

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA

**LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, SOCIEDADE E HISTÓRIA DA
LITERATURA**

HENRIQUE SANTOS CARDONI

**ANÁLISE DO ROCK DO RIO GRANDE DO SUL DOS ANOS 1960, 70 E 80:
ESTUDO PELA FREQUÊNCIA DE PALAVRAS**

Porto Alegre

2021

HENRIQUE SANTOS CARDONI

**ANÁLISE DO ROCK DO RIO GRANDE DO SUL DOS ANOS 1960, 70 E 80:
ESTUDO PELA FREQUÊNCIA DE PALAVRAS**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura, Sociedade e História da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

Porto Alegre

2021

CIP - Catalogação na Publicação

Cardoni, Henrique Santos
ANÁLISE DO ROCK DO RIO GRANDE DO SUL DOS ANOS 1960,
70 E 80: ESTUDO PELA FREQUÊNCIA DE PALAVRAS / Henrique
Santos Cardoni. -- 2021.
160 f.
Orientador: Carlos Augusto Bonifácio Leite.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2021.

1. Rock. 2. Rio Grande do Sul. 3. Anos 1970. 4.
Anos 1980. 5. Análise de Dados. I. Leite, Carlos
Augusto Bonifácio, orient. II. Título.

HENRIQUE SANTOS CARDONI

**ANÁLISE DO ROCK DO RIO GRANDE DO SUL DOS ANOS 1960, 70 E 80: ESTUDO
PELA FREQUÊNCIA DE PALAVRAS**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura, Sociedade e História da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite

Aprovada em: Banca Examinadora:

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Prof. Dr. Luís Augusto Fischer
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Prof. Dr. Ruben George Oliven
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

Prof. Dr. Carlo Machado Pianta

*Para meu avô, Volnyr Santos,
por me ensinar a importância das palavras.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, Vera, Mario e Júlia Cardoni, pelo apoio incondicional.

Um trabalho acadêmico é feito a muitas mãos. Assim, pude contar com o orientador Guto Leite, cuja leitura atenta qualificou o estudo. Sua crítica estimulou a busca por melhores interpretações e análises, sem nunca imobilizar a produção, por isso sou muito grato. Agradeço também o professor Luís Augusto Fischer que, ao longo dos dois anos de mestrado, sempre manifestou interesse no tema aqui proposto, traçando breves, mas fundamentais comentários para o estudo.

Agradeço ainda aos gurus do “sindicato”, que discutiram praticamente todas as etapas do presente trabalho em excelentes churrascos e mesas de bar. Também meus amigos e amigas de banda, em especial meu primo Bruno Cardoni Ruffier, com eles dividi o interesse por esse tal de rock. Agradeço a Mel Ferrari, que enquanto eu escrevo o presente agradecimento está ao meu lado revisando o estudo, obrigado pela ajuda e paciência. O Maurício Raskin Goldstein, o Xitos, que apresentou o Software que ajudou nas análises. O Vitor Necchi, que em excelentes jantares me ajudou a pensar sobre o “vento”. O Ricardo Boklis Golbspan, o Nelson, que revisou o projeto que veio a culminar na dissertação e que sempre fez comentários relevantes. Agradeço o Programa de Pós-Graduação em Letras de UFRGS por propiciar um ambiente tão qualificado. Sou grato a todos os meus amigos, amigas, professoras e professores.

Por fim, agradeço ao meu avô, Volnyr Santos, professor de literatura e lexicógrafo. Meu avô passou boa parte da vida lapidando palavras; sinto que, ao meu modo, eu também.

RESUMO

O presente estudo procura dissertar a respeito do rock do Rio Grande do Sul nos anos 1960, 70 e 80, utilizando como ferramenta para a análise o Software NVivo 12 e a quantificação da frequência de palavras. Inicialmente, propõe-se uma discussão metodológica, de forma a apontar as possibilidades e limites de uma abordagem não canônica. A seguir, inicia-se uma narrativa cronológica a respeito do rock no estado do Rio Grande do Sul. Os pontos mais trabalhados na dissertação foram: palavras mais mencionadas, territorialidade, uso dos pronomes "tu" e "você". As palavras mais mencionadas indicaram a importância, positiva e negativa, do conceito de cidade na lírica do rock. A análise da territorialidade mostrou o modo como o Brasil, o estado do Rio Grande do Sul e a cidade de Porto Alegre são representados nas canções. A observação dos pronomes apontou para a utilização do "tu" coloquial a partir apenas dos anos 1980. A conclusão procura observar os dados à luz de autores que pensaram a questão da "cor local" na obra de arte, além de articular o modo como a identidade gaúcha se reflete na canção rock. A Coda traz o disco *Uma Tarde na Fruteira* (Júpiter Maçã, 2007) como a obra que sintetiza a dicotomia Brasil/Rio Grande do Sul presente no rock do estado desde a sua gênese.

Palavras-chave: Rock; Rio Grande do Sul; Anos 1970; Anos 1980; Análise de Dados; Rock Gaúcho.

ABSTRACT

The present study seeks to discourse about rock music in Rio Grande do Sul in the 1960s, 70s and 80s, using NVivo 12 Software and the quantification of word frequency as a tool for analysis. Initially, a methodological discussion is proposed, in order to point out the possibilities and limits of a non-canonical approach. Next, a chronological narrative about rock in the state of Rio Grande do Sul begins. The points of analysis were: most mentioned words, territoriality, and use of the pronouns "tu" and "você". The most mentioned words indicated the importance, positive and negative, of the concept of "city" in rock lyric. The territoriality analysis showed the way in which Brazil, the state of Rio Grande do Sul and the city of Porto Alegre are represented in the songs. The observation of the pronouns shows that the use of the colloquial "tu" begins in the 1980s. The conclusion seeks to observe the data in the light of authors who debated the issue of "local color" in the work of art, and also articulating the way in which the gaúcho identity is reflected in the rock song. The Coda brings the album *Uma Tarde na Fruteira* (Júpiter Maçã, 2007) as the work that synthesizes the Brazil / Rio Grande do Sul dichotomy present in the rock of the state since its genesis.

Key-words: Rock; Rio Grande do Sul; 1980s; 1970s; Data Analysis; Rock Gaúcho.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – “Não Identificado”...12
- Figura 2 – Nuvem *Rosa do Povo* sem impedimentos...23
- Figura 3 – Nuvem *Rosa do Povo* com impedimentos...24
- Figura 4 – *Rock on big hits*...31
- Figura 5 – Festival 1967...33
- Figura 6 – Nuvem *Por Favor, Sucesso*...34
- Figura 7 – Nuvem Os Brasas...36
- Figura 8 – *Vivendo a Vida de Lee*...43
- Figura 9 – Nuvem Almondegas...52
- Figura 10 – “Vento Negro”...55
- Figura 11 – Nuvem Bixo da Seda...59
- Figura 12 – Nuvem Bixo de Seda com impedimentos...60
- Figura 13 – Santa Maria...61
- Figura 14 – Almondegas...61
- Figura 15 – Em mar aberto...62
- Figura 16 – Bixo de Seda...62
- Figura 17 – Nuvem Juntando Anos Setenta...65
- Figura 18 – Nuvem do Você...71
- Figura 19 – Nuvem Carlinhos Hartlieb...73
- Figura 20 – Nuvem Nei Lisboa...78
- Figura 21 – Mais Ouvidos Spotify...82
- Figura 22 – Tweet 1...82
- Figura 23 – Tweet 2...82
- Figura 24 – Tweet 3...83
- Figura 25 – Tweet 4...83
- Figura 26 – Tweet 5...83
- Figura 27 – Tweet 6...83

Figura 28 – Nuvem Anos 80...99

Figura 29 – Ouvintes Spotify...121

Figura 30 – “Menina Super Brasil”...135

Figura 31 – “Um Sorvete com Vocês”...138

Figura 32 – Novo Rock Gaúcho...148

Figura 33 – Deixa o Rock Gaúcho Morrer...149

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Google Trends...14

Tabela 2 – *Rosa do Povo* sem impedimentos...22

Tabela 3 – *Rosa do Povo* com impedimentos...23

Tabela 4 – Termos *Rosa do Povo*...24

Tabela 5 – Google Trends Rock...25

Tabela 6 – Termos *Por Favor, Sucesso*...35

Tabela 7 – Termos Os Brasas...37

Tabela 8 – Termos Almondegas...52

Tabela 9 – Termos Bixo da Seda...59

Tabela 10 – Termos Juntando Anos Setena...65

Tabela 11 – Termos Carlinhos Hartlieb...72

Tabela 12 – Termos Nei Lisboa...79

Tabela 13 – Termos anos oitenta...98

Tabela 14 – “Samba” e “Rock”...144

Gráfico 1 – shows de música citados nos cadernos da ipanema, organizados por procedência (local, nacional e internacional) de 1985 a 1997...146

Gráfico 2 – shows de música citados nos cadernos da ipanema, organizados por procedência (local, nacional e internacional) de 1985 a 1997...147

Sumário

INTRODUÇÃO.....	12
O CONTEXTO.....	12
A METODOLOGIA.....	14
A FERRAMENTA.....	21
CAPÍTULO 1 - ANOS 50, 60 E 70.....	27
1.1 ANOS 50 E 60.....	30
1.2 BOA PARTE DO ROCK DOS ANOS 70: VIVENDO A VIDA DE LEE.....	40
1.3 ALMÔNDEGAS.....	54
1.4 BIXO DA SEDA.....	60
1.5 JUNTANDO OS 70.....	66
CAPÍTULO 2 - OS ANOS 80.....	76
2.1 NEI LISBOA.....	80
2.2 FINALMENTE, O ROCK GAÚCHO (DOS ANOS 80).....	83
2.2.1 Territorialidade e estilos musicais nos anos 80.....	87
2.2.2 Pronomes e linguagem local nos anos 80.....	96
2.2.3 Palavras mais mencionadas nos anos 80.....	99
3. CONCLUSÃO - O que significa “ser local”?.....	111
CODA: Preciso saber do Brasil: Uma Tarde na Fruteira como réquiem do rock gaúcho.....	131
Impressões (pessoais) a respeito do rock gaúcho na contemporaneidade.....	144
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	152
REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS.....	159

INTRODUÇÃO

O CONTEXTO

O presente estudo foi realizado no ano de 2020, ano da pandemia global do Covid-19, ano em que perdi amigos e parentes. É preciso fazer este registro. É preciso nunca esquecer de 2020.

Como escrever uma dissertação em meio a uma pandemia global? Como pensar em estudos acadêmicos enquanto acontece o horror? Como sentar para analisar o rock feito no Rio Grande do Sul sabendo que, aos sessenta anos de idade, meu pai está fazendo plantões em Unidades de Tratamento Intensivo abarrotadas? Esses pensamentos foram, de forma gradual, mas incisiva, minando minha capacidade de mobilização.

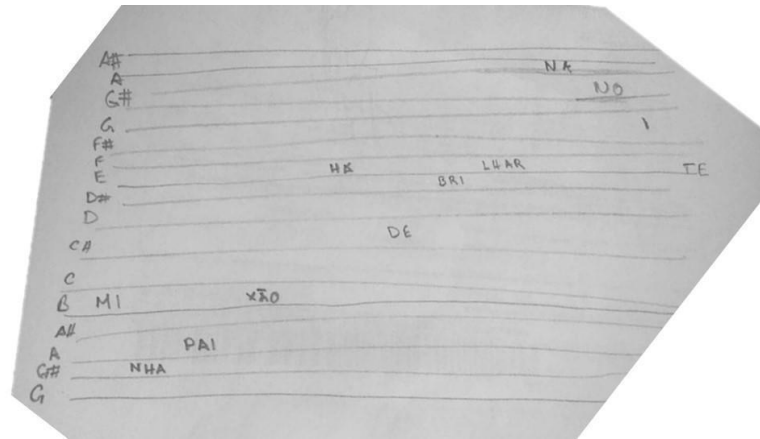
Durante os primeiros meses da pandemia global de 2020, e do conseqüente isolamento social, confesso que não consegui ler, produzir ou pesquisar quase nada. Fiquei dominado por uma letargia completa, meus hábitos se resumiam a ver notícias, andar em círculos pela casa e dormir pouco e mal. Até que certa madrugada, sem aviso prévio, comecei a tremer na minha cama. Achei que era o frio, decidi conferir a temperatura na rua, marcava pouco menos de vinte graus, peguei então o termômetro e para minha surpresa ele apontou trinta e oito vírgula quatro. No dia seguinte fui ao hospital realizar um teste que dias depois confirmou positivo para Sars-Cov-2. Eu estava infectado pelo Covid-19.

Quando se recebe o diagnóstico de Covid-19, entra-se em um estado de apreensão impotente. Não há o que fazer senão esperar. Nos primeiros dias, o quadro era de uma gripe forte, mas à medida que o tempo passava, piorava. A febre aumentou, o olfato desapareceu, o apetite também, tudo isso acompanhado de uma fraqueza generalizada que me impedia os atos mais simples, como caminhar pela casa. Acho que foi por volta do sexto dia de sintomas, quando a febre constante disparou, quando a náusea originou uma tarde inteira de vômitos irrefreáveis, quando a fraqueza me dificultava qualquer movimentação, e a sede, uma sede indescritível, insaciável, ancestral, corroía meu corpo exausto e suado jogado em um sofá improvisado de leito no segundo andar da casa de meus pais, acho que foi nesse dia que percebi que estava com medo, estava com medo de morrer.

Nos breves momentos em que o mal-estar diminuía, eu escutava música, e foi num destes breves momentos que me deparei com a canção “Não identificado”, de Caetano Veloso (1969). Recordo-me de ficar profundamente tocado pelo verso do final da terceira estrofe: “minha paixão há de brilhar na noite”. Essa frase, especificamente esta frase, encadeada da forma como ela é, com

uma melodia que sobe entre o sujeito “minha paixão” e a promessa enunciada “há de brilhar na noite” — ela me transmitia alguma espécie de encantamento.

Figura 1 – “Não Identificado”



Fonte: CARDONI, 2020

Passei a escutar essa frase em *loop*, como um mantra, uma reza, uma promessa que eu firmava comigo mesmo. Era como se a música me ajudasse a elaborar algo que eu já sabia, mas que era grande ou abstrato demais para ser compreendido em sua totalidade: o fato de que eu queria muito viver. Daí me dei conta de que eu não estava propriamente com medo de morrer, era a ideia de não viver que me transtornava, o que não é exatamente a mesma coisa. É curioso, mas mesmo nestes momentos angustiantes de minha vida, eu não deixei de ouvir música, de ser mobilizado pela canção.

Não pretendo entrar em idealizações românticas, pois quando a febre ultrapassava os trinta e oito não havia muito espaço para epifanias. As lembranças dos momentos mais agudos da Covid são as do frio e da sede. Coloquei em cheque a ideia de uma suposta sabedoria dos condenados à morte, eu acreditava que, se eu viesse a ser internado, morreria sozinho e com frio. “Morrer deve ser tão frio” cantou Gilberto Gil (1977) em “Aqui e agora”, e acho que ele tem razão.

A febre durou um total de doze dias ininterruptos, a respiração era pesada, a tosse constante, perdi cinco quilos no processo todo. Quando tudo passou, meus amigos e amigas marcaram um encontro virtual para que eu contasse como estava. Em dado momento da conversa, um amigo psicanalista me perguntou o seguinte: “no que a literatura te ajudou durante a Covid?”. Na hora respondi, quase com desdém: nada! Mas a pergunta ecoou em mim, eu tinha, afinal, uma dissertação inteira para escrever. Foi caminhando no sol de inverno, já plenamente recuperado, que enviei um áudio para esse amigo, sentia que precisava me retratar com a literatura, disse, portanto, que os livros, a canção, a arte no geral havia me ajudado a significar e ressignificar aquilo que eu

vivia, dando-me as ferramentas para elaborar, a capacidade de construir uma narrativa, de estetizar minha dor, e de uma forma que eu não saberia explicar, isso tudo me ajudou, e muito.

Há uma frase do professor argentino Santiago Kovadloff (2003, p. 68) sobre música, que diz o seguinte: “Estranha, maravilhosa faculdade do espírito: fazer do mistério inevitável uma realidade audível. Singular liberdade de um ser encadeado à fatalidade; poderosa aptidão daquele que nasceu pra dizer: Eu fui alguém, certa vez”. Defrontar-se com a morte é olhar o inefável, é confrontar o mistério inevitável.

Tenho a impressão de que a música é capaz de traduzir um pouco dos mistérios da vida, não para a linguagem racional e encadeada, mas ainda assim para uma linguagem que entendemos, como um espelho que nos reflete sem que possamos nos ver. Assim, nas palavras de Caetano visualizei meus desejos mais profundos; o de viver, o de conhecer os rincões do mundo, o de ser pai, o de ter tempo para pensar, entender, aprender, criticar, ajudar e ensinar. A frase “minha paixão há de brilhar na noite” me dizia isso, me lembrava disso.

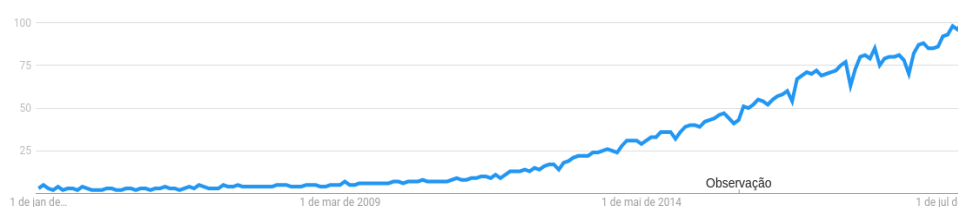
Mas então, como escrever uma dissertação em meio a uma pandemia?

Talvez entendendo que o tema de minha dissertação não esteve longe mesmo em meio a uma pandemia, mesmo em meio a uma doença mortal. Mas, ainda mais importante que isso, sabendo que, apesar das dificuldades, posso tentar levar a composição deste trabalho como se ele fosse uma de minhas canções. Apesar de certo engessamento natural do academicismo, e do afã de ser empírico, o trabalho que segue sou eu, é um pouco de meu “engenho e arte”, é vontade e doação, é, também, tal qual a música para Kovadloff, o desejo de dizer: “Eu fui alguém, certa vez”.

A METODOLOGIA

Muitas gerações viveram alguma espécie de corrida do ouro, de “grande oportunidade”. De Serra Pelada ao *boom* das telecomunicações, a variedade de casos se estende e não é necessário listar todos. Mas por que iniciar o estudo com esta observação? Para refletir sobre a possibilidade de que hoje vive-se uma nova corrida do ouro: a análise de dados. Do mercado financeiro ao cinema, passando pelo varejo e alcançando a academia, o estudo de dados parece carregar as esperanças de sucesso de boa parte de uma nova geração. Ironicamente, ou nem tanto, é a análise de dados que comprova isso. Se observarmos o gráfico gerado pelo Google Trends¹ (fig 1), podemos notar a ascensão na busca pelo termo “Data Analytics” ao redor do mundo ao longo dos últimos quinze anos.

Tabela 1 – Google Trends



Fonte: Google Trends, 2020

O gráfico aponta um aumento considerável nas buscas do termo, além de demonstrar que, a cada mês, “Data Analytics” bate um novo recorde de buscas. Isso pode ser visto como mais um indicativo dessa tendência contemporânea de trazer esse tipo de ciência para o centro dos estudos, sejam eles acadêmicos ou sejam, talvez majoritariamente, mercadológicos.

Quando se fala de ciência de dados no estudo de literatura, um nome se destaca: Franco Moretti, conhecido pelo uso dessa forma de análise nos estudos literários, utilizando métodos quantitativos já na obra *Atlas do romance europeu* (2003) e posteriormente em *A literatura vista de longe* (2008), em que aprofunda e exemplifica ainda mais o método utilizado. O que o presente trabalho se propõe num primeiro momento é a realização de uma discussão a respeito das possibilidades abertas por essa abordagem, no sentido de buscar suas vantagens, sem deixar de marcar seus limites, buscando entender como a literatura, ciência — se é que pode ser chamada assim — tão humana, relaciona-se com as ciências ditas exatas ou empíricas.

Franco Moretti é uma das figuras mais controversas na área da literatura comparada. Rachel Serlen (2010) aponta que Jonathan Arac (2002) chegou a chamar o método de Moretti de “herético”, e com uma “agenda deliberadamente escandalosa”. Muito mais moderada é a posição de

¹ O Google Trends é um website da Google que analisa a popularidade de termos buscados no site da empresa. A ferramenta abarca várias regiões do mundo, idiomas e utiliza-se de gráficos para traçar panoramas comparativos ao longo do tempo.

Richard Maxwell (2001), que considera que “o ponto a respeito do *Atlas do Romance Europeu* não é o fato de ele acertar em tudo, mas de que ele abre um fascinante terreno de discussão”. O fato é que o autor italiano, mesmo sem compor nenhuma *magnus opus* como um *Mimesis*, de Erich Auerbach ou, trazendo para o terreno nacional, *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, movimentou o mundo dos estudos literários a partir de uma abordagem que chamou de *distant reading*.

