frente da sociedade brasileira em expansão (século XIX)” / Revista Teocomunicação, Porto Alegre, v.24, n.103, p.155-171, 1994

PASTORIZA, Francisco Rodríguez. **Periodismo cultural**. Madrid: Sintesis, 2006

PIZA, Daniel. **Jornalismo cultural**. São Paulo: Contexto, 2003

RÊGO, Ana Regina; AMPHILO, Maria Isabel. “Gênero opinativo”. In. MARQUES DE MELO, José; ASSIS, Francisco de. **Gêneros jornalísticos no Brasil**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010

REVERBEL, Carlos. **O gaúcho: Aspectos de sua formação no Rio Grande e no Rio da Prata**. Porto Alegre: L&PM, 2002

RIVERA, Jorge B. **El periodismo cultural**. Buenos Aires: Paidós, 1995

ROMANCINI, Richard; LAGO, Claudia. **História do jornalismo no Brasil**. Florianópolis: Insular, 2007

ROSSI, Clóvis. **O que é jornalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1998

RÜDIGER, Francisco Ricardo. **Tendências do jornalismo**. Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 2003

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999

SOUSA, Jorge Pedro. **Elementos de jornalismo impresso**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2005

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo: Por que as notícias são como elas são**. Florianópolis : Insular, 2005. Vol. 1

VIVALDI, Gonzalo Martin. **Generos periodisticos**. Madrid: Paraninfo, 1973

MATERIAL ONLINE

ALVES, Francisco das Neves. “O periodismo gaúcho no século XIX: Breves impressões históricas”. Revista do Instituto de Ciências Humanas e da Informação (FURG) (Disponível em <http://www.seer.furg.br/biblos/article/view/1312/596> <acesso em 10/10/2014>)

COUGO JUNIOR, Francisco. “A historiografia da música gauchesca: Apontamentos para uma história”. Revista Contemporâneos (Disponível em

<http://www.revistacontemporaneos.com.br/n10/dossie/histografia-musica-gauchesca.pdf> <acesso em 11/10/2014>)

GARCIA, Anderson; Marques, MILDER, Saul Eduardo Seiguer. “Particularidades históricas e culturais dos Charrua e dos Minuano do Pampa Sul-americano”. (Disponível em <http://www.estudioshistoricos.org/edicion8/eh0808.pdf> < acesso em 05/09/2014 >)

HOHLFELDT, Antônio. “A imprensa sul-rio-grandense entre 1870 e 1930”. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/118/117> <acesso em 10/10/2014>)

LAGE, Nilson. “Conceitos de jornalismo e papéis sociais atribuídos aos jornalistas”. Revista Pauta Geral – Estudos em Jornalismo (Disponível em <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/pauta/article/viewFile/6080/3724> <acesso em 26/09/2014>)

NUNES, Rojane; Brum, ROSA, Rogério Reus Gonçalves da. “Descendência Charrua na Pampa Ameríndia: Memória coletiva e pertencimento étnico”. Disponível em <http://www.igtf.rs.gov.br/wp-content/uploads/2012/05/Descend%C3%Aancia-Charrua.pdf> < acesso em 05/09/2014 >

PERIÓDICOS CONSULTADOS

A Razão, Santa Maria, 28/08/1974

Correio do Povo, Porto Alegre, 18/10/1975

Correio do Povo, Porto Alegre, 1º/10/1980

Correio do Povo, Porto Alegre, 27/07/1977

Correio do Povo, Porto Alegre, dezembro de 1972

Diário de Notícias, Porto Alegre, 07/05/1975

Diário de Notícias, Porto Alegre, 11/12/1974

Diário de Notícias, Porto Alegre, 13/12/1974

Folha da Manhã, Porto Alegre, 13/10/1975

Folha da Manhã, Porto Alegre, 18/07/1977

Folha da Manhã, Porto Alegre, 22/11/1975

Folha da Manhã, Porto Alegre, 27/10/1975

Folha da Tarde, Porto Alegre, 02/08/1976

Folha da Tarde, Porto Alegre, 07/05/1979

Folha da Tarde, Porto Alegre, 11/12/1973

Folha da Tarde, Porto Alegre, 16/12/1975

Folha da Tarde, Porto Alegre, 18/02/1974

Folha da Tarde, Porto Alegre, 26/07/1975

Folha da Tarde, Porto Alegre, 28/08/1972

Folha da Tarde, Porto Alegre, dezembro de 1975

Jornal da Tarde, São Paulo, 08/11/1975

Jornal Da Tarde, São Paulo, 8/11/1975

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 14/10/1975

O Estado de São Paulo, São Paulo, 03/12/1980

O Estado, Belo Horizonte, 10/01/1976

O Estado, Florianópolis, 26/03/1976

O Estado, Florianópolis, 26/03/1976

O Globo, Rio de Janeiro, 23/09/1975

Opinião, Rio de Janeiro, 31/10/1975

Presença, Santo Ângelo, 21 a 28/04/1978

Agricultura & Cooperativismo, Porto Alegre, outubro de 1976

Ilusão, São Paulo, sem data

Veja, São Paulo, 8/10/1975

Última Hora, Rio de Janeiro, 21 e 22/08/76

Última Hora, São Paulo, 21 e 22/08/1976

Última Hora, São Paulo, 8 e 9/11/1975

Zero Hora, Porto Alegre, 07/05/1979

Zero Hora, Porto Alegre, 10/07/1978

Zero Hora, Porto Alegre, 15/03/1981

Zero Hora, Porto Alegre, 1974

Zero Hora, Porto Alegre, 1975

Zero Hora, Porto Alegre, 25/01/1976

Zero Hora, Porto Alegre, 25/01/1976

Zero Hora, Porto Alegre, 31/12/1975

ENTREVISTAS

Entrevista com Waldir Garcia, concedida à Ana Júlia Tiellet, no segundo semestre de 2005

Entrevista com Cláudio Boeira Garcia, concedida a Adriano Pinzon Garcia, em 4/10/2014

Entrevista com Artur Rebelo da Rosa, concedida a Adriano Pinzon Garcia, em 4/10/2014

Entrevista com Darci Pacheco, concedida a Adriano Pinzon Garcia, em 5/10/2014