Seu ponto é o de que através da metodologia tradicional dos estudos literários realizados até hoje é impossível abarcar uma análise ampla das literaturas mais vastas, como é o caso dos romances ingleses da época vitoriana. Para começo de conversa, Moretti (2008, p. 14) comenta que ninguém realmente sabe quantos romances dessa época existem, mas são no mínimo trinta mil, podendo ser sessenta. Isso implica numa quantidade de leitura impossível de ser realizada. Imaginando que o romance vitoriano inglês some trinta mil obras, levaria oitenta e dois anos, lendo um livro por dia, para que se abarcasse a totalidade da produção. É nesse sentido que aparece a ciência de dados e o *distant reading*, pois é o único modo de abarcar esta totalidade. Para Moretti (2000, p. 57), os tradicionais estudos em literatura acabam sendo fundamentalmente canônicos, o que, nas palavras do autor, não deixa de ser um exercício teológico. Na introdução de *A literatura vista de longe*, Moretti (2003, p. 8) completa:

Enquanto a teoria literária dos últimos 20 anos — a *Teoria*, com T maiúsculo, das universidades americanas — reverberava a metafísica franco-alemã, para mim continuava a parecer que aquelas com as quais tínhamos verdadeiramente que aprender alguma coisa (melhor: muitas coisas) eram as ciências naturais e sociais.

Por outro lado, uma crítica ao seu método realizada pela professora da Universidade de Columbia, Gayatri Chakravorty Spivak (2013, p. 107), levanta um questionamento interessante. Ela retruca que uma história literária da “grande massa dos fatos” não é uma história literária; é uma enciclopédia. Não me parece, no entanto, ser o caso de Moretti escrever enciclopédias, isso porque seus estudos não se reservam apenas à coleta e à catalogação de dados. Seu objetivo não dispensa a interpretação, o que o distancia do enciclopedista. No entanto, Spivak (2013) vai mais longe e levanta alguns questionamentos relevantes a respeito de possíveis problemas gerados pelo método de Moretti. Um se refere a certa ideologia dos dados, problematizando a plausibilidade de desvincular a análise de dados da subjetividade. Isso, pois a objetividade pode vir a ser uma subjetividade objetivada, ponto de vista que gera um questionamento corolário: a quem interessa a objetividade dos dados nas análises literárias? Ainda sobre a crítica de Spivak, ela aponta que Moretti, por mais empirista que se proponha, sempre parte de um ponto de referência, no caso, o romance europeu (especialmente o francês e inglês), para então traçar seus desdobramentos, e assim

comenta que “Imperialism is supposed to have brought the novel everywhere. Is the novel form identical with ‘literature’?”². Spivak nos convida a pensar se o método, por partir de um centro gravitacional no romance, não confunde romance com literatura, o que acabaria implicando em uma dificuldade de abordar o que transgride os limites, tanto territoriais quanto temáticos, do romance, o que dificultaria uma análise das literaturas periféricas.

É provável, porém, que críticos e adeptos do *distant reading* não deixem de refletir sobre uma questão: a maior parte dos estudos realizados até hoje são de fato estudos capazes de contemplar vastos campos literários ou, antes disso, são o estudo dos cânones literários? Robert Darnton (2010) também levanta esse questionamento no texto *Os intermediários esquecidos da literatura*, no qual realiza a análise dos documentos da *Société Typographique de Neuchâtel*, editora suíça importante na distribuição de livros na França do século XVIII, pré-Revolução Francesa. A análise dos títulos mais vendidos e impressos faz com que o autor traga um questionamento a respeito do valor do cânone, pois os dados demonstram que, ainda que as obras canônicas de Voltaire e de Jean-Jacques Rousseau estivessem presentes nos documentos da editora, uma infinidade de outras obras, estas esquecidas pelo tempo, compunham constantemente o catálogo das mais impressas. Assim, Darnton conclui que o seu estudo sobre estes intermediários na literatura pode acabar por desmistificar o conjunto canônico de “clássicos selecionados por profissionais que se encarregam da literatura — críticos e professores universitários”. A análise dos dados realizada por Darnton (2010, p. 167) aponta, nas palavras do autor, que “Esse tipo de literatura talvez nunca tenha sequer existido fora da imaginação dos profissionais e seus estudantes”.

O que o uso da ciência de dados na análise literária nos permite, portanto, é recuperar um pouco do conteúdo destes autores médios, soterrados por anos de uma crítica especializada que se dedicou, majoritariamente, aos grandes nomes, estes últimos exaustivamente analisados, o que aumenta ainda mais a sua distância em relação à massa de produção à medida que “sublinha o caráter único *daquela* palavra e *daquela* frase ali” (MORETTI, 2008, p. 13).

Faça-se aqui uma ressalva: isso não diminui a relevância destes trabalhos sobre os grandes autores, mas problematiza suas implicações na construção de uma área de estudo, uma vez que a torna fundamentalmente canônica. Dito de outra forma, o problema não é realizar estudos canônicos, o problema é realizar *apenas* esse tipo de estudo. Será que o livro ruim ou a canção esquecida também não explicam algo sobre o mundo e a sociedade? A possibilidade aberta pelo estudo de dados na literatura é o de encontrar traços dominantes em conjuntos que não são normalmente abarcados pelo recorte tradicional, de forma a enxergar grandes arcos, o que pode

2 “Presume-se que o imperialismo levou o romance para toda parte. A forma romance é idêntica à ‘literatura’?” [Tradução minha]

modificar leituras naturalizadas sobre alguns autores ou períodos. Como comparar forma estética com processo social se a crítica dialética deixa de prestar atenção na enorme maioria das obras de um tempo?

Esta discussão insere-se também em outra questão que considero interessante na literatura contemporânea, questão que se comunica com o termo “teológico” utilizado por Moretti para criticar o método de parte dos estudos em literatura: trata-se do caráter ontológico, ou não, do cânone. Porém, para a discussão proposta aqui, nada ou pouco importa se a institucionalização de determinado cânone literário é ancorada por valores metafísicos — ou se tal institucionalização é resultado de um campo de forças gerado pela sociedade. A discussão sobre cânone e hegemonia cultural é ampla e complexa, e entre a relativização total e o entendimento de que há, sim, um caráter universal e irreduzível nas obras consagradas existe uma gama de visões. O artigo “Cânone literário e valor estético: notas sobre um debate do nosso tempo”, do professor Idelber Avelar (2009. p. 137), conclui a este respeito:

Estabelecer com a valoração uma relação menos essencialista e mais agnóstica não implica que o crítico deixará, em situações e contextos específicos, de exercitar os juízos de valor que são uma inevitabilidade da própria prática crítica. Significa que não se confundirão esses juízos com uma teoria geral do valor.

Quando o presente trabalho se propõe a um estudo não canônico, ele de alguma forma estabelece essa relação agnóstica, que visto de outra forma significa dizer que, para o presente estudo, e para a maioria dos estudos que envolvem literatura e dados, a questão não é a existência de uma essência boa capaz de alçar a obra a determinado panteão artístico, a questão é: se há ou não, não vem ao caso.

Por outro lado, o caráter canônico da literatura pode também ser benéfico, pois sempre alçou a área acima das veleidades naturais do mercado e da moda. A literatura costuma trazer consigo certo desejo de eternidade; a Academia Brasileira de Letras abriga “os imortais”, a Bíblia, livro de mais de três mil anos, é a obra mais lida de todos os tempos. Essa característica do grande livro como portador da eternidade pode ser problemática em vários sentidos, mas serve como o escudo contra a banalização típica da dinâmica de mercado. Vem-me à mente uma frase da obra *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (2012, n.p.) que diz “Os livros servem para nos lembrar o quanto somos estúpidos e tolos. São a guarda pretoriana de César, cochichando enquanto o desfile ruge lá na avenida: ‘Lembre-se, César, tu és mortal!’”. Não teria como afirmar se esse trecho representa as ideias do autor ou se são parte de uma dinâmica da ficção, o que, de acordo com Mikhail Bakhtin (2003, p. 27-28) viria a compor uma relação *estética*, e não *ética*, entre autor-criador e seus

personagens, mas acredito que o trecho expressa uma ideia que está presente na sociedade: a da emancipação do cânone, ao mesmo tempo que é controverso à medida que generaliza o termo “os livros” e omite o fato de que a esmagadora maioria “dos livros” acaba relegada ao absoluto esquecimento. Por outro lado, a frase eleva a “grande obra literária”, o conjunto canônico, à eternidade, o que acaba sendo um *modus operandi* que se afasta da lógica de mercado, visto que esta é dependente do descartável, do programado para acabar, da obsolescência. Assim, se nada no mercado é feito para eternidade, se a operação de mercado não deseja o eterno, firmar o cânone pode ser uma força que afasta a arte literária da dinâmica capitalista. No entanto, não é por isso que outras formas de poder não estão contidas nessa lógica.

A leitura *de perto*, que compõe a tendência dos estudos — em especial os estadunidenses dos anos sessenta e setenta — segue forte no mundo acadêmico e não são raras as vezes que este tipo de análise apresenta resultados interessantíssimos. Inclusive, pretendo realizar diversas análises “de perto” ainda no presente trabalho, pois pondero que, apesar de todas as ricas possibilidades abertas pelo método quantitativo, ele não deixa de acarretar em certa reificação, em certo esquecimento do indivíduo em sua absoluta e irredutível singularidade.

Ainda assim, a análise de dados dentro do campo literário, talvez mais vinculada a uma espécie de sociologia da literatura, nos abre uma porta fantástica de possibilidades analíticas, pois traz o foco para grande massa de produção, permitindo toda uma nova abordagem. Desta forma, o interesse aqui não é contrapor estes dois métodos como se eles lutassem em um ringue acadêmico, mas apontar que cada um traz possibilidades diversas.

É nesse sentido que o método quantitativo e qualitativo de Moretti aparece no presente trabalho. Trata-se de uma chave de leitura que, tal qual uma chave de fenda em relação ao parafuso, encaixa-se no problema. Após uma aula proferida na pós-graduação, em uma conversa um tanto informal, o professor Luís Augusto Fischer mencionou que lhe desagrada quando um aluno lhe pergunta como é possível *encaixar* determinado autor ou paradigma teórico dentro de um estudo. A razão seria o fato de que a teoria ou método não é algo a ser encaixado, mas para servir de ferramenta de análise. Foi isso que ocorreu com o presente trabalho, pois primeiro surgiu o problema de pesquisa e, a partir daí, realizou-se uma varredura das vastas abordagens possíveis. Moretti e a ciência de dados apareceram como a abordagem que mais se adequa ao problema. Isso em virtude dos *softwares*, e da própria leitura dinâmica das obras, permitirem abarcar uma quantidade muito maior de textos cuja análise individual seria, senão impossível, muito difícil de ser realizada. A análise a ser realizada a seguir abarca 492 canções e transpassa trinta anos de composição no estado do Rio Grande do Sul. Uma análise de perto seria o trabalho de uma vida,

trabalho este que espero que seja realizado algum dia por alguém, e que este alguém descubra na presente dissertação um material, senão ideal, útil.

Portanto, não se procura fazer uma defesa cega do método, pois entende-se que, nessa leitura distante, muito se perde. A ausência de minúcia pode implicar erros de análises específicas, mas que se diluem na grande massa de informações, além de permitir algo que a academia de letras sempre teve dificuldade de abarcar, ou seja, a visualização de um panorama baseado não apenas nas leituras consagradas. Daí decorre a possibilidade de chegar a conclusões advindas da observação de um quadro amplo formado pelos textos. Perde-se em detalhamento, ganha-se em visão. Mas que visão é essa? A resposta mais adequada pode ser: padrões. A visualização de um quadro amplo da produção cultural de determinado tempo ou local permite a busca por padrões e, destes padrões, conclusões e hipóteses que geram conhecimento e a compreensão de determinado tempo ou grupo.

O livro *Atlas do romance europeu* traz diversos momentos em que dados apresentam padrões e, por conseguinte, transformam-se em hipóteses e conhecimento. Para citar apenas um exemplo, em dado momento de sua análise, Moretti (2003, p.97) percebe que quando se trata da Grã-Bretanha:

Nos romances sentimentais da virada do século, as colônias são uma presença verdadeiramente ubíqua: são mencionadas em dois romances a cada três, e as fortunas feitas no exterior chegam a um terço, se não mais, da riqueza nesses textos.

O autor completa a sua análise apontando que a real história econômica difere tanto desta encontrada na ficção que não se pode deixar de pensar que este padrão ficcional esteja ali por alguma razão. É uma fortuna que brota das colônias sem menção ao modo como surge, essa *pecuina ex machina*, nas palavras do autor, serve para cortar a ligação entre a elite inglesa e a multidão de pobres trabalhadores explorados da Inglaterra contemporânea às obras: “a elite é absolvida, inocente”, conclui (MORETTI, 2003, p.39). Pensando o romance daquela época como uma literatura engajada na formação e consolidação do estado-nação, escrever que o dinheiro vem das colônias *projeta* uma realidade desconfortável para longe da Grã-Bretanha. Esse tipo de hipótese surge a partir da análise de um padrão dentro de diversas obras, e esta é uma das mais fecundas possibilidades de um trabalho de *distant reading*.

Assim, em um primeiro momento, o presente estudo irá utilizar do método de Moretti para tentar responder algumas perguntas específicas. A ideia é deixar as obras falarem, no sentido de não cometer o comum erro de buscar casos específicos que corroborem com determinada visão já enraizada em minhas ideias. Como escreve Antonio Candido (1980, p. 9) em *Literatura e Sociedade*, ao se referir a estudos que relacionam obras ao estudo sociológico

Os estudos deste tipo ficam ainda mais decepcionantes quando o estudioso, deixando a tarefa de correlacionar à sociedade o conjunto de uma literatura, ou um gênero, transporta o referido paralelismo à interpretação de obras e escritores isolados, que servem de mero pretexto para apontar aspectos e problemas sociais, cuja exposição não precisaria dessa mediação duvidosa.

Espero que a escolha por um método como o de Moretti possa me vacinar contra esse erro na sociologia da arte, o de analisar apenas as obras que reforcem determinado ponto de vista já enraizado em minhas prévias interpretações e preconceitos.

Mas se este é o método, qual será a ferramenta?

A FERRAMENTA

Peça importante na construção do estudo será o *software* Nvivo 12. Trago abaixo a tradução do texto de apresentação do programa, retirado do site oficial da empresa. Apesar do teor publicitário da mensagem, ela traça um bom panorama a respeito das possibilidades advindas da utilização do *software*:

A última década viu uma revolução na facilidade de acesso a dados digitais, das mídias sociais às bibliotecas digitalizadas, big data, bio-dados e muito mais. Embora a coleta de dados nunca tenha sido tão fácil, o maior desafio é reunir tudo de maneira significativa. Com os dados espalhados por muitos formatos diferentes, encontrar conexões pode ser extremamente difícil e demorado sem as ferramentas certas.

O NVivo oferece a você um lugar para organizar, armazenar e recuperar seus dados, para que você possa trabalhar com mais eficiência, economizar tempo e fazer backups rigorosos de insights através de evidências. Importe dados de praticamente qualquer fonte - texto, áudio, vídeo, e-mails, imagens, planilhas, pesquisas on-line, conteúdo social e da web e muito mais. Com ferramentas avançadas de gerenciamento de dados, consulta e visualização, o NVivo permite fazer perguntas complexas aos seus dados, tudo para que você possa descobrir mais.³

Algumas ferramentas do NVivo 12 se destacam para a construção do estudo, uma delas é a Contagem de Palavras, que consiste na enumeração de quantas vezes determinado léxico aparece em determinado conjunto de textos. A partir dessa Contagem de Palavras há a opção de criar as

³ Texto retirado do site <https://www.qsrinternational.com/nvivo-qualitative-data-analysis-software/home> em 23/10/2020 [tradução minha].

chamadas Nuvens de Palavras, uma forma intuitiva de visualização dos termos mais utilizados neste determinado conjunto. Para exemplificar, segue abaixo duas figuras representando a Contagem e a Nuvem de palavras referente à obra *A Rosa do Povo*, de Carlos Drummond de Andrade (1945), porém sem nenhuma palavra impedida.

Tabela 2 – *Rosa do Povo* sem impedimentos

que	3	471	1,96
não	3	338	1,41
mas	3	159	0,66
uma	3	146	0,61
para	4	136	0,57
com	3	118	0,49
sem	3	113	0,47
como	4	105	0,44
mais	4	104	0,43
rio	3	99	0,41
são	3	93	0,39
janeiro	7	83	0,35
tempo	5	82	0,34

Fonte: CARDONI, 2020

Figura 2 – Nuvem *Rosa do Povo* sem impedimentos



Fonte: CARDONI, 2020

Através das palavras impedidas, a Nuvem formada se torna de maior interesse para o presente estudo. Descobrir que o termo mais mencionado em *A Rosa do Povo* é “tempo”, seguido de “mundo” e “noite” abre novas perspectivas analíticas. No entanto, apenas este dado, por mais que seja uma curiosidade, julgo, fascinante, não é suficiente para criar a análise desejada. É neste sentido que apresento outra possibilidade oriunda do *software*, a de localizar, e, portanto, olhar mais “de perto” o modo como “tempo”, “mundo” e “noite” aparecem na obra.

Tabela 4 – *Termos Rosa do Povo*

Referência 5 - 0,01% Cobertura
invoques, não indagues. Não percas tempo em mentir. Não te aborreças.
Referência 6 - 0,01% Cobertura
família desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável. Não recomponhas
Referência 7 - 0,01% Cobertura
relógio da torre: Não, o tempo não chegou de completa justiça
Referência 8 - 0,01% Cobertura
chegou de completa justiça. O tempo é ainda de fezes, maus
Referência 9 - 0,01% Cobertura
poemas, alucinações e espera. O tempo pobre, o poeta pobre fundem

Fonte: CARDONI, 2020

Esta possibilidade de localizar e contextualizar o uso dos termos de interesse para o estudo se torna uma ferramenta potente na busca por análises mais criteriosas. É preciso ter em mente que o exemplo aqui utilizado, a análise da obra *A Rosa do Povo*, por mais interessante que possa ser, ainda é material consideravelmente menor do que aquele que é objeto deste estudo. Trata-se de cinquenta e cinco poemas. O caso do estudo a ser realizado abarcará algo em torno de quinhentas canções, de forma que a própria quantidade de dados permite análises que julgo mais profícuas.

Outra ferramenta interessante quando o estudo for pincelar questões contemporâneas, é o NCapture. Trata-se mais especificamente de uma extensão do NVivo 12 para navegadores de internet, o que permite a coleta de vasta quantidade de dados em poucos segundos. Através do NCapture podemos, em poucos cliques, capturar dezenas de milhares de *tweets* que utilizem determinado termo pré-determinado, como “rock” ou “rock gaúcho”. A partir dessa coleta, podemos analisar como a sociedade, ou ao menos essa sociedade que ocupa o Twitter, relaciona-se com determinados pontos de interesse para o presente trabalho.

Ainda mais uma tecnologia com potencial de auxiliar na construção do estudo é o Google Trends. Trata-se de um serviço da Google que gera gráficos nos quais podemos observar a quantidade de buscas realizadas no site da empresa por determinado termo. Para exemplificar, a

tabela 5 traz um gráfico da busca pelo termo “rock” ao longo dos últimos quinze anos ao redor do mundo todo.

Tabela 5- Google Trends “rock”



Fonte: CARDONI, 2020

O gráfico da tabela 5 aponta uma queda constante na busca pelo termo “rock”, com pequenos picos sempre nas datas de setembro de 2013, 2015, 2017 e 2019, o que corresponde precisamente às datas do festival Rock in Rio, o que justifica este aumento repentino na busca pelo termo. No entanto, essa queda lenta, mas constante que ocorre desde 2004 serve como uma possível comprovação empírica de algo que a sociedade como um todo já percebe: a diminuição do interesse no rock. Ainda que o trabalho tenha como enfoque a produção rock do Rio Grande do Sul até o ano de 1990, ferramentas como Google Trends e NCapture podem traçar considerações interessantes a respeito de como esse estilo é visto na contemporaneidade. Assim, o principal *software* de análise será o Nvivo 12, a Contagem de Palavras e a Procura por Palavras, tendo NCapture e Google Trends como ferramentas de apoio em determinados casos.

Por fim, remetendo à busca por preciosidades mencionada anteriormente, parece que o próprio Moretti de alguma forma faz parte, assim como o presente autor, dessa corrida do ouro da contemporaneidade. Um trecho na abertura da obra *A literatura vista de longe* (MORETTI, 2008, p. 9) dá a entender que o uso da ciência de dados na análise literária pode ser uma espécie de salvação para esta área do conhecimento que, de acordo com ele, sofre de um crescente desinteresse das novas gerações, pois “uma disciplina que está perdendo o seu fascínio pode tranquilamente arriscar tudo e procurar um novo modo, um novo método para tornar significativo o seu trabalho”. Porém, colocar a ciência de dados como a renovação que pode *salvar* a literatura como área de estudo pode implicar em um erro, não apenas porque talvez ela não seja a salvação ou porque a literatura não precise ser salva por uma nova metodologia, mas porque, na axiologia de um método que pode salvar uma área, implica-se no método acima do objeto. Dito de outra forma, quando a proposta é o estudo literário, é a ciência de dados que serve aos propósitos dos estudos, não o contrário. Além disso, há todo um aparato de conhecimento prévio em história, sociologia e teoria crítica que se faz

necessário para que os dados conversem com a realidade. Os dados por si são apenas números. Nada prescinde da análise humana, ainda.

No entanto, dentre muitos garimpeiros que se aventuraram na busca por preciosidades, a esmagadora maioria voltou para casa de mãos vazias. Nada indica que com este estudo será diferente. Quando se trabalha com tão vasto campo, as centenas de milhares de palavras cuidadosamente contabilizadas e catalogadas pelo *software* compõem, no geral, um amontoado disforme e sem sentido, tal qual a terra bruta das jazidas. É apenas através das perguntas certas que as informações relevantes vão, tal qual pepitas na bateia, surgindo. Por fim, tais informações ainda têm de passar por um processo de depuração e nada garante que as hipóteses advindas desse estudo não estarão sujeitas a erros, más análises, miopia intelectual e todo tipo de revés.

Dito isso, comecemos.

CAPÍTULO 1 - ANOS 50, 60 E 70

Em primeiro lugar, é importante fixar qual o tema a ser pesquisado: trata-se do rock feito no estado do Rio Grande do Sul do seu início até o ano de 1990. Um leitor não proficiente na área pode imaginar que se trata, portanto, do rock gaúcho, mas não é o caso, e se faz necessário marcar esta distinção; considero que o rock feito no Rio Grande do Sul não é necessariamente o estilo que muitas pessoas entendem por rock gaúcho. Creio ser este último um marco cultural importante na música rock do estado, e que por se encontrar cronologicamente em posição central, acaba influenciado por aquilo que o precedeu ao passo que influencia aquilo que o procede.

Faça-se aqui outra ressalva, entendo o rock gaúcho antes como uma fenomenologia do que uma ontologia: interesse-me mais por aquilo que foi alçado por público, crítica e demais artistas como pertencente a uma vertente que veio a ser conhecida como rock gaúcho do que pela busca por características essenciais do gênero, até mesmo porque, como veremos na sequência, suas características são de tal forma variadas e múltiplas que não chegam a compor um centro, um denominador comum, exceto, talvez, por uma característica: a oposição à MPB. Essa oposição não necessariamente no sentido de crítica ou ojeriza, mas de não partir dos mesmos princípios e não prezar pelos mesmos valores. Ainda na questão referente à fenomenologia, o rock gaúcho, talvez por não ter havido um esforço crítico nesse sentido, nunca foi conceituado de forma contundente. Ainda assim, intuo que boa parte dos habitantes do estado do Rio Grande do Sul sabem que ele existe. Portanto o estilo sofre de um curioso paradoxo, o de que muitos sabem que ele existe sem nunca saber exatamente o que ele é.

Essa característica certamente não é uma exclusividade deste rótulo. Os rótulos são, afinal, limitados, e as escolas e fases da arte muitas vezes se misturam. Ainda assim, quando o tema é movimentos literários, as características centrais destes movimentos parecem mais visíveis, talvez devido ao trabalho de uma crítica distanciada (em anos) e embasada (em referências, estudos e dialética). A primeira fase do romantismo paulista, o arcadismo mineiro, escolas estéticas como simbolismo, naturalismo, realismo, tudo isso tem características mais claras e arquétipos mais bem delineados. O que foi enquadrado como

rock gaúcho não parece compartilhar limites bem definidos em termos estéticos. No entanto, ainda que carente de unidade estética, o termo foi, e em certa medida ainda é, exaustivamente utilizado pelos meios de comunicação.

Por agora, o presente capítulo se propõe a contar um pouco da história do rock no Rio Grande do Sul dos anos cinquenta, sessenta e setenta, enquanto demonstra, a partir da análise do *software* Nvivo 12, e de minhas próprias análises e audições, alguns eixos temáticos principais e alguns léxicos que marcaram presença em determinadas décadas. Espera-se que um pouco dessa narrativa historiográfica acabe servindo também para justificar a seleção das bandas e canções analisadas, pois ainda que o desejo seja o de abarcar o maior número de composições possível, abarcar absolutamente tudo é uma utopia.

Começaremos tratando da gradual criação de um sistema para a canção rock no estado do Rio Grande do Sul, no sentido atribuído por Antonio Candido (2000, p. 23) ao termo, ou seja:

A existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros.

Aqui proponho uma reflexão, onde Candido diz “literários”, podemos trocar por “de rock”, sem que a sua constatação sobre as condições que criam um sistema cultural perca a validade. De certa forma, o que ocorreu com o rock no Rio Grande do Sul durante os anos setenta foi a criação, praticamente do zero, de um sistema onde entram em cena bandas, público e mídia, e de onde nasce um circuito de festivais, discos, casas de shows e espaço nas rádios locais. No entanto, por razões que serão descritas à medida que o trabalho avançar, entendo que é nos anos oitenta que o sistema do rock irá se consolidar.

A troca do termo “literários” por “de rock” remete a outra característica que acredito formar paralelo entre estes dois modos de fazer artístico, em específico: o romance e o rock. A expansão e hegemonia do estilo musical rock durante boa parte do século XX, parece-me compartilhar algumas características apontadas por Moretti (2003, p. 197) no *Atlas do romance europeu*, no que tange à expansão do romance. De acordo como as análises

realizadas pelo autor, o romance tem um cerne muito claro nas cidades de Paris e Londres “publicando metade (senão mais) de todos os romances europeus”. O resultado é uma homogeneização do gosto literário europeu e global entre 1750 e 1850. Para Moretti

Os leitores húngaros, italianos, dinamarqueses, gregos se familiarizaram com a nova forma por meio dos romances franceses e ingleses: e, também, inevitavelmente, os romances franceses e ingleses se tornaram *modelos a serem imitados*.

Este modelo de romance a ser, e que de fato foi, imitado, ganhou o mundo inteiro. Edward Said (1975, p. 81) aponta que inclusive os escritores de idioma árabe se dedicaram a escrita de romances similares aos franceses e ingleses assim que tiveram contato com estas obras. No Brasil e nas Américas não foi diferente. Moretti (2003, p. 202) menciona a “terrível solidez das formas bem-sucedidas”. Roberto Schwarz (2000, p. 27) vai observar algo muito semelhante, mas sem perder de vista as possibilidades abertas por essa dialética entre o “molde europeu” e a “matéria local”. O ensaio de Moretti (2003) segue e termina de forma relativamente otimista, ao apontar que esta tensão entre o molde europeu e a realidade local força certa mudança e, portanto, certa renovação no estilo romance, isso porque, ao encontrar sociedades como a russa do século XIX e ou a latino-americana do século XX, o molde anglo-franco burguês não dá conta de expressar as particularidades locais, de forma que o molde é “esticado”, esta tensão é capaz, por sua vez, de volatilizar a “terrível solidez” desta fórmula bem-sucedida, renovando o estilo.

A digressão acima faz parte de uma tentativa do presente trabalho de legitimar o estudo de literatura, em especial que vinculam sociedade e literatura, como um prisma com o qual podemos também analisar a canção, não apenas no âmbito da análise lírica e textual, mas também nos modos de propagação e expansão dos estilos musicais. Desta forma, é através dos autores que pensaram a relação entre literatura e sociedade que encontro ferramentas para também pensar a canção. Mas as grandes ideias agora podem esperar, pois precisamos falar sobre Porto Alegre dos anos cinquenta e sessenta.

1.1 ANOS 50 E 60

Quando o rock apareceu no Rio Grande do Sul? Arthur de Faria⁵ afirma que foi no ano de 1959, um rock que não tinha quase nada de sexo e drogas, como diz o chavão. Muito pelo contrário, a primeira vez que o estilo apareceu em terras gaúchas foi através da gravadora Odeon, que já em 1959 percebeu o potencial do estilo e exigiu que o Conjunto Melódico Norberto Baldauf, grupo com sete discos lançados à época, famoso por realizar apresentações radiofônicas e por embalar os clássicos Bailes da Reitoria da Universidade Federal do Rio Grande do Sul através de consagrados boleros, valsas, sambas e até mesmo algo de música cubana, gravasse um disco com baladas rock. Assim, o Conjunto Melódico foi o encarregado da gravação de *Rock on Big Hits - Melodias Famosas em Ritmo de "Rock"* (1959).

Figura 4 – *Rock On Big Hits*



Fonte: Disponível em <https://rateyourmusic.com/release/album/conjunto-melodico-norberto-baldauf/rock-on-big-hits-melodias-famosas-em-ritmo-de-rock/> acessado em 27/12/2020

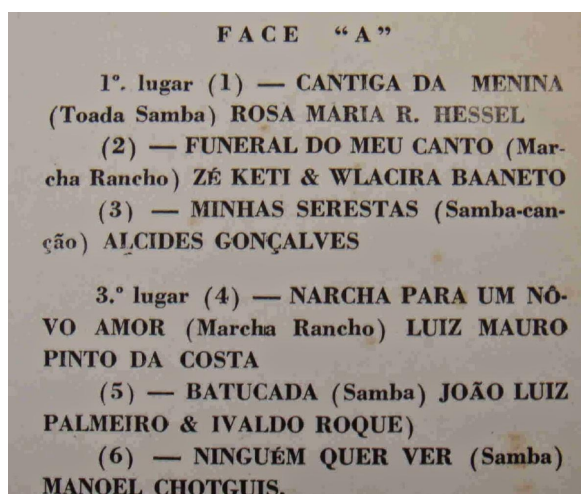
⁵ Disponível em <https://matinal.news/arthur-de-faria-porto-alegre-uma-biografia-musical-o-rock-capitulo-2/> (Acessado em 22/12/2020)

As aspás em “rock” são, na minha opinião, a cereja do bolo deste curioso disco composto por quatorze curtas canções instrumentais que somam menos de meia hora de LP, isso porque as aspás parecem ressaltar ainda mais o caráter exótico do estilo na época em que foi lançado. Vê-se o rock na obra, um rock extremamente melodioso e lento, mas lento para os critérios de 2020. Em 1959 o disco talvez representasse alguma ruptura. As faixas 6 e 7, “Only You” e “Stupid Cupid” são as canções que sobreviveram aos anos. É um disco realmente muito peculiar, trata-se de um rock muitíssimo provavelmente todo executado através de partituras e com forte presença do que acredito ser uma escaleta ou uma gaita desempenhando o papel de “cantar”, ou seja, tocar a linha melódica vocal, originalmente em inglês.

O disco do Conjunto Melódico Norberto Bauldauf é o primeiro rock feito no estado, mas ele está longe de ser um marco na instituição de uma cena musical. O que nos interessa pensar é que, apesar de alguns lampejos de rock, os principais eventos dos anos sessenta não eram vinculados ao estilo. Rogério Ratner (2019, n.p), coloca em seu livro intitulado *Woodstock em Porto Alegre*, que durante os anos sessenta na capital, os eventos de maior importância no âmbito musical foram o Festival Sul Brasileiro da Canção e o Festival da Arquitetura da UFRGS.

Por sorte, um vinil do Festival Sul Brasileiro da Canção de 1967 foi gravado ao vivo em Porto Alegre, registrando algumas canções e trazendo, na sua contracapa, os nomes dos compositores e o estilo a que pertencem as composições (fig. 5), de forma que fica mais fácil observar que não havia presença do rock. São mencionadas as presenças de “toada samba”, “marcha rancho”, “samba-canção” e “samba”.

Figura 5: Festival 1967



Fonte: Disponível em <http://festivalesdempb.blogspot.com/2010/12/1967-1-festival-sul-brasileiro-da.html>

Acessado em 26/12/2020

O que se vê através das canções do Festival é a presença em especial do samba, o que levanta diversas hipóteses, uma delas é enxergar essa presença como um desdobramento das políticas do governo de Getúlio Vargas durante o Estado Novo. Para Ruben Oliven (2006, p. 52)

No plano da cultura e da ideologia, a proibição do ensino de línguas estrangeiras, a introdução da disciplina de Educação Moral e Cívica, a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (que tinha a seu cargo, além da censura, a exaltação das virtudes do trabalho) ajudam a criar um modelo de nacionalidade centralizado a partir do Estado.

Esse Estado centralizador visava alçar o samba ao papel de estilo oficial da nação, procurando apagar certas características locais, o que pode estar relacionado à forte presença do samba no extremo sul do país. Outra possibilidade, e que não deixa de conversar com a primeira, é relativa às rádios, no sentido de que as emissoras transmitiam majoritariamente o conteúdo musical oriundo do Rio de Janeiro, de forma que o Sul tocava, naturalmente, aquilo que ouvia.

O Festival da Arquitetura da UFRGS teve algumas características peculiares e que o aproximam do rock, não em 1967 e 1968, anos nos quais as canções tiveram uma faceta mais

bossa-novista. No entanto, em 1969 o Festival contou com a participação de obras mais vinculadas ao rock tropicalista. A edição de 69 foi vencida por “Por Favor, sucesso”, composição de Carlinhos Hartlieb e executada pelo grupo Liverpool Sounds (que veio a ser posteriormente Bixo da Seda). Este é um dado fundamental para o presente estudo, pois a banda Liverpool será tida como um dos marcos da chegada do rock ao estado, não mais como estilo exótico, mas como estilo jovem e que encontra respaldo em uma juventude interessada por ele.

Da banda Liverpool há um único, porém conceituado, disco. Ao colocar no *software* Nvivo 12 todas as canções do disco *Por Favor, Sucesso* (1969), a frequência de palavras forma a seguinte nuvem⁶:

Figura 6 – Nuvem *Por Favor, Sucesso*



Fonte: CARDONI, 2020

⁶ Para auxiliar na visualização de palavras relevantes, alguns termos foram impedidos, são eles: “ao”, “as”, “com”, “como”, “da”, “das”, “de”, “do”, “em”, “eu”, “mas”, “me”, “meu”, “na”, “não”, “no”, “os”, “ou”, “pra”, “que”, “se”, “seu”, “sua”, “te”, “teu”, “tua”, “tudo”, “um”, “uma”.

Tabela 6 – Termos *Por Favor, Sucesso*

Palavra	Extensão	Contagem
você	4	48
amor	4	25
ela	3	18
olhai	5	17
seu	3	15
sabe	4	14
durante	7	13
mês	3	13
digitais	8	10
impressões	10	10
sempre	6	10
viva	4	10
cidade	6	9
mania	5	9
perdi	5	9
quilômetros	11	9
suas	4	9
hola	4	8

Fonte: CARDONI, 2020

Destaque para o pronome “você”, que aparece quarenta e oito vezes e em oito canções diferentes, em detrimento do pronome “tu”, que hoje em dia é muito mais utilizado na linguagem coloquial do estado. O segundo termo mais utilizado é “amor”, termo que aparece com frequência na música rock do mundo todo, sendo inclusive “*love*” a palavra mais utilizada pelos The Beatles ao longo das mais de duzentas de suas canções.

Quando o assunto é geografia, Liverpool não menciona nenhuma cidade específica, mas utiliza bastante o termo “cidade”, muito na música “Por favor, Sucesso”, mas também na música *Planador*, canção que lembra uma Bossa Nova no estilo rítmico do violão, com o polegar direito marcando as notas graves enquanto os demais dedos antes “puxam” do que palhetam as notas agudas, estilo que João Gilberto consagrou. No caso de “Planador”, a canção ganha fortes contornos da psicodelia. Destaca-se também que o estilo bossa-novista marca forte presença nas estrofes, mas é abandonado ao refrão, momento em que o violão é completamente encoberto por uma guitarra.

Não há menção literal ao Rio Grande do Sul, mas em “Paz e Amor” aparece o Brasil, “Tenho a alegria dessa terra / O meu Brasil cheio de amor”, trecho que expressa sentimentos positivos frente à nação. O verso seguinte de “Paz e Amor” declama “Viva o avião / Viva o

Tabela 7 – Termos Os Brasas

Palavra	Extensão	Contagem
amor	4	31
você	4	24
pancho	6	14
sempre	6	12
dia	3	10
agora	5	9
para	4	9
lópez	5	7
coração	7	6
dizer	5	6
ela	3	6
pois	4	6
quando	6	6
seu	3	6
tudo	4	6
vou	3	6
amar	4	5

Fonte: CARDONI, 2020

Como mencionado acima, o termo “amor” é muito presente em boa parte da composição daquela época e de muitas outras, sendo um termo de destaque nas três décadas que compõem a presente análise.

Termo curioso na nuvem de palavras é “Pancho”, podendo-se pensar que se trata do cachorro-quente cisplatino, mas não é o caso, já que se trata de uma canção a respeito de um personagem chamado Pancho López. Interessante também observar a prevalência do pronome “você” em relação ao mais utilizado regionalmente nos dias de hoje “tu”, que não aparece uma vez sequer.

Voltando ao Festival da Arquitetura da UFRGS de 1969, percebo duas peculiaridades: primeiro, a presença de compositores de outras regiões do Brasil, com destaque para Zé Rodrix, consagrado compositor que posteriormente viria a fazer parte do *supergrupo* carioca Sá, Rodrix e Guarabyra e, em segundo, um curioso incidente ocorrido com a banda gaúcha O Succo, que soltou nada menos do que algumas galinhas no palco, além de arremessar talco nos músicos da OSPA (Orquestra Sinfônica de Porto Alegre) que marcavam presença no evento, o que resultou em uma grande confusão encerrada com a prisão de alguns envolvidos. Creio que esse caso acaba remetendo a certa estética de transgressão normalmente associada ao estilo rock, mais que isso, parece-me marcar o início também de uma dicotomia não

necessariamente verdadeira que se cria no rock local, dicotomia esta que conversa com questões geracionais, mas que existe também dentro de uma mesma geração, refiro-me à disputa entre “transgressores” e “conservadores”. Em muitos casos, pode consistir numa falsa dicotomia, à medida que os roqueiros apontados como “mauricinhos” por uma parcela de outros roqueiros que se consideram “radicais” ou “verdadeiros” muitas vezes são mais transgressores que estes, seja em suas elaborações estéticas, seja em seus posicionamentos políticos. A impressão que tenho é de que esse caso da banda O Succo na UFRGS em 69 inaugura uma disputa de narrativa sobre o rock no estado que vai perdurar por décadas, e que conversa com o quanto as canções se relacionam ou não com a MPB, tema que será aprofundado ao longo do trabalho. Por fim, uma rápida varredura na internet mostrou que da banda O Succo restaram apenas duas gravações, dois covers, “Foxy Lady”, de Jimi Hendrix (1968), e “Do You Believe in Magic”, da banda The Lovin Spoonful (1965).

Os dois festivais supracitados marcam importantes movimentos na canção popular do estado, porém, de acordo com Ratner (2019, n.p)

Com a edição do AI-5 e o recrudescimento da repressão levada a efeito pela Ditadura Militar instalada desde 1964, os festivais foram sendo esvaziados no momento da virada da década de 60 para 70, uma vez que haviam se transformado em espaços para a canalização da inconformidade popular com a situação política.

É na metade dos anos setenta que vai surgir de fato um espaço catalisador da cena rock local. Trata-se do radialista Júlio Furst, conhecido à época como Mister Lee, e que movimentou, em um jogo que parece misturar desejo e intuição mercadológica, a cena local, tornando a rádio Continental AM um local dedicado à veiculação de canções de artistas regionais, inclusive com discos e músicas gravados no estúdio da própria emissora.

A história da rádio Continental AM está presente em grande parte dos estudos referentes ao rock realizado no Rio Grande do Sul, obras como *Gauleses Irredutíveis* (ÁVILA, BASTOS, MULLER, 2012), “Woodstock em Porto Alegre” (RATNER, 2019), *Continental: a rádio rebelde de Roberto Marinho* (HAESER, 2007), “‘Nóis sêmo umas almôndega’: os Almôndegas e a gênese da moderna canção urbana porto-alegrense” (FARIA,

2012) entre muitas outras, colocam a emissora como a pedra angular na origem de uma cena local.

A programação era pensada especificamente para o público jovem, o que de certa forma era também uma tendência importada dos Estados Unidos da América pós-segunda guerra mundial, já que a própria ideia de adolescência foi algo surgido no EUA do pós-guerra⁷ e, conseqüentemente, o advento de uma cultura e de um mercado voltado para este segmento em especial.

A rádio Continental AM estava alinhada com esta tendência internacional e um dos seus apelos junto ao público era o de trazer, por vezes antes mesmo do lançamento oficial no Brasil, o que havia de mais novo na canção americana e inglesa. No entanto, ainda que seja provável que no início da rádio este tenha sido um dos principais chamarizes comerciais, foi outra característica que a alçou ao centro cultural regional de seu tempo, foi o fato de que, entre as canções internacionais, os locutores passaram a inserir as de artistas brasileiros e locais. Fernando Westphalen, diretor da rádio e ex-publicitário, comenta em entrevista⁸:

– A gente dizia que a música brasileira era o pedágio que eles tinham de pagar para ouvir o resto. Na música brasileira, não fazíamos concessão de qualquer espécie. Aquele disco *Clube da Esquina*, do Milton Nascimento, nós estragamos dois elpês de tanto tocar. Tocávamos Edu Lobo, Paulinho da Viola...

Westphalen, ainda nesta mesma entrevista, faz um curioso comentário a respeito da questão política envolvendo a rádio. Ainda que ela tenha sido comprada pela Rede Globo, apoiadora da Ditadura Militar vigente no país, não há indícios de que houve interferência na programação, assim o diretor comenta:

– Nós, sem dúvida, éramos de esquerda, mas a nossa justificativa de marketing era perfeita. O nosso público era de esquerda, embora não soubesse. O nosso público não tolerava o regime. Convivia, mas não aprovava. Este público precisava receber alguma coisa de rebeldia, alguma coisa com que ele se identificasse.

7 Disponível em <https://www.psychologytoday.com/us/articles/199501/the-invention-adolescence> (acessado em 18/12/2020)

8 Disponível em https://www.youtube.com/watch?time_continue=327&v=9LwvtLoWAnE&feature=emb_logo (acessado em 17/12/2020)

Desta forma, a rádio Continental AM operou durante os anos setenta com uma tendência de esquerda, mas dispendo de vasto conhecimento mercadológico, o que gerou uma programação rentável e engajada. É curioso pensar como estas duas características, mercadologia e tendências de esquerda (ou tendências antiautoritárias), nem sempre estão politicamente em espectros opostos. Uma das mais famosas frases de maio de 68, movimento ocorrido na França, foi criada exatamente por um estudante ativista em parceria com um especialista em relações públicas: “Sous les pavés, la plage!”⁹.

Theodor Adorno declara em entrevista que é impossível unir protesto político e música popular. Na sua concepção¹⁰:

Toda a esfera da música de entretenimento, mesmo onde se reveste de roupagem modernista, é de tal modo inseparável do caráter de mercadoria, da míope fixação com o divertimento, do consumo, que as tentativas de lhe atribuir uma nova função permanecem inteiramente superficiais.

Não compartilho desta posição no que tange à impossibilidade de vincular música de entretenimento e protesto político, como se o caráter de mercadoria fosse por si só capaz de esvaziar por completo a mensagem de protesto veiculada através da canção. No entanto, concordo quando o ponto é o de não ser possível separar a música de entretenimento, mesmo a de protesto, da dinâmica do mercado. O relato do diretor da rádio Continental AM reforça essa relação. Não é novidade, mas já nos anos setenta a rebeldia era um negócio, no sentido de comércio, muito lucrativo. Claro que a menção à posição de Adorno esboçada é demasiadamente superficial, e a discussão que o filósofo propõe é muito mais complexa, em diálogos com outros autores e textos da chamada Escola de Frankfurt. Porém, o intuito aqui é o de mostrar que existe tensão entre protesto, mercado e canção; isso ocorreu também no Brasil, e não se resolve de forma simples.

Foi na esteira do lucro, e não da ideologia, que a marca americana de calças jeans Lee começou a patrocinar um programa na rádio Continental AM. A ideia inicial era veicular canções Country americanas, mas o radialista Júlio Furst optou, e convenceu os marqueteiros

⁹ Sob as pedras do calçamento, a praia! [Tradução do autor]

¹⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=sjuSBrt4cJo&app=desktop> (acessado em 17/12/2020)

de que isso seria bom, por tornar o espaço um local para veiculação de canções da cena local, muitas das quais gravadas no estúdio na própria emissora. Com o sucesso do programa, foi planejado e realizado o festival Vivendo a Vida de Lee, e é sobre ele que falaremos agora, pois ainda que se trate de um material limitado, apenas cinquenta e sete canções, ele pode servir para tentar captar um pouco do que aquela geração estava cantando e ouvindo.

Certamente seria uma pretensão insustentável dizer que a análise destas canções seria capaz de traçar o *zeitgeist*¹¹ de uma geração, seria no máximo o *zeitgeist* de um festival. Mas a realidade é que o pouco sobrou da canção rock dos anos setenta no Rio Grande do Sul está, em boa medida, no festival Vivendo a Vida de Lee, tornando este evento um dos poucos espaços para que se realize uma análise do rock daquela geração.

1.2 BOA PARTE DO ROCK DOS ANOS 70: VIVENDO A VIDA DE LEE

Do festival Vivendo a Vida de Lee sobreviveram ao tempo três registros, correspondendo às gravações que ocorreram ao vivo no próprio evento ocorrido no ano de 1975. Esses registros estão disponíveis na plataforma Youtube e nenhum deles, até a data de escrita deste trabalho, conta com mais de mil visualizações. Trata-se de um desafio quase arqueológico realizar uma análise deste material soterrado pelos anos, pois a maioria dos artistas participantes do festival não alcançou sucesso duradouro, de forma que não há em lugar algum da internet o registro das letras. É provável, inclusive, que algumas canções nem sequer tenham chegado a existir fora destas gravações ao vivo. Por sorte, o trabalho de arqueologia não é um ofício solitário, pois poucos, mas engajados, arqueólogos da história musical do estado se ocupam da tarefa de subir para a internet ricos materiais sobre o tema. Ainda assim, a escassez persiste em muitos momentos da história musical do rock dos anos sessenta e setenta no estado do Rio Grande do Sul, ao menos no que tange à disponibilidade *online*. No caso dos três registros de *Vivendo a Vida de Lee* (1975), não apenas não há como

11 Termo alemão utilizado por Georg Wilhelm Friedrich Hegel que pode ser traduzido como “espírito do tempo” e se refere ao conjunto do clima intelectual e cultural de um povo numa determinada época. Disponível em "zeitgeist noun - Definition, pictures, pronunciation and usage notes - Oxford Advanced Learner's Dictionary at OxfordLearnersDictionaries.com". www.oxfordlearnersdictionaries.com. Acessado em 26/12/2020

acessar as letras de muitas canções, como também o fato de que o áudio é de baixa qualidade, gravado ao vivo, e, portanto com excesso de ruído de fundo, impede que *softwares* de transcrição de áudio realizem a “leitura” do som, o que impossibilita uma transcrição automatizada. Não por isso deixo de realizar uma análise.

Vivendo a Vida de Lee (1975) apresenta alguns eixos estéticos. Bandas como Hallai Hallai trazem harmonia vocal, violão de doze cordas e um rock leve, que em algumas canções se aproxima da banda inglesa Yes, em outras lembra os Beatles. Canções como *Cowboy*, quinta faixa do primeiro registro do Festival, traz estrangeirismos, além de termos como “Xerife” e “Apache”, aproximando a canção das histórias do Velho Oeste norte-americano. Daí decorre a menção ao fato de que o festival era, afinal, patrocinado por uma marca americana de calças Jeans. Já a banda Byzarro faz um rock mais pesado e que poderia ser chamado de progressivo, com bastante presença de distorção de guitarra. Por outro lado, Hermes Aquino se relaciona bastante com o Tropicalismo. Talvez o nome mais famoso do primeiro disco seja Zé Flávio, guitarrista dos Almôndegas e que interpreta “Canção da Meia-noite” e “Amor Caipira e Trouxa”, duas canções que fazem menção a certo universo pitoresco e brasileiro. Na primeira, a menção a um ser mítico originário do Rio Grande do Sul, Saci Pererê, e, na segunda, quase uma cantiga sertaneja em pastiche, uma narração do mundo “caipira e trouxa das Minas Gerais”.

Apenas no parágrafo acima, que menciona quatro das dezoito bandas presentes nos registros sonoros analisados, já há muito para pensar. O que já se percebe de forma muito forte é a influência do rock inglês e estadunidense, com destaque para influência hippie norte-americana, puxando inclusive para a Country Music, talvez em virtude de o evento ser patrocinado pela marca de calças jeans Lee. No entanto, há também presença de estética tropicalista, bossa-novista e da MPB em geral. O resultado é um festival eclético.

Ponto interessante é o fato de que não parece haver, nas canções, alguma forma de oposição descarada do Sul em relação ao resto do país. Ser do Sul aparece, mas nunca como algo que se opõe ao Brasil, ainda que seja possível inferir que há, em alguns momentos, certa ironia frente à nação. Porém, ainda muito leve e velada, nada perto do que, como veremos a seguir, marca presença no estado a partir dos anos oitenta. Pelo contrário, parece-me que a

música rock gaúcha dos anos setenta “pede licença” ao Brasil e manifesta um desejo de integração. No entanto, o flyer do evento traz, ao final do texto publicitário, uma mensagem digna de estudo: “Você vai ver o que os caras estão trabalhando em som, aqui no sul. Som pra baiano nenhum botar defeito. Vá conferir. ”

Figura 8 – *Vivendo a Vida de Lee*



Fonte: Disponível em <http://urbanasmelodias.blogspot.com/2010/06/vivendo-vida-de-lee-woodstock-em-porto.html> acessado em 26/12/2020

Cabe destacar algumas características do cartaz, como a fonte e a presença dos cogumelos no lugar das tarraxas da guitarra, uma vez que a tipografia e os cogumelos parecem se aproximar da estética hippie. Mais importante é pensar sobre a última frase “som para baiano nenhum botar defeito”, e como ela traz um sentimento ambíguo. Por um lado, o reconhecimento de um panteão musical na Bahia, mas por outro lado enuncia este panteão através de um gentílico insuficiente, porque ainda que Novos Baianos, Caetano Veloso, Gilberto Gil, João Gilberto entre outros sejam baianos, o termo parece resumir o Brasil e a MPB à Bahia, como se tudo o que houvesse ao norte do rio Uruguai já fosse a Bahia. A frase

confessa, portanto, além de uma generalização, o reconhecimento de uma diferença frente à nação, e me parece também expressar um leve rancor misturado com respeito, parece dizer “não nos ignorem, também somos legais”. A dicotomia nó/eles está marcada ali, ainda que em forma de reverência, algo que, quarenta anos depois, Júpiter Maçã vai recuperar de maneira bastante mais maliciosa.

Ao longo das cinquenta e sete canções analisadas, há apenas duas menções a cidades. A primeira aparece na faixa um do registro *Vivendo a Vida de Lee I* (1975) “Goodbye forever ou não” de Zé Flávio & Mantra. Trata-se do Rio de Janeiro: “vou lhe telefonar / dizendo que a ponte ruiu entre nós / existe apenas um imenso rio / Rio de Janeiro talvez / eu sinta saudades mais uma vez de você”.

A segunda menção aparece na faixa também de Zé Flávio, um blues. “Eu vejo Porto Alegre sei que nada vai entrar janela adentro porta e porto baby vai continuar”, e em outro trecho da mesma canção “eu vejo Porto Alegre lá do morro sete e meia sou inteiro baby não tenho lugar”. Curioso como Porto Alegre aparece na letra não como um local com o qual o narrador se identifica, mas como um espaço que não representa algo de muito especial, pelo contrário, o narrador faz questão de frisar: “não tenho lugar, sou inteiro”.

É ponto pacífico que *Vivendo a Vida de Lee* (1975) é uma coletânea multifacetada, tanto na temática quanto no instrumental. No entanto, a audição atenta das cinquenta e sete canções me fez perceber um tema recorrente: trata-se de certo luto, muitas vezes representado em um bucolismo marcado na oposição entre campo e civilização. Para Sigmund Freud (2013, n.p), no texto *Luto e Melancolia*, “o luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc.”. Para Freud, a diferença entre o luto e a melancolia seria o objeto, enquanto o enlutado sabe o que perdeu, e elabora essa perda, o melancólico acabaria por incorporar o objeto perdido como parte de si. Veremos que muitas canções dos anos setenta trazem o reconhecimento de uma derrota, a constatação de que algo se perdeu. Algumas são categóricas: perdeu-se a liberdade, como em “Começo a Rir”, de Mozart & Anilson. Outras, a maioria, expressa um luto marcado na oposição entre natureza (boa) e civilização (ruim). A seguir, investigaremos as possíveis razões para a presença deste padrão.

Termos como vento, céu, sol, lua, flor aparecem bastante nas letras, o que também marca forte influência de certo hippismo norte-americano, ora com a carga de misticismo, ora como a representação de uma natureza não mística e nem metafórica, mas essencialmente pura e que aparece em oposição ao impuro, que seria a cidade, a civilização moderna e seus corolários. Espero que os exemplos possam elucidar este ponto.

A canção de número nove do primeiro registro, “Monumento à Poluição”, de Gilberto Travi & Cálculo IV, narra “Lá na minha rua tem uma baita chaminé”, que dificulta a respiração, que “mata até bicho do pé”, ela é “um monumento à poluição”. A canção oito, “Não Demora”, de Fernando Ribeiro, é toda disfórica, com destaque para o trecho “Eu não desisto das guerras que perdi”. Na dezesseis, “Desencontro de Primavera”, de Hermes Aquino, novamente um sentimento de tristeza que usa da natureza como veículo para ser comunicado: “Uma andorinha, no céu, passou e disse que o amor que eu tinha foi-se embora”.

No segundo registro, *Vivendo a Vida de Lee 2*, a canção de número quatro, “Os falsos Deuses”, da Hallai Hallai, faz uma longa enunciação de termos bucólicos, “Todos estão atrás do sol / Todos estão atrás do lobo / Todos estão dentro das selvas...” Até que é mencionado um termo que não pertence à natureza, o que marca a passagem de um sentimento eufórico para um disfórico, “Todos estão entre máquinas”, completando com “Entre mortos / Na laje fria / Entre falsos deuses. ” Ainda no segundo registro, a faixa dez “Quase estranho”, de Toneco, traz uma tristeza que se vincula ao urbano: “E a gente canta e toca nos bares e nada sente e nada encontra.”

O terceiro registro, *Vivendo a Vida de Lee 3*, é o que mais traz exemplos da oposição entre natureza boa e civilização ruim. Em “Parte antiga da cidade”, de Zé Flávio, a frase é explícita “me sinto um traste disso que chamam de civilização / Sou produto / Sou insensível / Coisas puras já não me tocam. ” A canção de número onze “América Moreno”, de Mauro Kwitko, traz a estética latina, palavras em espanhol, e entoa quase em desafio “dormem nos troncos caídos / os velhos imortais / os frutos naturais / (indiscernível) / formas coloniais / das velhas tradições” e cresce para finalizar em declamação heroica “America, el condor pasará”, novamente a natureza, e neste caso uma chave cancional que remete a certa

mobilização por mudança; o termo “passará” faz uma promessa, como quem conclama uma transformação, o que implica em um desgosto com o presente.

Ainda no terceiro registro, a canção quatorze, “Sem eira nem beira”, de Hermes Aquino, diz “O som da cidade me nana e me mata”, vinculando cidade e morte. Na dezesseis, “Ultimamente”, de Fernando Ribeiro, a menção à insuficiência das benesses da civilização e do capitalismo é manifestada no trecho “comprei um carro novo / mudei de apartamento / mas essa dor não parece que vai acabar”. Na dezoito “Êxodo Rural”, da banda Inconsciente Coletivo, novamente uma chave disfórica em “Cruzei a estrada cansado / A liberdade é uma ilusão.”

Diversas composições dessa geração cantam a oposição entre natureza e civilização, os exemplos são muitos, e virão a ser mencionados alguns a seguir quando trabalharmos com o *software* na somatória da produção da década de setenta. No entanto, dois que são contemporâneos ao *Festival Vivendo a Vida de Lee* (1975), mas que não estão presentes, são “Machu Picchu”, de Hermes Aquino (1977), que canta

Uma desilusão
no meu coração
se fez de repente
No meio da montanha
um Hotel enorme
cheio de gente
Fotos, chicletes, coca
uma maçaroca
prá lá e prá cá
Nem um Deus
uma prece
era o progresso
chegando lá

A canção parece dizer que hotel, chiclete, coca, uma massaroca trazida pelo progresso, de alguma forma sujam a pureza esperada de um sítio arqueológico como de Machu Picchu. Ainda neste sentido da crítica ao progresso alinhada à certa nostalgia do passado, o Grupo Pentagrama (1976), precursor da MPG (Música Popular Gaúcha), estilo que procurava alinhar

MPB, rock e música tradicional gaúcha, e também contemporâneo ao supracitado festival, entoa na canção “Para um dia poder voltar”

Meu pago agora é outro
No espaço, antes dos potros,
Só galopa o Volkswagen
Até meu fogo azulado
Aprisionado em bujão
Longe do chão está comportado
E o mate mata apenas a saudade
Está tudo muito certo
É o tempo
Fim mais perto

O aço que era da fibra do gaúcho
Vai aos pedaços desmanchado
Em estruturas esqueletos
Dessa selva de concreto
Que eu ajudo a construir
Tá muito certo faço tudo
Esqueço até o horizonte
Pra meu filho ser tão livre
Que se um dia der veneta
Poder retornar ao pago
Fazer o que o pai não fez

Essa espécie de oposição entre natureza e cidade que aparece na canção rock do Rio Grande do Sul dos anos setenta pode ser explicada por diversos fatores, entre eles a própria questão do êxodo rural. Dados do IBGE¹² apontam que no ano de 1960, a população urbana no estado era de 2.445.774, enquanto a rural era de 3.003.049. Vinte anos depois, o censo de 1980 vai apontar uma drástica mudança nos números, a população urbana passa a ser de 5.385.866, enquanto a rural, mesmo com o crescimento populacional, diminui para 2.556.856. No caso específico de Porto Alegre, a população quase dobrou em vinte anos, passando de 641.173 para 1.158.709. Assim, a geração de músicos dos anos setenta é a geração que vivencia essa mudança.

12 Fonte: IBGE, Censo Demográfico 1960, 1970, 1980, 1991, 2000 e 2010. Disponível em <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=8&uf=00> Acessado em 26/12/2020.

No entanto, apenas isso não explica essa peculiaridade cancional, afinal, canções dos anos sessenta como “Por Favor, Sucesso”, do Liverpool (1969), e tantas outras no âmbito nacional, com destaque para Caetano Veloso (1968) em “Alegria, Alegria”, não trazem o urbano como algo sujo, ruim, a ser vencido; pelo contrário, é um urbano potente. Assim, é possível que outras forças que atuaram em paralelo ao crescimento demográfico e ao êxodo rural estejam também na fonte desta disforia, em especial a ascensão da Ditadura Militar.

A geração dos anos setenta viveu sua juventude em uma cidade que cresce, mas que ao mesmo tempo vê a participação dessa mesma juventude nas diretrizes deste crescimento, isso tudo acompanhado de censura e violência. Daí decorre um hippismo desencontrado, utilizando, quase uma década depois, a estética sonora do movimento hippie norte-americano junto de ritmos locais, mas manifestando em muitas canções um certo luto nostálgico. São manifestações líricas que parecem dizer que este crescimento, este suposto “milagre econômico” imposto e propagandeado pela Ditadura Militar, não serve e nem representa os desejos dessa juventude. Ainda assim, boa parte dessas canções foram veiculadas através de um festival financiado por uma marca de calças Jeans, ou seja, de fato uma “massaroca”, como cantou Hermes Aquino (1978) em “Machu Picchu”.

Além disso, esse desconforto com o progresso, junto de certo louvor em relação à natureza, também se faz presente na história literária do estado, autores como Barbosa Lessa, Cyro Martins, Alcides Maya entre outros constroem a figura do gaúcho vinculada a um passado mítico e glorioso. A música dos anos setenta, ao seu modo, endossa esses mitos, de forma leve, até orgânica, pois não me parece se tratar de um pastiche ou uma sátira forçada. Além disso, destaque-se, não projetam o identitarismo sulista de forma excludente. O gauchismo do rock dos anos setenta no Rio Grande do Sul não tem nada, salvo engano, de separatista. Este tema será aprofundado à frente: a relação entre identitarismo gaúcho e rock no Rio Grande do Sul.

Ainda em *Vivendo a Vida de Lee* (1975), a faixa número de um do segundo registro, “Começo a Rir”, de Mozart e Anilson, dupla cuja história se perdeu, constitui-se numa canção que julgo merecer uma análise de perto. Uma engajada varredura online encontrou pouco, quase nada de material a respeito destes músicos. Foram apenas cinco resultados na busca do Google e nenhuma informação além dos nomes dos autores e desta única canção que transcrevo abaixo:

Cara esta vida é mesmo um horror
O que me salva ainda nesse mundo triste é meu senso de humor
às vezes é tanto que não me agrada
eu fico apalermado sem ter onde ir
fico parado no meio da estrada
e sem poder fazer mais nada
começo a rir
Se os tempos mudam eu não sei
Mas uma coisa eu já notei
que embora mude o personagem
a história é sempre a mesma
muda só imagem
o problema é muito sério
é preciso coragem
pra assistir até o fim essa grande bobagem
às vezes perco a esperança
talvez porque não sou criança
e já que falo isso aqui
A meu Deus que bom seria se eu fosse um guri
pra voltar ser bombeiro, xerife ou gari
e sentar numa calçada pra trocar gibi

O fato de termos raízes nos torna muito infelizes
Na gaiola eu sou um canário
E às vezes sou um peixe dentro de um aquário
Por mais longe que eu vá não sai desse cenário
Há palavras que eu não leio no meu dicionário
Como liberdade

Só me resta é amar meu país
Que é terra de gente feliz
A alegria é geral
Pois no ano quatro dias são de carnaval
Duas vezes por semana é futebol total
E o samba lá no morro é internacional

Cara esta vida é mesmo um horror
 O que me salva nesse mundo triste é meu senso de humor

A canção de Mozart & Anilson já começa com uma frase clara de desgosto: “cara, essa vida é mesmo um horror”, mas completa logo em seguida com “o que me salva nesse mundo triste é meu senso de humor”, o que remete a outra característica que intuo na música rock gaúcha, que seria certa irreverência, o ato de rir do horror e de utilizar a ironia. A canção segue com “fico parado no meio da estrada / e sem fazer mais nada / começo a rir”, trecho que expressa novamente o sentimento de impotência, o que vai reaparecer na estrofe seguinte com “embora mude o personagem / a história é sempre a mesma / muda só imagem”, verso que pode ser pensado levando em consideração que no ano de 1975 a Ditadura Militar brasileira estava no seu quinto presidente em onze anos, de forma que expressar certa fadiga vinculada a repetição de faces semelhantes no poder fazia bastante sentido. Continuando, surge o trecho:

O fato de termos raízes nos torna muito infelizes
 Na gaiola eu sou um canário
 E às vezes sou um peixe dentro de um aquário
 Por mais longe que eu vá não sai desse cenário
 Há palavras que eu não leio no meu dicionário
 Como liberdade

Novamente o desconforto e a impotência, desta vez vinculados à territorialidade e às raízes, mencionando-as como uma prisão. Essa incapacidade de sair do lugar pode ser uma menção a sair de Porto Alegre e fazer sucesso nacionalmente, ou uma menção à falta de liberdade durante a Ditadura. O trecho seguinte vai se relacionar diretamente com o Brasil, mas com um Brasil *kitsch*, e, portanto, descrito de forma irônica. Porém, *kitsch* no sentido que Milan Kundera (1985, p. 250) em *A Insustentável leveza do Ser* atribui ao termo. Neste livro o *kitsch* seria a constituição de uma realidade onde se “esconde a merda”, seja no sentido literal ou figurado, como se o inaceitável, o sujo, o problemático, por mais presente e cotidiano, não existisse e não pudesse ser mencionado, o que acaba sendo também uma característica dos

governos autoritários e, em especial, da propaganda desses governos, vide o slogan “Brasil, ame-o ou deixe-o”, que deixa claro que a crítica está excluída da vida cidadã.

Segue-se que o acordo categórico com o ser tem por ideal um mundo no qual a merda é negada e no qual cada um de nós se comporta como se ela não existisse. Esse ideal estético se chama kitsch.

A canção de Mozart & Anilson segue e menciona esse Brasil *kitsch* com a frase “Só me resta amar o meu país / que é terra de gente feliz”; aí já parece marcada uma diferença entre aquele que canta e o país, pois quem canta não está feliz, além do uso da expressão “só me resta”, o que pressupõe a absoluta falta de opções, como se não houvesse o que fazer senão amar o país. O trecho segue com “a alegria é geral / pois no ano quatro dias são de carnaval / duas vezes por semana é futebol total / e o samba lá no morro é internacional” e finaliza com “cara essa vida é mesmo um horror / o que me salva nesse mundo triste é meu senso de humor”. Novamente, como no caso da canção “Paz & Amor” da banda Liverpool, o Brasil é representado nos termos samba, futebol e alegria, marcando, por contraste, a ironia do eu lírico.

Esta canção parece condensar uma série de características da música rock do estado que irá aparecer com mais força no futuro, como a chave de certo humor mesmo ao falar de temas pesados, o sentimento de prisão na cena local e o princípio de certa ironia frente ao Brasil, ainda de forma branda. Junto disso, enuncia o desconforto daquela juventude que cantava sabendo que, como diz a letra da canção, “Há palavras que não leio no meu dicionário / Como liberdade”. Tudo isso está descrito em “Começo a rir”, canção esquecida de uma dupla cuja história me foi irrastrável.

O Festival *Vivendo a Vida de Lee* (1975) foi analisado mais “de perto” muito em virtude de que os anos setenta não oferecem, ao menos quando a questão é disponibilidade na internet, muito conteúdo se comparado às décadas subsequentes. No entanto, existiram sim grandes bandas no estado nesta época, bandas cujo sucesso perdura até os dias de hoje e que, portanto, há muito material para analisar com a ajuda do *software*, e é sobre elas que falaremos agora.

Novamente o termo mais utilizado é “amor”, aparecendo um total de vinte e quatro vezes e em onze canções diferentes. Destaque, ainda na mesma linha, para o termo coração, com quatorze menções ao longo de nove diferentes músicas.

Outra característica notável é a quantidade de vezes que aparece o termo “rock”, são dezenove, porém em apenas três músicas; no entanto, em duas delas, o “rock” aparece no título da obra, “Ri do rock” (1977) e “Sombra fresca e rock no quintal” (1975), o que dá enorme destaque. Os Almôndegas, portanto, parecem não ter nenhum pudor em referenciar o estilo ao qual pertencem.

Termos vinculados à natureza aparecem com frequência: “noite” vinte e uma vezes, “céu” dezenove vezes, “vento” onze vezes, “sol” treze vezes. Se juntarmos esses termos eles chegam a passar “amor” e “coração” no número de menções, com folga. Razão disso é provavelmente o fato de que os Almôndegas trazem para o seu lirismo os temas e a estética gaúcha, muito vinculada ao “campo”, termo que aparece em três canções diferentes. O próprio termo “gaúcho” aparece sete vezes e em duas canções, uma delas é “Gaúcho de Passo Fundo” (1977).

Me perguntaram se eu sou gaúcho
 Está na cara, repare o meu jeito
 Eu sou gaúcho lá de Passo Fundo
 E trato todo mundo, com muito respeito
 Mas se alguém me pisar no pala
 Meu revolver fala
 E o bochincho tá feito.

A referência a termos vinculados ao que entendemos por gauchismo é notável, além de “campo” e “gaúcho”, há também termos como “gaita”, “galpão”, “cavalo”, “cavalguei” e muitos outros. Não é preciso um *software* para ver isso, qualquer pessoa que escuta Almôndegas percebe que eles não escondem de onde vieram, e cantam, como na canção “Voltando para Casa” (1978), sem ironia que “o céu do Sul me faz bem”.

Ainda no que tange aos termos vinculados à natureza e ao gauchismo, faz-se condizente comentar a semelhança entre os Almôndegas e as bandas de *Vivendo a Vida de Lee*, em especial na questão da nostalgia. Ruben Oliven (2006, p. 105), em *A parte e o todo*,

vai comentar sobre o papel da nostalgia rural não apenas na construção do gauchismo, mas como uma característica mais ampla que aparece entre intelectuais urbanos em tempos de rápida urbanização:

É importante reter o papel dos intelectuais urbanos na recriação do tradicionalismo gaúcho, seja ele argentino, brasileiro ou uruguaio. Há uma extensa literatura que mostra o papel que a nostalgia rural exerceu sobre intelectuais urbanos em diferentes países que passaram por processos de urbanização. É quando a vida no campo começa a se modificar num ritmo mais rápido e quando há um crescimento da população urbana que surgem intelectuais que ajudam a recriar o que seria o passado rural.

Durante a segunda metade dos anos setenta, época em que os Almôndegas gravaram todos os seus discos, havia ao menos 100 anos que a figura do gaúcho, tão marcada nas canções através da pertinaz incidência de termos como “cavalo”, “cavalguei” e “campo”, já não existia no mundo se não como criação ficcional dos intelectuais urbanos. Assim, parece-me que a síntese proposta na obra almondeguiana é antes entre o rock global e a ficção gauchesca do que entre o rock global e o gaúcho do campo de fato, pois este já nem mais existia. Ao mesmo tempo, não me parece nada estranho, e tão pouco ruim, que uma juventude urbana vedada de liberdade e descontente com os caminhos do progresso vá encontrar no mito do gaúcho livre, como o “vento” (onze menções), um passado onde pode ancorar seus desejos.

A canção de maior sucesso da carreira dos Almôndegas, ao menos no sentido de perdurar ao longo das décadas, é “Vento negro”, escrita por Jorge Fogaça e musicada pelo grupo. “Vento negro” apresenta quatro vezes mais audições que qualquer outra canção da banda nas redes de *streaming* Youtube e Spotify e, ainda que o presente trabalho se proponha a analisar também obras “esquecidas”, é importante reconhecer o peso daquelas que fizeram muito sucesso, pois o sucesso pode ser indicativo de que a mensagem cancional encontre respaldo no público. Assim, julgo interessante pensar na canção “Vento negro” sob o prisma da relação com o gauchismo. Oliven (2006, p. 67) vai apontar que “o gaúcho é socialmente um produto do Pampa, como politicamente é um produto da guerra”. Menciono o trecho para comentar que ainda que a canção seja, ao meu ver, de cunho pacifista, ela utiliza de um

encadeamento melódico que lembra, pela ascensão das notas durante o refrão, algo como um desafio em tom épico, como um guerreiro que profetiza e conclama a mudança:

Com a vida, o tempo. A trilha, o sol
 Um vento forte se erguerá arrastando
 O que houver no chão
 Vento negro campo afora vai correr
 Quem vai embora tem que saber
 É viração

Figura 10 – “Vento Negro”

The figure shows a musical staff with ten horizontal lines. The lyrics are written below the staff, with small letters indicating the pitch contour of each syllable. The lyrics are: COM A VI DA O TEM PO A TRI TE RA RAS SE ER GUE DO O QUE VER NO CHÃO. The pitch contour starts low for 'COM A VI', rises for 'DA O TEM PO A TRI TE', falls for 'RA RAS', rises for 'SE ER GUE', and falls for 'DO O QUE VER NO CHÃO'. A circled '13' is at the end of the staff.

Fonte: CARDONI, 2020

13 A posição na vertical indica a posição das notas na melodia vocal, as graves ficam abaixo e as agudas acima.

Percebe-se nesses trechos a ascensão das notas na linha vocal, alcançando as agudas na palavra “forte”, e tendo seu ápice no termo "erguerá", o que cria um interessante encadeamento entre a lírica e a melodia. As notas descem ao chegar no termo “chão”, outra opção melódica notável. Esse encadeamento remete a um discurso de guerra, há combatividade imposta nos trechos. Há a promessa de força, de um vento que se erguerá.

Interessante pensar também em como o trecho traz os termos “tempo” e “vento” muito próximos, podendo indicar uma referência à obra de Veríssimo. Arthur de Faria (2012, p. 30) comenta que originalmente os versos finais eram “Chegou a hora, vamos fazer / Revolução”, trecho censurado pela Ditadura. Destaque também para outros dois trechos da canção, no primeiro uma referência ao que acredito ser o desejo por democracia marcado em:

Quero luta, guerra não
Erguer bandeiras sem matar
Vento negro é furacão

Ora, o que é lutar sem guerrear e erguer bandeiras sem matar senão o ato democrático? Assim, acredito que a canção se constitui num hino cifrado contra a Ditadura Militar. Outro trecho de interesse é:

Meu canto, eu sei, há de se ouvir
Em todo o meu país
Não creio em paz sem divisão
De tanto amor que eu espalhei
Em cada céu, em cada chão
Minha alma lá deixei

O verso inicial que se refere ao canto que há de se ouvir em todo o país conclama novamente a mensagem da música de forma a integrá-la num todo nacional, curiosamente o verso subsequente menciona que “não há paz sem divisão”, podendo ser vinculado à divisão no sentido materialista, a divisão das riquezas, ou um chamado federalista, como se entender as particularidades locais e, portanto, dividir o Brasil fosse parte fundamental daquilo que

seria a paz, ao contrário de um projeto centralizador. “Vento negro”, canção de maior sucesso dos Almôndegas, além da mensagem por democracia e por mudança, traz diversas figuras imagéticas ligadas ao gauchismo, como “campo”, “céu”, “luta”, “guerra” e “vento”, representando um pouco do que foi mencionado anteriormente: a característica de boa parte das bandas da época de encontrar no mito do gaúcho um referencial poético que engloba valores que lhe são caros; a liberdade, a combatividade e o desconforto frente ao progresso.

Além do Sul, há também o país, vamos analisar a forma como ele aparece. O termo “Brasil” aparece duas vezes, uma vez em “Daisy, My Love” (1975), e outra em “Gaúcho de Passo Fundo” (1977). Na primeira, o eu lírico narra uma menina norte-americana, a Daisy, que ao chegar ao Brasil se torna Deise. O trecho interessante é:

Daisy depois de conhecer o Carnaval
Ficou com cara de uísque nacional
Com pandeiro, Petrobras e Nescafé
Caneta Bic, Três Fazendas e Pelé
Daisy, Daisy, my love

O trecho acima traz uma espécie de descrição do que seriam características do Brasil, acredito que características de exportação, como o “carnaval”, “pandeiro”, “Petrobrás”, “Nescafé”, “Três Fazendas” (possível referência à marca de cachaça), “Bic” (menção estranha, uma vez que a empresa é francesa), e por último “Pelé”, celebridade que também aparece na canção “Paz & Amor”, da banda Liverpool. Claro que seria muito problemático afirmar que esta descrição do que seriam características nacionais parte dos entendimentos dos indivíduos que compuseram a canção; ela pode, antes disso, fazer parte de uma generalização do que seria o Brasil exatamente para compactuar com a visão norte-americana do país, a visão da Daisy, em outras palavras, e trazendo novamente para Mikhail Bakhtin (2003, p. 27-28), não é possível dizer se a relação dos autores com esse trecho da canção é ética (no sentido de imbuir nele os próprios valores) ou estética (no sentido de criar um eu lírico com visões e valores distintos daqueles do autor), no entanto, o que o trecho mostra é uma visão externa e quase caricata do Brasil, com “carnaval” e “Pelé” como grandes

representantes; uma caricatura que marca, novamente por contraste, um Brasil do qual não se faz parte.

Ainda nesse sentido da relação dos Almôndegas com seu país de origem, é importante observar que ainda que o termo “rock” apareça uma enorme quantidade de vezes, dezoito no total, o termo “samba” ou “bossa” não aparece uma única vez sequer ao longo de todas as canções analisadas. Isso é significativo.

Quanto aos pronomes “tu” e “você”, há muito mais incidência do “você” aparecendo vinte e duas vezes e em nove peças diferentes. Porém, pela primeira vez neste estudo o “tu” também se fará presente, surgindo um total de seis vezes e em duas canções, ambas utilizando a conjugação verbal de acordo com a norma padrão, como na supracitada canção “Daisy, My Love” (1975) que canta “tu és Deise no Brasil”.

1.4 BIXO DA SEDA

A banda Bixo da Seda é uma reformulação da já mencionada Liverpool e, assim como a formação anterior, conta com apenas um disco lançado. É sobre ele que dissertaremos brevemente. O disco *Bixo da Seda* (1976) é importante na historiografia da música feita no Rio Grande do Sul. Ele traz ora um rock progressivo com harmonia vocal, algo leve apesar da distorção, ora um *hard* rock pouco psicodélico, algo que poderia ser chamado de rock clássico, e que chamaria, não sem certa ironia, de rock de motoqueiro. Confesso que a audição de algumas canções me remeteu muito ao rock que será feito no estado uma década depois por bandas como Os Cascavelletes, TNT, Garotos da Rua e outros. Quanto à nuvem de palavras, juntando todas as canções do disco ela toma a seguinte forma:

luz daquilo que veio antes ou depois”. Assim, gostaria de ventilar a possibilidade de colocar o disco do Bixo da Seda como uma manifestação pré-rock gaúcho.

Pensemos em algumas características do disco, a começar pela capa. Primeiro, cabe uma observação das capas dos discos *Santa Maria*, de Hermes Aquino (1978), *Almôndegas*, de Almôndegas (1975), e *Em Mar Aberto*, de Fernando Ribeiro (1976).

Figura 13 - Santa Maria



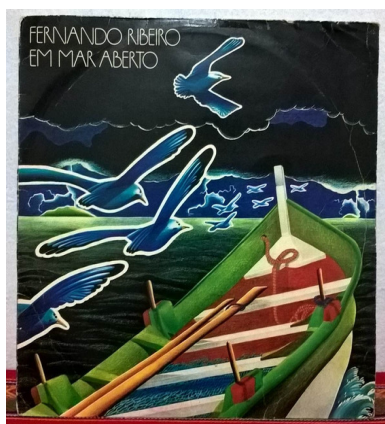
Fonte: Disponível em <https://vinilrecords.com.br/produto/hermes-aquino-%E2%80%8E-santa-maria/> acessado em 26/12/2020

Figura 14 - Almôndegas



Fonte: Disponível em <http://discosindispensaveisparaouvir.blogspot.com/2014/05/um-disco-indispensavel-aqui-almondegas.html> acessado em 26/12/2020

Figura 15 – Em Mar Aberto



Fonte: Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=UM6OK35FkYA&ab_channel=BrazilinSound
Acessado em 26/12/2020

Uma característica central em todas essas capas, e em outras dos anos setenta também, é a presença marcante da natureza. Como observamos, e aprofundaremos ainda mais ao longo do estudo, essa presença da natureza é característica da década, aparecendo com grande incidência na lírica. As capas expostas acima mostram, em dois casos, o mar. Em um, um campo que se encontra dentro de uma viola caipira, não de um violão, como se poderia pensar. Essa presença da viola caipira reitera o caráter rural e bucólico da imagem.

Agora observemos a capa do disco *Bixo da Seda* (1976)

Figura 16 – Bixo da Seda



Fonte: Disponível em https://www.discogs.com/pt_BR/Bixo-Da-Seda-Bixo-Da-Seda/release/3246859 acessado em 26/12/2020

A primeira característica que percebemos em relação às capas anteriores é o desaparecimento do bucólico. No lugar da viola, temos um alto falante, símbolo da música eletrificada, amplificada, alta. Essa característica do elétrico aparece marcada também nos dois fios de potência que aparecem à esquerda da imagem. O nome da banda, que coincide com o nome do disco, surge no topo da imagem, escrito em letras cursivas formadas por cabos p10, que são os cabos que costumam ligar as guitarras aos amplificadores. Assim, já na capa está exposta uma diferença frente à cena musical da época.

Existe menção a termos da natureza no disco, mas eles não expressam uma oposição frente ao urbano. Um exemplo é o uso de “luz” e “céu” na canção “Um abraço em Brian Jones”: “Hello crazy people, vem brincar de rock'n'roll/ Pegue seu skate, e se embale ao som, e saia do chão/ Hello crazy people, você pode até voar/ Sob a luz do céu, está tudo bem/ Quem está na chuva, é pra se molhar”. Essa referência ao guitarrista e fundador da banda Rolling Stones que aparece no título da canção é uma boa chave de leitura para diversas canções do disco, e o aproxima dos anos oitenta, no sentido de que bandas como TNT e Cascavelletes também trazem essa influência para a sua musicalidade. A relação entre Bixo da Seda e rock gaúcho dos anos oitenta com os Rolling Stones é um tema que cabe vasto desenvolvimento. Neste sentido, cabe comentar que existe na Argentina um movimento chamado de Rolinga, que surgiu nos anos oitenta. Para Castro (2006), a definição de Rolinga seria:

Rolingas: se vinculan con situaciones de marginalidad y clases medias. Se caracterizan por usar flequillo, tatuajes, collares, mochilas y remeras con inscripciones de grupos musicales de rock. Presentan similitudes en la vestimenta a la que usaba Mick Jagger en la década de 1960.¹⁴

O que nos interessa pensar por agora é que a Bixo da Seda está, em muitos sentidos, mais próxima de TNT, Cascavelletes, Garotos da Rua e da cultura Rolinga argentina do que perto de Hermes Aquino, Almôndegas, Carlinhos Hartlieb e Fernando Ribeiro. A razão dá-se

¹⁴ Rolingas: estão ligados a situações de marginalidade e classes médias. Eles se caracterizam por usarem franjas, tatuagens, colares, mochilas e camisetas com inscrições de grupos musicais de rock. Apresentam semelhanças nas roupas que Mick Jagger vestia nos anos 1960.

pelas influências sonoras, mas também nas opções líricas, uma vez que não há oposição ao urbano e tão pouco qualquer referência ao gauchismo ao longo do disco. Porém, não apenas o gauchismo está excluído, mas também a brasilidade. Há pouco ou nenhum tropicalismo, não há samba. O que há é um rock que vai preterir o Brasil lírica e esteticamente, mirando majoritariamente no rock inglês, seja ele dos Stones, como em “Um Abraço em Brian Jones”, ou em “Já Brilhou”, canção que, no seu início, lembra “Sun King”, dos Beatles (1969), e depois migra para um rock progressivo com pitadas de Yes. Nesse sentido, vale destacar que o disco tem também influência do rock progressivo, da psicodelia e que, permitindo-me certa valoração, ainda que não seja um estilo que aprecio em especial, reconheço que ele é extremamente bem executado.

Ao pensar em algumas dessas características supracitadas, e situando o disco no ano de 1976, penso que Bixo da Seda pode ser enquadrada como um precursor do rock gaúcho.

1.5 JUNTANDO OS 70

Como mencionado anteriormente, uma considerável parte da canção dos anos setenta no estado não está disponível *online*, razão pela qual *Vivendo a Vida de Lee* (1975) teve de ser analisado no modo “manual”. No entanto, após realizar a pesquisa, consegui juntar um número relevante de obras dessa época que, juntando as do festival, somam 143 canções. A análise que segue é uma somatória das canções de Almôndegas, Carlinhos Hartlieb, Bixo da Seda, Hermes Aquino e Fernando Ribeiro¹⁵.

¹⁵ Palavras impedidas para facilitar a visualização de termos que julgo mais relevantes: ““ao”, “as”, “com”, “como”, “da”, “das”, “de”, “do”, “em”, “eu”, “mas”, “me”, “meu”, “na”, “não”, “no”, “os”, “ou”, “pra”, “que”, “se”, “seu”, “sua”, “te”, “teu”, “tua”, “tudo”, “um”, “uma”.

surpresa. Parando para analisar, percebo que das canções de maior sucesso dessa época, duas delas trazem o “vento” em posição central: tratam-se de “Nuvem passageira” de Hermes Aquino (1976) (“Eu sou nuvem passageira / que com o vento se vai”) e a já mencionada “Vento negro” de Jorge Fogaça e interpretada pelos Almôndegas (1975). “Um vento forte se erguerá arrastando o que houver no chão / vento negro / campo afora / vai correr / quem vai embora tem que saber / é viração.”

Vento é um termo que une conceitos diametralmente opostos, a constância e a transitoriedade; é aquilo que passa, mas que se faz sempre presente, o vento seria uma espécie de constância transitória ou, mais provavelmente, uma transitoriedade constante. Metamorfose ambulante? Essa geração usa do vento para mencionar características próprias, referindo-se à própria maleabilidade e fluidez, mas em especial o menciona como o propulsor para mudanças, um vento que leva “as velas pro mar / o seu corpo todo / quero navegar” canta Hermes Aquino (1977) em “Senhorita”, e que também traz mudanças.

Não é uma exclusividade apenas da canção dos anos setenta no estado essa característica de alçar o vento a um papel central, vide o fato de que uma das obras mais importantes da história literária do Rio Grande do Sul é *O Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo, publicado entre 1949 e 1961. A saga que narra duzentos anos de história no estado (1745-1945) colocou o vento, o que sopra sobre o Pampa, a Serra e a Capital, como a representação da constância, pois é um elemento que perdura, e da transitoriedade, à medida que nunca é o mesmo e tão pouco sopra sobre os mesmos personagens. A ideia original de Érico era chamar a obra de “O Vento e o Tempo”, foi na última hora, e, acatando sugestão dos editores, que o autor mudou para o título atual.

Como foi comentado na introdução do presente estudo, a metodologia que foi aplicada às obras carrega consigo pontos fortes e pontos fracos. Ponto forte é a possibilidade de encontrar estes padrões e repetições que, de outra maneira, dificilmente seriam quantificados com tamanha precisão. Ponto fraco é que a depuração desta informação tem de ser feita de forma aplicada, consciente e minuciosa. Procuo, portanto, apontar alguns contextos e fatos sociais que possam vir a explicar a recorrência de termos. No entanto, entendo que no momento não faço mais do que pincelar estas questões e contextos históricos. A influência da

obra de Érico Veríssimo na canção rock no estado do Rio Grande do Sul dos anos setenta é tema que pede uma análise mais detalhada, poderia compor uma dissertação inteira, ou até mais. Uma das frases do primeiro capítulo do presente estudo é exatamente a de que este método permite aumentar a visão e, por conseguinte, acaba perdendo em detalhamento. Ainda assim, constituir um trabalho que abra um novo leque de possibilidades analíticas me parece algo positivo.

De volta à nuvem de palavras, outra característica percebida, e já mencionada anteriormente, é a recorrência de termos vinculados à natureza. Além de “vento”, “céu” aparece frequentemente (trinta e duas menções), “noite” (vinte e três), “sol” (vinte), “mar” (dezenove). Em muitos momentos aparece novamente a oposição entre natureza e cidade, como em “Em Palpos de Aranha”, dos Almôndegas (1977), que menciona “Este apartamento me sufoca / As paredes me calam a voz... ... / Sob este céu suburbano, só me resta chorar”, e em “Voltando Para Casa” (1978), “Saudades de casa e uma nova canção / Que fala da cidade grande / E da fome que quase passei”. Também em “O céu do Rio de Janeiro” (1978): “A cidade continua uma beleza / Mas onde foi parar a natureza? ”.

O termo progresso aparece em quatro canções, mas é interessante que em todas elas o sentido é negativo. Vamos aos exemplos: “Bola Louca e Colorida”, de Hermes Aquino (1977), “Progresso, meu regresso, teu sucesso cinema, rádio, crime, assombração / confuso cotidiano consome em poucos anos, meu coração”. “Teia de Aranha”, da banda Almôndegas (1977) “O progresso engoliu a nossa paz”. Almôndegas, da banda Almôndegas (1975) “Para que comprar lamborghini se tem perna pra andar / A trupe da falsidade tá com os vidro embaceado / Ele fica enfumaçado na perfisia da energia / A culpa de tudo isso é esse tal de progresso”, e por fim a já mencionada “Machu Picchu”, de Hermes Aquino “Fotos, chicletes, coca uma massaroca prá lá e prá cá/ Nem um Deus uma prece era o progresso chegando lá”; entre outros exemplos, como mencionado na análise de *Vivendo a Vida de Lee*.

Ainda nesse sentido, cabe refletir sobre o papel central do termo “progresso” na construção da identidade nacional, com destaque para o lema inscrito na bandeira do Brasil, o “Ordem e Progresso” retirado, não sem alteração, de uma frase do positivista Auguste Comte. Tal qual o progresso propagandeado pela Ditadura Militar brasileira, também o lema da

bandeira nacional oculta parte importante do todo, uma vez que, como lembra Jorge Mautner (1987), em discurso que compõe parte do álbum *O Poeta e o esfomeado*, composto junto de Gilberto Gil,

Vocês devem se perguntar, mas que heresia é esta de colocar a palavra “amor” na frente das palavras “ordem e progresso” inscritas como lema em nossa bandeira? (...) mas o que mais nos interessa aqui informar e comentar nesse show, é o fato de que no texto original de Augusto Comte, que inspirou com seu positivismo toda a ideologia do Brasil republicano até os dias de hoje, consta antes da ordem e do progresso, a palavra “amor”. Na nossa bandeira poética constará sempre a palavra “amor” antes de qualquer ordem e de qualquer progresso.

Mautner (1987) tem razão na sua colocação, o lema completo de Comte que originou o lema nacional é “O Amor por princípio e a Ordem por base; o Progresso por fim”. Assim, é significativo que a canção rock dos anos setenta no estado tenha como palavra mais utilizada o termo “amor”, na enorme maioria das vezes mencionado de forma positiva, ao passo que manifeste mal-estar frente ao termo “progresso”. Pode-se inferir que, para esta geração, “amor” e “progresso” são termos apartados. Talvez, para a tristeza de Auguste Comte, “amor” e “progresso” não compartilham o mesmo espaço no imaginário dos compositores.

Theodor Adorno (1992) traz, no artigo “Novas democracias e velho progresso”, a ideia de que “Por menos, contudo, que a humanidade enquanto tal avance conforme o lema publicitário do sempre-melhor-e-melhor, tampouco cabe uma ideia de progresso sem a de humanidade”. O que me parece é que, para a geração dos anos setenta, o progresso exclui a humanidade. O “amor” viria como uma resistência do humano, do que não é precificável. É uma recusa ao progresso como uma tentativa de recusar os aspectos de desumanidade e reificação. Assim, entendendo essa ambivalência do progresso, começa-se a cantar um mundo rural, comunitário, não pautado pelo consumo e pela produção. É uma formulação de contracultura. No entanto, cabe comentar que parece existir para essa geração certa ilusão de que seria possível, a partir da música ou dos costumes, recusar o progresso, o que dá origem a uma produção utópica que soa quase ingênua em alguns casos.

Ruben Oliven (2010, p. 8) aponta que, para Max Weber e Karl Marx, a cidade compartilha uma característica: “Apesar de suas bem conhecidas divergências teóricas, ambos caracterizaram a cidade na civilização ocidental como um lugar de mercado”. Para Marx a

razão seria o fato de que ela “contém a população exigida pelo aparelho produtivo e o ‘exército de reserva’ que a burguesia requer a fim de comprimir os salários bem como para dispor de um ‘volante’ de mão de obra. Mercado de bens e de dinheiro (dos capitais), a cidade também se torna o mercado de trabalho (da mão de obra)” (LEFEBVRE, p.121). É possível pensar que a menção à cidade nos anos setenta é uma menção disfórica, que a entende mais como esse espaço reificado de mercado do que como um ambiente potente, que propicia trocas humanas, algo que poderia ser também viável na vida metropolitana. Como já foi mencionado, trechos como os de Hermes Aquino, em “Longas Conversas”, “O som da cidade me nana e me mata”, “Desencontro de Primavera”, também de Aquino, “Uma tristeza que corta a alma da gente (...) O sol por sobre a cidade / O vento vai cessar”, “Voltando pra Casa”, dos Almôndegas “Saudades de casa e uma nova canção/ Que fala da cidade grande/ E da fome que quase passei”, e mesmo quando há um elogio, caso de “Céu do Rio”, dos Almôndegas, ele é seguido de uma crítica: “A cidade continua uma beleza/ Mas onde foi parar a natureza?”. Tudo isso vai corroborar para a ideia de uma cidade que gera desconforto.

George Simmel (1973, p. 12) no texto “A metrópole e a vida mental” comenta que uma diferença essencial entre a metrópole e a cidade pequena é o fato de que a primeira

extrai do homem, enquanto criatura que procede a discriminações, uma quantidade de consciência diferente da que a vida rural extrai. Nesta, o ritmo da vida e do conjunto sensorial de imagens mentais flui mais lentamente, de modo mais habitual e mais uniforme. É precisamente nesta conexão que o caráter sofisticado da vida psíquica metropolitana se torna compreensível – enquanto oposição à vida de pequena cidade, que descansa mais sobre relacionamentos profundamente sentidos e emocionais.

A análise da lírica do rock dos anos setenta em solo gaúcho pode indicar que os compositores tentavam recuperar esses “relacionamentos profundamente sentidos e emocionais” apontados por Simmel como característicos da vida em cidades pequenas, em detrimento da velocidade e individualidade da cidade grande, uma vez que para Simmel (1973) o cidadão metropolitano desenvolve certo individualismo à medida que não é capaz de processar a variedade de estímulos, natural das grandes aglomerações humanas.

Oliven (2010, p. 70) aponta em trabalho a respeito de Porto Alegre realizado no ano de 1977 que a cidade, no entanto, em muitos casos traz mais qualidade de vida para as classes baixas

É, entretanto, importante dar-se conta que por mais baixos que o nível e condições de vida nestas áreas possam ser, eles são, não obstante, melhores que os prevalecentes no campo onde a vida é frequentemente ainda pior para as classes baixas. Comparadas com o campo, a maioria das grandes cidades brasileiras oferece melhores oportunidades no que diz respeito a serviços como saúde, educação, etc., e como tal representa uma melhora relativa em termos de condições de vida

Daí decorre a possibilidade de pensar na característica de classe dos nostálgicos roqueiros do rock dos setenta no Rio Grande do Sul. Será que um movimento que manifesta desconforto frente ao progresso e frente à cidade poderia ser criado por quem, no campo, passava por grandes dificuldades?

Seguindo a análise dos anos setenta, outro ponto de interesse é a incidência dos pronomes “você” e “tu”. Razão disso é o fato de que, na linguagem coloquial do estado do Rio Grande do Sul, o “tu” é muito mais utilizado, a tal ponto que escutar o “você” no dia a dia soa exótico. No entanto, o “tu” da linguagem coloquial no estado muito raramente traz consigo a conjugação verbal correta da segunda pessoa do singular. Mas como esta questão dos pronomes aparece na canção rock gaúcha dos anos setenta?

Adicionando os pronomes à nuvem de palavras, percebe-se que o mais utilizado nos anos setenta é o “eu”, com cento e oitenta e oito aparições, seguido do “você” com cento e quarenta e oito. Se observarmos a nuvem de palavras formada pela soma das canções dos anos sessenta e setenta sem impedir os pronomes supracitados, podemos observar a massiva recorrência deles. Isso não é exclusividade da canção gaúcha daquela década, pois os pronomes são termos muito utilizados em boa parte das canções de todas as décadas, mas há uma peculiaridade no uso restrito do “tu”.

Figura 18 – Nuvem do Você



Fonte: CARDONI, 2020

Quanto ao “tu”, ele aparece apenas seis vezes e nas já citadas canções da banda Almôndegas “Daysi, My Love” e “Ri do Rock”, sempre utilizadas com a conjugação da norma padrão. Disso decorre que os demais artistas analisados – Carlinhos Hartlieb, Fernando Ribeiro, Hermes Aquino, Bixo da Seda, Liverpool e Os Brasas – não utilizam o “tu” uma única vez sequer. É a partir dos anos oitenta que o tão cotidiano “tu” vai surgir na canção do Rio Grande do Sul. Intuo que o uso do “tu” a partir dos anos oitenta acaba se relacionando com um processo de emancipação do rock local da estética da MPB, estilo que traz uma linguagem pouco coloquial na sua lírica. Isso será tratado com mais aprofundamento à medida que o trabalho avançar para os anos oitenta.

Por fim, acho que cabe comentar uma peculiaridade da nuvem de palavras referente à obra de Carlinhos Hartlieb, isso porque a história do artista é trágica. Fundador da banda Liverpool, Carlinhos foi um agitador cultural do seu tempo, movimentando a cena local através das Rodas de Som do Teatro de Arena de Porto Alegre, além de participar de diversos grupos e discos da época.

No verão de 1984, Carlinhos foi para sua cabana na praia do Rosa em Santa Catarina, e relatos dão conta de que na noite do dia vinte e nove de janeiro ele esteve em um encontro com amigos, onde cantou e tocou violão. Dias depois, em três de fevereiro, seu corpo foi

encontrado na sua cabana com uma corda ao redor do pescoço. As autoridades atestaram suicídio, a autópsia aponta outra possibilidade, não havia lesão cervical, tradicional no enforcamento, e lhe faltavam onze dentes, indício de violência e assassinato. A teoria de suicídio é rechaçada em relatos de amigos de Carlinhos. Outras possibilidades como crime passionais e, claro, a possibilidade de um assassinato político aparecem como possibilidades.

Não há muito material de Carlinhos Hartlieb disponível *online*, o que consegui juntar foram quatorze canções que, ao serem colocadas no Software Nvivo 12, apontaram um resultado que me cobriu de tristeza. O termo mais utilizado por um possível assassinado pela Ditadura Militar foi a palavra “paz”.

Tabela 11 – Termos Carlinhos Hartlieb

Palavra	Extensão	Contagem	Percentual ponderado (%) [∇]
paz	3	12	1,85
amor	4	10	1,54
vento	5	9	1,39
areia	5	7	1,08
mar	3	7	1,08
onde	4	7	1,08
pedaço	6	7	1,08
sei	3	7	1,08
teiniagá	8	7	1,08
bom	3	6	0,93
chego	5	6	0,93
ficamos	7	6	0,93
nós	3	6	0,93

Fonte: CARDONI, 2020

Figura 19 – Nuvem Carlinhos Hartlieb



Fonte: CARDONI, 2020

A canção rock dos anos setenta no estado é tema vasto e profícuo. Entendo que a análise aqui realizada tem diversas limitações, uma delas é a dificuldade em encontrar material, o que fez com que composições de bandas como A Barra do Porto, Laranja Mecânica, Bobo da Corte e outras da época não marcassem presença no estudo pelo simples fato de que, a partir das ferramentas que tenho disponível, não fui capaz de encontrar as composições. Ainda assim, reuni mais de uma centena de canções de dezenas de artistas diferentes, o que acredito que permite a visualização de um panorama ao menos suficiente para iniciar uma reflexão. O rico tema que é pensar a canção dos anos setenta, sua relação com a literatura, com a Ditadura, com a cidade, e com muitos outros aspectos culturais e sociais, constitui-se um trabalho que o presente autor entende merecer uma análise minuciosa, o que fica para futuros desenvolvimentos.

Mas por agora chega. Deu pra ti, anos setenta.

CAPÍTULO 2 - OS ANOS 80

Porto Alegre entra nos anos oitenta com quase o dobro da população que entrara no começo dos anos sessenta. É nesta década que surge na cidade uma cena forte vinculada ao rock, e é também nesta década que ocorre uma cisão entre rock e MPB. Se no final dos anos sessenta e durante os anos setenta houve, especialmente através do tropicalismo, uma relação de aproximação entre o rock global e as estéticas locais como o samba, bossa nova, e até mesmo ritmos e instrumentos vinculados à tradição gaúcha, caso de muitas bandas analisadas no capítulo anterior, os anos oitenta iniciarão uma ruptura entre os estilos.

As razões dessa ruptura são variadas, e dentro da equação está uma das características centrais da década: trata-se do processo de redemocratização, afrouxamento da censura e, portanto, a possibilidade de artistas escreverem letras explícitas, tanto no sentido de crítica política, quanto no sentido pudico, pois se tornou possível falar de temas como sexo e drogas. Arthur Dapieve, na obra *BRock: o rock brasileiro dos anos 80* (1995), vai dizer que esta possibilidade de falar explicitamente de temas políticos colocou a MPB em uma zona que lhe era nova:

O uso forçado do cachimbo deixara a boca da MPB torta. Quando a vigilância foi abrandada, ela teve dificuldades de se livrar de seus antigos artifícios de sobrevivência – linguagem rebuscada, metáforas impenetráveis, primado do subentendido – e falar olhando nos olhos de novos públicos, sobretudo o jovem urbano. (DAPIEVE, 1995, p. 201)

O compositor gaúcho Nei Lisboa, cujo trabalho se inicia no final dos anos setenta e se estende até os dias de hoje vai comentar, em entrevista para o portal ClicRBS¹⁶, que “A ditadura tornou para o nosso imaginário a metáfora uma coisa indispensável, mais do que bonita e poética.” Assim, é o rock dos anos oitenta, o chamado BRock, que surge como estilo preferido das classes médias urbanas, muito porque fala aparentemente um idioma sem muitos rodeios estilísticos, ou em outras palavras, é explícito. Daí decorre uma discussão relativa à demasiada simplicidade do rock da época, descrito por vezes como um estilo tosco harmônica

16 http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/zh_aopedaleta_veraocalcuta/index.html (acessado em 14/09/2020)

e liricamente, especialmente por artistas mais vinculados à MPB. Para citar apenas um exemplo, Chico Buarque em entrevista para Marília Gabriela em 1983 declara:

Marília Gabriela: Você gosta de rock?

Chico: Não especialmente... não sou muito ligado, não sou da geração do rock. Agora, procuro ouvir de tudo... outro dia fui ouvir uma coisa que há muito tempo não ouvia... o pessoal da antiga, do samba, que está muito esquecido, né? (...) tem muita coisa pra ouvir... sabe... então ouvir só rock... Eu tenho um pouquinho esse problema de ligar o rádio e ouvir rock aqui, ali e ali... uma coisa um pouco parecida uma com a outra. Tudo a mesma batida... isso tudo enjoa! Não pode ser uma coisa só!"¹⁷

No outro lado da moeda, as bandas de rock dos anos oitenta também manifestam essa ruptura. Os Replicantes, na canção “Porque não”, de 1986, canta um punk rock cheio de fúria, que faz explícita oposição à Música Popular Brasileira e seus cânones:

Agora eu sei qual é a deles
 Já peguei no pé do Gil
 Eu quero que o Caetano vá pra puta que pariu
 Eu não vou porque não, não
 O Gismonti é um chato tô cansado de saber
 O Chico era um velho mesmo antes de nascer

Menciono apenas dois exemplos, mas diversos outros podem ser encontrados nas letras das canções de rock e nas entrevistas dos artistas da MPB disponíveis no Youtube. Nessas entrevistas o discurso é sempre muito parecido; da parte dos entrevistadores, normalmente jornalistas vinculados à intelectualidade, a pergunta se assemelha a “por que a música de hoje em dia é tão ruim se em comparação a da sua geração?”, e é curioso como essa pergunta se repete independente do estilo a que se refere, pois no começo dos anos oitenta a música “ruim” era o rock, no dos noventa passa a ser o sertanejo, em meado dos noventa se torna o axé music, e assim por diante¹⁸.

¹⁷ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=nU0XBZAQ7sg&t=365s&ab_channel=Tauil (acessado em 22/12/2020)

¹⁸ Em entrevista para o programa Roda Vida de 1999, Gilberto Gil é questionado sobre a falta de qualidade do Axé Music, e responde “A música brasileira era basicamente uma norma quase culta, era dominada pelos universitários, todos nós, eu, Caetano, Chico Buarque, Edu Lobo, gente das famílias de classe média, da burguesia, que vinha com O Capital embaixo do braço, que operavam aqui os signos da modernidade, da quase pós-modernidade, enfim, e fizeram aquilo que era chamada a boa música brasileira. Isso ficou com o símbolo da

O fato é que, apesar de uma série de discos importantes na MPB durante a década de oitenta, o rock foi o estilo *mainstream* da época no Brasil e no mundo, com eventos como o Rock in Rio de 1985 juntando aproximadamente um milhão e trezentas mil pessoas de público ao longo de dez dias, evento este que congregou grandes nomes do rock internacional com nomes da MPB (Gilberto Gil, Alceu Valença, Ney Matogrosso e outros) e do rock nacional (Blitz, Barão Vermelho, Lulu Santos, Paralamas do Sucesso e outros). O ano era 1985, momento próximo ao apontado no artigo “A MPBzação do Rock Mainstream no Brasil” (2015), de Gustavo Alonso, como central no que Alonso vai chamar de MPBzação do rock, que seria não mais a ruptura, mas a aproximação dos cânones da MPB com a nova geração de roqueiros brasileiros marcada nas parcerias de 1986, em especial “A Novidade” (Gilberto Gil e Paralamas do Sucesso) e “Todo amor que houver nessa vida” (de Cazuzza e interpretada por Caetano Veloso no disco de 1986, *Totalmente Demais*). Digna de menção é a postura de Gilberto Gil no Rock in Rio de 1985, pois durante o seu show, Gil não utilizou o violão uma única vez, apenas guitarra, além de tocar canções muito mais vinculadas ao rock do que à MPB, e de estar vestido com uma indumentária bastante peculiar ao seu estilo tradicional: um casaco preto brilhoso com enormes ombreiras, olhos pintados, correntes nos pulsos e pescoço, além de uma calça extremamente justa, parecendo fantasiado de roqueiro.

É interessante refletir sobre o fato de que, apesar do alto número de bandas e de dias do Festival Rock in Rio de 1985, não havia uma única banda do sul do país. Além disso, durante os anos oitenta não há registro de que algum cânone da MPB tenha vindo ao estado firmar parcerias com a cena rock local. Mas isso não significa que a canção estava parada no Sul; pelo contrário, se comparada à década anterior, os anos oitenta em Porto Alegre contaram com uma proliferação de novas bandas, de novos bares para realização de shows e de novas rádios para veiculação das canções. Junto disso, a análise das canções através do software Nvivo 12 aponta que a cidade começou a cantar a si própria de forma positiva. A geração dos

boa música. Agora eu pergunto: enquanto isso tem um povaréu brasileiro, uma massa nas cidades, que tavam chegando. Mal educados, pouco educados, sem hospital, mas cresceram, sobreviveram, não fazem parte das estatísticas da mortalidade infantil no Brasil! O que se faz com eles? Axé Music, pagode, música sertaneja, etc. Qual é o problema?” Disponível em

https://www.youtube.com/watch?v=oOXfloyjrpQ&t=4665s&ab_channel=TV Cultura (acessado em 18/12/2020)

anos oitenta, diferente da geração dos anos setenta, parou de “pedir licença” para o Brasil e para os cânones da canção nacional. A ascensão do BRock e a oposição à MPB, não apenas na lírica explícita, pois esses casos são minoria, mas na ideia de que é possível fazer uma música sem balizar-se pelos valores caros à MPB, foi dando origem a um estilo que, ainda que eclético, passa a ser conhecido como rock gaúcho.

A questão, porém, é ainda mais complexa, pois é ao firmar oposição à MPB que o rock gaúcho passa a ganhar espaço nas mídias nacionais. A razão não deixa de ser mercadológica, afinal aquilo que soa exótico costuma ter um potencial de mercado. Assim, a coletânea *Rock de Garagem I* (1984) conquistou o interesse do centro do país¹⁹, de forma que no ano seguinte a gravadora internacional RCA Records, que no Brasil tinha sua sede no sudeste, vai se voltar para o Rio Grande do Sul e criar a coletânea *Rock Grande do Sul* (1985). Há de se destacar que o título da coletânea, ao trocar Rio por Rock, acaba por cumprir uma função dupla, em primeiro lugar vincula um estado inteiro à estética rock e, em segundo, exalta esse rock, mencionando-o como grande, e do Sul. Que diferença para o cartaz do festival Vivendo a Vida de Lee que dizia, “pedindo licença”, mas esboçando leve ironia: “som para baiano nenhum botar defeito”.

Os anos oitenta foram também profícuos para o nativismo e a MPG. Artistas como Nelson de Coelho Castro e Bebeto Alvos poderiam entrar no estudo, pois, mesmo com suas particularidades, ambos poderiam compor parte do rock, mas certamente não do rock gaúcho. A razão pela qual não os incluo na análise é sua proximidade muito forte com a MPG e com outros ritmos distintos. Para que a análise pudesse ser bem realizada, acredito que seria necessário filtrar canções nas quais estes artistas se vinculam à estética rock. Trazer discos inteiros acabaria por juntar muitas composições que se afastam da estética aqui prezada. No entanto, mencionar a obra de Bebeto Alves e Nelson Coelho de Castro é uma forma de indicar que não apenas o rock se fazia presente no estado.

A década de oitenta foi plural em muitos sentidos, e não trouxe apenas um rock que se propunha ao rompimento com a MPB, pois diversos outros artistas gaúchos da época

19 <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/06/Ha-30-anos-LP-Rock-Garagem-colocou-o-RS-no-mapa-da-musica-jovem-brasileira-4532980.html> (acessado em 14/09/2020)

Fonte: CARDONI, 2020

Tabela 12 – Nei Lisboa

Palavra	Extensão	Contagem	Percentual ponderado (%) ▽
mundo	5	20	0,65
dia	3	18	0,58
povo	4	17	0,55
você	4	17	0,55
céu	3	16	0,52
sempre	6	15	0,49
nada	4	14	0,45
só	2	14	0,45
foi	3	13	0,42
ninguém	7	13	0,42
esquecer	8	12	0,39
fim	3	12	0,39
pro	3	12	0,39
tempo	5	12	0,39
tenho	5	12	0,39
cada	4	11	0,36
novo	4	11	0,36

Fonte: CARDONI, 2020

A recorrência do termo “mundo” implica em certo cosmopolitismo do compositor, não apenas por este ser o termo mais utilizado, mas também porque diversas canções apresentam a menção a distintos locais desse tão mencionado mundo. Neste sentido temos exemplos como: “Telhados de Paris” (1988), “Carecas da Jamaica” (1987), “Verão em Calcutá” (1987), “Berlim, Bom Fim” (1988), e muitas outras. Destaque-se que as mencionadas têm territórios do globo no próprio título da canção, se pegarmos as menções existentes dentro das músicas, os exemplos se estendem.

Sobre a ideia de cosmopolitismo, a canção “Noves Fora” (1984) é interessante, pois menciona:

Toda vez que eu viajo, eu sei
 Nunca volto ao mesmo lugar
 Não me canso de ir, de ver o mar
 Tenho um cheiro da Serra em mim
 Verde Europa tupiniquim

Neve, sul, noves fora, eu sei

O trecho vincula a Serra, provavelmente a gaúcha, ao continente europeu, não sem marcar a seguir o caráter Tupiniquim. Essa canção finaliza com “Caminho pro sol do Brasil / País que começa / Na curva de um rio / Grande rio”, em provável referência ao rio Uruguai, presente no estado, e que, de certa forma, dá início ao território nacional. Digo “de certa forma” pois o Rio Uruguai marca a fronteira entre Argentina e Brasil, mas também separa Rio Grande do Sul e Santa Catarina. Desta forma, dizer que o Brasil começa nas curvas do Rio Uruguai implica em dizer que é um país que se inicia no estado de Santa Catarina, uma vez que Rio Grande do Sul e Uruguai estão abaixo e a oriente deste rio. Esse trecho, ainda que talvez não intencionalmente, separa o estado do Brasil. No entanto, ao mesmo tempo que marca uma diferença, esboça o desejo de integração: “caminho para”, o que acaba por passar uma visão semelhante a dos artistas da década anterior. Eis uma das razões pela qual Nei Lisboa estará também apartado de compositores gaúchos que lhe são contemporâneos, pois, como veremos, o desejo de integração em um todo nacional não é ponto pacífico no rock gaúcho dos anos oitenta.

Não há, no entanto, nenhuma menção ao termo “gaúcho”, enquanto há menção a “Brasil” e “brasileiro”. Porém uma característica central nas canções é a quantidade de menções a características da cidade de Porto Alegre tais como, “Bom Fim” e “muro da Mauá (“Berlim, Bom Fim”, 1984), “Bauru no Trianon” (“No, No Chance”, 1983), “Lomba do Sabão” (“Lomba do Sabão”, 1984), e outros.

Nos anos oitenta as referências locais parecem não mais vinculadas a uma nostalgia da natureza, o que resultava em uma crítica à cidade. Pelo contrário, as referências locais passam a ser majoritariamente urbanas, e em poucos casos carregam algum julgamento moral, como se serem boas ou ruins já não fosse uma questão, uma vez que não aparece nas canções um outro passado para ancorar o imaginário nostálgico. Característica disso é que o termo “vento”, o mais mencionado na década anterior, vai aparecer apenas três vezes ao longo das quarenta e quatro canções.

Interessante sobre as palavras mais utilizadas por Nei Lisboa durante os anos oitenta é a drástica diminuição do uso do termo “amor” se em relação às bandas dos anos setenta: apenas oito vezes na década inteira.

Mas uma pergunta fica no ar: por que optei por analisar individualmente, ainda que de forma bastante superficial, o trabalho do “bardo do Bom Fim”? A razão disso é o fato de que considero a dicção, a estética e a elaboração das letras de Nei Lisboa repletas de metáforas, demasiadamente distintas de quase tudo que lhe é contemporâneo na cidade. A distinção é tamanha que Nei Lisboa apesar de ser, na minha opinião, um dos mais interessantes roqueiros gaúchos de todos os tempos, normalmente não aparece no panteão daquilo que a fenomenologia veio a chamar de “rock gaúcho”, possivelmente porque sua composição se aproxima líricamente das características mais presentes na MPB, como metáfora e crítica social.

2.2 FINALMENTE, O ROCK GAÚCHO (DOS ANOS 80)

Antes de iniciar a análise lexical da soma da produção das bandas que se enquadram neste rótulo chamado “rock gaúcho”, acho válido fazer uma confissão: não foram poucas as vezes que pensei em abandonar por completo o estudo dessa vertente musical. O desejo de tirar este rótulo do presente trabalho não implicaria na ausência das bandas, nem na diminuição do interesse sobre elas, mas acabaria por excluir a necessidade de cumprir o difícil trabalho de conceituar este gênero.

A rede de *streaming* musical Spotify, que hoje conta com cerca de trezentos milhões de usuários, o que a torna a maior empresa de *streaming* musical do mundo²¹, oferece aos seus assinantes alguns dados a respeito dos estilos mais escutados por eles, isso resulta em *playlists* de alguma forma personalizadas.

Recentemente utilizei uma ferramenta disponível no software Nvivo 12 chamada NCapture para capturar, em poucos segundos, centenas de tweets que contenham o termo “rock gaúcho”, e o resultado dessa busca mostrou que em boa parte das vezes que este termo

21 <https://newsroom.spotify.com/company-info/> (acessado em 27/09/2020)

é utilizado por usuários do Twitter é para se referir com surpresa ao fato de que a plataforma Spotify apontou o estilo “Rock Gaúcho” como um dos mais escutados por alguns usuários.

Exemplos:

Figura 21 – Mais ouvidas Spotify



Fonte: Twitter, 2020

Figura 22 – Tweet 1



Fonte: Twitter, 2020

Figura 23 – Tweet 2



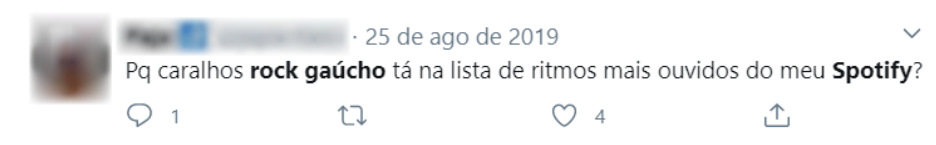
Fonte: Twitter, 2020

Figura 24 – Tweet 3



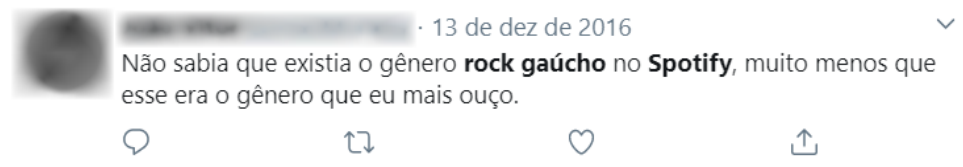
Fonte: Twitter, 2020

Figura 25 – Tweet 4



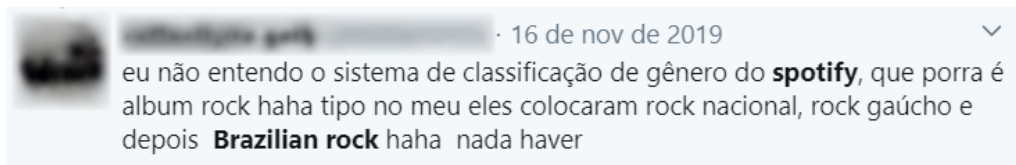
Fonte: Twitter, 2020

Figura 26 – Tweet 5



Fonte: Twitter, 2020

Figura 27 – Tweet 6



Fonte: Twitter, 2020

Foi com surpresa que recebi estes Tweets, pois eles explicitam duas questões: a primeira é de que o rock gaúcho é um gênero com muitos ouvintes que nem mesmo sabem que este gênero existe, e a segunda, e mais impressionante, é o fato de que o Spotify o considera um gênero musical apartado dos outros rocks, inclusive apartado do que seria Brazilian Rock.

No intuito de descobrir quais eram as bandas que a rede de *streaming* considerava como pertencente ao estilo, entrei em contato por e-mail com a central. Recebi como resposta:

Hi Henrique, Thanks for contacting us. Rock Gaucho is such an interesting research topic - good choice :) As much as we'd like to assist you with it, we recommend getting in touch with our student ambassadors at students-se@spotify.com. They'll get back to you as soon as they can. We hope you get an excellent score for the research. If you need a hand with anything else, let us know. Have an amazing day, Diana²²

Após mais alguns e-mails com diferentes setores da empresa, recebi a resposta final, a de que os dados a respeito de quais bandas compunham, para o Spotify, o gênero Rock Gaúcho eram inacessíveis a minha pesquisa. Lamentei o desfecho, pois este seria um dado muito interessante para o presente estudo, mas na sua ausência, o que resta é especular. Neste sentido, acredito que a grande maioria, se não a totalidade, das bandas de rock do Rio Grande do Sul dos anos setenta não estariam na lista. Igualmente, ainda que dos anos oitenta, Nei Lisboa tão pouco estaria incluído. No entanto, é quase certo que as bandas dos anos oitenta analisadas neste capítulo fizessem parte do que a empresa de *streaming*, e tantos outros meios, consideram rock gaúcho. Isso porque, apesar de variado, existe algum consenso a respeito do gênero. Bandas dos anos oitenta que fizeram parte da coletânea Rock Grande do Sul certamente se enquadram nele, mas não somente elas, diversas outras também.

O que segue, portanto, é uma somatória da produção da década de oitenta apenas das bandas: Os Cascavelletes, Defalla, Engenheiros do Hawaii, Garotos da Rua, Joe Euthanázia,

22 Olá Henrique, Obrigado por nos contatar. Rock gaúcho é um tema muito interessante de pesquisa - boa escolha :) Uma vez que queremos ajudá-lo, recomendamos entrar em contato com nossos embaixadores de estudos por students-se@spotify.com. Eles vão retornar para você assim que puderem. Se precisar de uma mão com alguma outra coisa, deixe-nos saber. Tenha um ótimo dia, Diana. [Tradução minha]

Julio Reny, Nenhum de Nós, Os Eles, Os Replicantes, Bandaliera, Taranatirica e TNT. Fui capaz de juntar dezenas de álbuns que somam um total de duzentas e setenta e oito canções.

À medida que a somatória desta relativamente vasta produção é um terreno de onde podemos tirar diversas acepções, proponho a separação em subcapítulos destinados à análise de distintas características das obras. Serão elas: territorialidade e menção a estilos musicais, pronomes e linguagem local. A análise buscará traçar paralelos com os resultados das décadas anteriores.

2.2.1 Territorialidade e estilos musicais nos anos 80

É do interesse do presente estudo entender o modo como o território aparece nas composições. Quando tratamos dos anos setenta, foi possível observar o que julgo ser um desejo de integração unido do reconhecimento de uma diferença frente à nação, a partir da observação de alguns indícios, tais como o cartaz de *Vivendo a Vida de Lee* (“som para baiano nenhum botar defeito”), a letra de “Paz e Amor” da banda Liverpool (“Tenho a alegria desta terra, o meu Brasil cheio de amor”), a canção “Vento Negro” de Hermes Aquino (“Meu canto eu sei há de se ouvir/ em todo o meu país”), entre outros exemplos. Mas como isso aparece nos anos oitenta?

Bom, em primeiro lugar julgo importante ressaltar um dado bastante curioso: trata-se do fato de que em nenhuma das quase trezentas canções aparece o termo “gaúcho”. É significativo que o rock gaúcho dos anos oitenta, o que é considerado por muitos como a origem e ápice do estilo, não utilize nenhuma vez o termo. Porém, esse dado não necessariamente implica na ideia de que o rock dos anos oitenta seria menos gaúcho. Para Jorge Luis Borges (1957), no texto “O escritor argentino e a tradição”:

Creio que Shakespeare se teria assombrado se tivessem dito que, como inglês, não tinha o direito de escrever Hamlet, de tema escandinavo, ou Macbeth, de tema escocês. O culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rejeitar por ser forâneo. Encontrei dias atrás uma curiosa confirmação de que o verdadeiramente nativo costuma e pode prescindir da cor local; encontrei esta confirmação na História do Declínio e Queda do Império

Romano, de Gibbon. Gibbon observa que no Alcorão, livro árabe por excelência, não há camelos; creio que se houvesse alguma dúvida sobre a autenticidade do Alcorão, bastaria essa ausência de camelos para provar que ele é árabe. Foi escrito por Maomé, e Maomé, como árabe, não tinha por que saber que os camelos eram especialmente árabes; para ele eram parte da realidade, não tinha por que distingui-los; em compensação, a primeira coisa que um falsário, um turista, um nacionalista árabe teriam feito seria povoar de camelos, de caravanas de camelos, cada página; mas Maomé, como árabe, estava tranqüilo: sabia que podia ser árabe sem camelos.

A ideia exposta por Borges no trecho acima é a de que, quando se é realmente local, certas menções explícitas à territorialidade não necessariamente fazem sentido, pois podem soar como forçadas. Essa ideia conversa com Antonio Candido (1980, p. 24), na conclusão de que “o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*”. Para Borges, o Alcorão é árabe, e sua condição de árabe não precisa ser mediada por termos como “camelos” e “caravanas”. De forma semelhante, também o rock gaúcho dos anos oitenta é consistentemente gaúcho sem uma única vez falar a palavra “gaúcho”. Essa discussão será aprofundada à frente.

Ainda nesta linha, a palavra “sul” aparece em apenas duas canções, ambas de Os Replicantes, “África do Sul” (1987) e “Problemas” (1989). Na primeira há uma evidente menção ao país africano, na segunda, a única menção ao Rio Grande do Sul dentre todas as canções analisadas:

Eu sei que tem problemas na América do Sul
 Eu sei que tem problemas na Europa e na Ásia
 Eu sei que tem problemas na África e na Oceania
 Eu sei que tem problemas no Rio Grande do Sul
 Mas resolver os problemas do mundo
 É coisa de vagabundo

Essa única canção em que aparece o Rio Grande do Sul em menção literal acaba também o alçando como parte constituinte do mundo, em igualdade aos continentes Europa, Ásia, América do Sul, África e Oceania.

No sentido do bucólico e do urbano, as canções passam a ser extremamente urbanas, com trinta e oito menções ao termo “cidade”, em detrimento de apenas duas do termo “campo”, no caso deste último, o contexto é “campo de futebol” e “campo de guerra”, de forma que o campo como imagem poética bucólica não existe. Já a cidade como alicerce lírico aparece com frequência, raramente apresentada de forma negativa, muitas vezes de forma potente e muitas vezes sem julgamentos morais, algumas vezes acompanhada do termo noite, como em “À noite” (1986), da Garotos da Rua:

A neblina toma conta da cidade
 Você desaparece quando quer
 É sempre o que te dá vontade
 Dentro da noite, dentro da noite

Ou em “Longe demais das capitais” (1986), dos Engenheiros do Hawaii, e que está na coletânea Rock Grande do Sul.

Suave é a noite
 É à noite que eu sair
 Pra conhecer a cidade
 E me perder por aí

Também a potência do urbano em “Sexta-feira” (1986), Garotos da Rua

A gente arrasa a cidade
 Eu sou desejo de tudo
 Eu pego o mundo com as mãos
 Eu volto se sair do ar
 Nada vai me fazer mal
 Rock'n'roll!

No que tange a qual cidade é essa, muitas canções se referem a uma cidade genérica, como se uma urbanização acachapante tivesse homogeneizado o mundo, de forma que não se faz necessário mencionar especificamente esta ou aquela. Faz-se aqui uma ressalva. Essa característica da urbanização que viria a aplanar características locais, tornando o mundo mais

homogêneo, não deve ser pensada de forma total e acrítica. Para Oliven (2010, p. 100), em resultado de pesquisa realizada em Porto Alegre no ano de 1973

Os resultados do presente estudo sugerem que estão ocorrendo dois processos simultâneos e complementares em cidades brasileiras. Por um lado, a intensificação da acumulação capitalista industrial — processo que está no bojo da urbanização brasileira das últimas décadas — tende a homogeneizar todas as classes sociais naquelas áreas que estão mais próximas a atividades econômicas e interesses instrumentais e/ou mais sujeitas a influências ideológicas. Por outro lado, entretanto, dado que esta mesma intensificação da acumulação capitalista diferencia os habitantes de cidades brasileiras de um modo essencialmente desigual e assimétrico, existe uma tendência oposta que vai em direção à heterogeneidade das classes sociais, não só em termos econômicos, mas também naquelas áreas nas quais as classes baixas podem oferecer mais efetivamente resistência à difusão de orientações culturais padronizadas.

Assim, cabe refletir sobre a possibilidade desta “cidade genérica”, tão presente na canção rock do Rio Grande do Sul dos anos oitenta, estar vinculada à questão de classe. O que pode estar ocorrendo é antes uma homogeneização do consumo e das “escolhas possíveis, bem como os produtos disponíveis” (OLIVEN, 2010, p. 80). Como discutiremos à frente, o rock gaúcho dos anos oitenta é fundamentalmente masculino, branco e de classe média urbana. Talvez a urbanização acachapante que, aos anos oitenta, já está consideravelmente estabelecida, atue mais sobre a classe à qual pertencem os roqueiros.

No entanto, se existem as “cidades genéricas” existem também menções a cidades do mundo, e quando me refiro a “mundo”, é porque há muito mais menção a grandes capitais globais do ocidente do que a territórios do Brasil. Para ser mais preciso, e ressaltando que este é um dado de extrema importância, “Porto Alegre” é a única cidade brasileira que aparece ao longo das duzentas e setenta e oito canções. Ela aparece na música “Me leva embora” (1985), Garotos da Rua que, apesar do título, não necessariamente manifesta o desejo de sair da cidade de Porto Alegre, podendo ser relacionado ao desejo de sair de casa exatamente para aproveitar a cidade. Esta canção está na coletânea *Rock Grande do Sul* (1985).

Neste inverno em Porto Alegre
Ninguém me deu bola
E eu fiquei sozinho outra vez
Me leva embora

Quero sair com você

Não há uma única menção às cidades de Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador ou Belo Horizonte. No entanto, a globalização vinculada ao mercado parece fazer parte desta geração, pois das vezes em que são mencionadas cidades, ou países, muitas vezes é junto da menção a produtos, como em “Falsificação” (1989), de Os Replicantes:

Comprei Ballantines 12 anos
 Pensando nos castelos da Escócia
 Comprei Rolex 12 quilates
 Pensando nos lagos da Suíça
 Comprei TDK Super Avilyn
 Pensando nas lojas de Tóquio
 Comprei perfume Saint Laurent
 Pensando nas esquinas de Paris
 Mas era tudo falsificação
 “Made in Paraguai”
 Fiz negócio de índio

Antes de mencionar outros exemplos em que aparecem locais do mundo, vale destacar que é enorme a quantidade de canções do rock gaúcho que não passariam no crivo do politicamente correto de boa parte da geração dos anos 2010 em diante. Acredito que hoje em dia seria muito mal visto utilizar o termo “negócio de índio” para se referir a produtos de má qualidade. Essa característica do rock gaúcho como um estilo inconciliável com os valores ideológicos de boa parte da juventude atual do estado será melhor analisada à frente. Voltando para a geografia vinculada ao mercado, “Só imagem” (1986), de Os Eles canta

Fica esperando chegar
 De Londres ou de Paris
 A última moda

Tanto em “Falsificação”, como em “Só imagem”, os locais do globo são apresentados de forma a os vincular ao capitalismo e à moda. Na primeira, há ainda uma desvalorização da América do Sul através da menção negativa ao Paraguai, país com forte presença étnica

indígena, o que torna ainda mais problemático o uso do termo “negócio de índio”. Na segunda, o norte global como a fonte da “última moda”, porém há ironia nesse narrador que não deixa de invocar o caráter vazio dessa mesma moda ao dizer que “é só imagem”.

Outra cidade que aparece com frequência é Nova Iorque, quatro vezes em três canções diferentes, “Beijos para a torcida” (1986), dos Engenheiros do Hawaii (“jogam bombas em Nova Iorque jogam bombas em Moscou”), No Avião (1985), de Joe Euthanazia (“Que emoção, meu bem / Eu e você e um avião também / Pra Nova Iorque enfim / Vivendo aquele sonho de guri”), e “Surfista calhorda” (1986), dos Replicantes (“Vive da herança milionária de uma tia / vai pra Nova Iorque estudar advocacia”). Berlim vai aparecer em duas canções, ambas dos Engenheiros do Hawaii, e ambas para mencionar o muro de Berlim.

Em relação ao termo “Brasil”, ele aparece em cinco canções, duas de Joe Euthanázia e três dos Engenheiros do Hawaii, mas não mais no modo como ele surgia na década anterior, ou seja, marcado por termos como “carnaval” e “futebol”, e manifestando um desejo de integração. Vamos analisar como o termo aparece.

“Fé nenhuma” (1986), Engenheiros do Hawaii:

Você quer me pôr no agito
No movimento estudantil
Mas eu não acredito
No futuro do Brasil

“Para entender” (1988), Engenheiros do Hawaii:

Pra entender
Basta um tapa num cigarro
Uma olhada no mapa do Brasil
Uma caminhada por qualquer caminho
Um carinho qualquer

“Variações sobre um mesmo tema” (1988), Engenheiros do Hawaii:

Onde estamos? Pra onde vamos? Onde já se viu?
Num retrato, num espelho, no mapa do Brasil...

Qual é seu signo? Que sangue você gosta de sugar?
Qual é o seu limite, se é que ele existe? Se não existe, qual é?

“Cem mil dólares” (1989), Joe Euthanázia

Fez a fina logo que chegou
Senti firmeza no seu sex appeal
Atrevida como quem roubou
O Banco do Brasil

“Imagine o Brasil” (1989), Joe Euthanázia

Imaginem o Brasil no ano 2000
Ninguém quer ser político, o dinheiro acabou
Construíram uma bomba
Puseram no lugar de Deus

Estas são todas menções ao termo Brasil dentro das duzentas e setenta e oito canções analisadas. Parece-me que em nenhuma delas há alguma referência ao Brasil folclórico, até mesmo *kitsch* ou irônico, como na década anterior. Não há carnaval, não há samba, não há futebol. No lugar desses termos há “dinheiro”, “Banco do Brasil”, “mapa do Brasil” e “sangue”. A nação em que “a alegria é a prova dos nove”, o Brasil do tropicalismo, da idealização modernista, da brasilidade quente, tudo isso não aparece nas canções dos anos oitenta, o que se reflete também na menção a estilos musicais. O termo “samba” aparece em apenas duas canções “Porque não”, Os Replicantes (1986) (“O samba me dá asma/ bossa nova é de foder/ Prefiro tocar bronha e punkar até morrer”) e “American Way of Life”, de Os Eles (1986), canção que julgo interessante uma análise de toda a letra:

Quando eles entram na sua mente
Como você vai se defender?
Vai vestir uma bombacha?
Ou usar aquela espora?
Não adianta mais ouvir milongas
Tomar chimarrão
Vestir com tradição

Você entrou no American Way of Life

Quando penetram na sua alma
 Como você vai se proteger?
 Vai cantar um samba-enredo?
 Ou recitar Castro Alves?
 Não adianta mais dançar um frevo
 Tomar guaraná
 Clamar aos orixás

A canção “American Way Of Life” condensa o sentimento daquela geração frente ao Brasil e frente ao gauchismo tão presente na década anterior. A urbanização está consolidada, a influência global, com destaque para a americana, é muito presente numa Porto Alegre dos anos oitenta, que aliás tem praticamente a mesma população da dos dias de hoje. “Não adianta” mais correr para velhos símbolos, como os do gauchismo, como em boa medida fez a geração dos anos setenta, ou mesmo correr para símbolos nacionais, marcados na canção por Orixás, guaraná, Castro Alves e samba-enredo. Não apenas no Brasil, mas no mundo, a segunda metade dos anos oitenta marca a vitória do capitalismo norte-americano. Francis Fukuyama (1989) no polêmico artigo “The end of History”, publicado na revista *The National Interest* declara:

The triumph of the West, of the Western idea, is evident first of all in the total exhaustion of viable systematic alternatives to Western liberalism. In the past decade, there have been unmistakable changes in the intellectual climate of the world's two largest communist countries, and the beginnings of significant reform movements in both. But this phenomenon extends beyond high politics and it can be seen also in the ineluctable spread of consumerist Western culture in such diverse contexts as the peasants' markets and color television sets now omnipresent throughout China, the cooperative restaurants and clothing stores opened in the past year in Moscow, the Beethoven piped into Japanese department stores, and the rock music enjoyed alike in Prague, Rangoon, and Tehran.

What we may be witnessing is not just the end of the Cold War, or the passing of a particular period of post-war history, but the end of history as such: that is, the end point of mankind's ideological evolution and the universalization of Western liberal democracy as the final form of human government.²³

23 “O triunfo do Ocidente, da ideia ocidental, é evidente antes de tudo no esgotamento total de alternativas sistemáticas viáveis ao liberalismo ocidental. Na última década, houve mudanças inconfundíveis no clima intelectual dos dois maiores países comunistas do mundo e o início de movimentos de reforma significativos em ambos. Mas este fenômeno se estende além da alta política e pode ser visto também na disseminação inelutável

Fukuyama (1989) vai trazer o conceito hegeliano de fim da história e aplicá-lo ao fim da Guerra Fria. Creio que o mais interessante não é refletir sobre a veracidade da polêmica afirmação de Fukuyama, mas a contemplação de que, em 1989, a “vitória” do “ocidente” era tão significativa que uma afirmação dessas chegou a ser formulada.

Não distante dessa constatação, temos o fato de que, se samba é mencionado apenas em duas canções, e nessas duas é mencionado para manifestar distanciamento, o termo “rock” aparecerá 59 vezes e em 14 canções. “Punk” aparecerá 63 vezes, mas em apenas 4 canções e todas elas de Os Replicantes.

Quando o assunto é territorialidade, um compositor que falou sobre a Porto Alegre dos anos oitenta foi Nei Lisboa, na canção “Berlim, Bom Fim” (1987). Como comentado, o estilo de Nei difere consistentemente do das bandas que marcam o panteão do rock gaúcho, de forma que sua visão da cidade na supracitada canção parece ser uma visão externa, a de um observador presente, mas não absolutamente inserido no meio a ponto de não ser mais capaz de perceber o caráter pitoresco do ambiente.

Já vejo casas ocupadas
 As portas desenhadas
 No vergonhoso muro da Mauá
 Os velhos nos cafês
 O Bar João em plena Kriegsstraße
 A saga violenta desse parque
 O cinza da cidade partindo o verde ao meio
 Cheiros peculiares ao recheio
 De um bolo de concreto
 Repleto de chucrute e rock ‘n’ roll
 E depois da meia-noite
 A fauna ensandecida do Ocidente
 Digitando em frente ao Metropol

da cultura ocidental consumista em contextos tão diversos como os mercados camponeses e os aparelhos de televisão em cores agora onipresentes em toda a China, os restaurantes cooperativos e lojas de roupas abertas no ano passado em Moscou, o Beethoven que foi inserido nas lojas de departamentos japonesas e a música rock foi apreciada da mesma forma em Praga, Rangoon e Teerã.

O que podemos estar testemunhando não é apenas o fim da Guerra Fria, ou a passagem de um determinado período da história do pós-guerra, mas o fim da história como tal: isto é, o ponto final da evolução ideológica da humanidade e a universalização da democracia liberal ocidental como a forma final de governo humano.” (Tradução minha)

Berlim, Berlim, Berlim, Bom Fim

A canção se propõe a um jogo comparativo entre a cidade de Porto Alegre dos anos oitenta, em especial o bairro de classe média Bom Fim, e a cidade de Berlim. Nei Lisboa declara, em entrevista para o jornal Correio do Povo²⁴:

Eu fiz a música Berlim/Bom Fim baseada no livro do escritor paulista Ignácio Loyola Brandão, que são relatos de uma temporada dele em Berlim. Me apaixonei pela descrição, pela cidade e quis fazer um paralelo com Porto Alegre. Tudo se mesclou e enquanto eu lia o livro, via as ruas do Bom Fim. Fiz uma comparação em cima do que eu estava vivendo.

Não acredito ser necessário mostrar onde na canção está posta esta comparação, à medida que ela é bastante evidente. O que mais importa pensar é o fato de que, quando confrontada com o conceito de brasilidade, poucas cidades no mundo talvez estejam tão distantes do imaginário tropical do que uma Berlim dos anos oitenta; uma cidade fria, mas com uma “fauna ensandecida”. O cinza dessa Porto Alegre urbana, gelada, “cortando o verde ao meio”, o verde da natureza, do Brasil, do imaginário das canções da década anterior no estado, isso é passado. Porto Alegre dos anos oitenta é descrita por Nei Lisboa como “um bolo de concreto repleto de chucrute e rock and roll”. Acredito, porém, que há na canção o reconhecimento de potência no urbano, nessa “fauna ensandecida”.

Pode-se pensar em três etapas na relação entre cultura e urbanização: primeiro uma cultura não urbana, depois uma cultura que mescla rural e urbano; por fim, passamos a ter uma cultura urbana hegemônica, na qual as cidades se parecem (em alguns casos) e perdem o particular nacional. Assim, Porto Alegre dos anos oitenta pode ter uma descrição semelhante à de outras metrópoles nacionais e internacionais, mas que difere da cidade descrita na década anterior, em especial no sentido de ser uma cidade estabelecida, onde a saudade do campo já não tem lugar.

2.2.2 Pronomes e linguagem local nos anos 80

24 <https://www.correiodopovo.com.br/blogs/maispreza/nei-lisboa-o-senhor-do-bom-fim-1.283502> (acessado em 12/12/2020)

Quantificar o uso dos pronomes “tu” e “você” pode nos ajudar a perceber o uso da linguagem local na composição. Porém, além do uso desses pronomes, outras características indicam a localidade da canção. Uma delas é o sotaque, e vale ressaltar que, ainda que durante os anos setenta haja no rock do Rio Grande do Sul o sotaque gaúcho, é nos anos oitenta que essa dicção vai ficar *bastante* carregada, um sotaque porto-alegrense forte, que na gíria da cidade seria o modo de falar do “magro do bomfa”, representação arquetípica do gaúcho de Porto Alegre de classe média que gravita o bairro Bom Fim. Cabe mencionar que esse personagem arquetípico chegou a ganhar certa notoriedade nacional ao ser interpretado por André Damasceno no programa da Rede Globo *Escolinha do Professor Raimundo*. É este o sotaque do rock gaúcho dos anos oitenta, com as vogais em sílabas tônicas (*né~néah, agora~agoahra*) e passando uma ideia de *descolado*.

Alguns exemplos são “Tô de saco cheio”, dos Garotos da Rua (1986), com “lá em casa continuam me perturbando” com o erres no estilo “tap”, tradicional no sotaque de Porto Alegre. Também a maioria das músicas do TNT e Cascavelletes, como “Carro Roubado”: “Você tá sempre certa (*certa*) daquilo que diz (*diahz*)”.

Para Elisa Battisti e Samuel Gomes de Oliveira (2016):

A análise que fizemos dos significados sociais do *ingliding* de vogais tônicas no português de Porto Alegre mostrou a gama de associações que se podem estabelecer com o uso da variável ou, por contraste, com sua não realização. Descolado, descontraído, desencanado, preguiçoso, com sotaque, morador da área central da cidade fazem parte de um campo indexical fluido, que pode ser (re)interpretado a cada uso da linguagem.

O que podemos procurar entender é se, junto desse sotaque característico, há também o uso da linguagem coloquial, marcada no “tu” em conjugação “incorreta”. Vitor Ramil (2004, p. 24), no artigo “A Estética do Frio”, comenta sobre a questão pronominal na sua composição:

Eu me permitia compor rocks ou baladas, por exemplo, mas compor algo próximo de um samba soava quase como uma traição (outra restrição que eu sempre me impunha era quanto ao uso do tratamento você. Por não o usar ao falar, não me permitia usá-lo nas letras que iria cantar. No entanto, evitava igualmente o tu, que

usamos no Rio Grande do Sul, este porque me soava formal e antiquado em canções, efeito que eu não me permitia minimizar lançando mão dos “erros” de concordância que usamos na fala cotidiana)

Para a geração do rock dos anos oitenta, essa dificuldade mencionada por Ramil (2004) parece ser também uma questão. Os dados apontam que o “você” ainda é utilizado muito mais do que o “tu”, aparecendo um total de 559 vezes entre as 278 canções analisadas. No entanto, o que mais interessa observar é que, diferente dos anos setenta, em que o “tu” era extremamente raro e, em absolutamente todos os casos, vinha acompanhado da conjugação de norma culta, a década seguinte trará uma novidade. Das 38 menções a “tu”, 36 são na linguagem coloquial. Alguns exemplos: “Banana Split”, Cascavelletes (1987) (“Gata, se *tu* quer banana split/ Passa creme na minha banana”); “Choque”, Os Replicantes (1986) (“Quando caí aqui minha mãe falou/ foi tu quem quis/ *tu* é meu amor/ *tu* vai descansar”); “Gata Maluca”, TNT (1987) (“Ô gata, por que *tu* não pára?! Há quanto tempo *tu* não olha na minha cara/ Ô gata, *tu* é tão engraçada/ Quando eu te ligo *tu* enrola e não diz nada”).

É interessante mencionar que existem estudos que vinculam o uso do “tu” à questão de gênero. Marcia Cristina de Brito Rumeu (2013) comenta que – analisando exemplos da cidade do Rio de Janeiro:

Ainda em relação à variação pronominal, apresentam-se os resultados de Paredes Silva (1996) sobre o emprego variável das formas Tu e Você na variedade carioca do PB falado. A autora constata que o uso do Tu em desarmonia sintática com o verbo na terceira pessoa singular (Tu quer uma cerveja?) é mais produtivo na fala dos homens cariocas, com .57 de peso relativo. As mulheres parecem ter optado por não se exporem a uma construção sintática tão seriamente rechaçada pela norma gramatical: o emprego do Tu sem concordância verbal.

Desta sorte, ainda que o estudo, por ser realizado fora do Rio Grande do Sul, não seja conclusivo a respeito da questão de gênero e pronomes no estado, ele serve como um indicativo de que o *tu* usado fora da norma culta do português brasileiro pode ter relação com a masculinidade. Como discutiremos mais adiante, a masculinidade é uma característica marcante do rock gaúcho.

Além da questão pronominal, é possível perceber a forte presença do sotaque local e linguagem coloquial nas composições, mesmo que isso implique em desvios da norma

padrão. Creio tratar-se de mais um indício de certa emancipação do rock dos anos oitenta das características caras à MPB, estilo que preza majoritariamente por uma língua de registro urbano culto. Além de um afastamento da MPB, essa linguagem do rock dos anos oitenta é também resultado da já mencionada possibilidade aberta pela redemocratização, a possibilidade de ser explícito, como se a possibilidade de colocar nas composições temas do cotidiano, em especial o cotidiano jovem, como sexo, drogas e política, trouxesse também essa linguagem despojada e cotidiana. Porém, mais do que trazida, essa linguagem parece-me valorizada. Ela é motivo de orgulho, e, portanto, é quase que forçada no seu uso, em especial no caso de TNT e Cascavelletes. Assim, é significativo que no programa da Angélica de 1987 na Rede Globo, um escrachado Flávio Basso, o Júpiter Maçã, tocando com os Cascavelletes, force o sotaque ao dizer, em nítido flerte com a apresentadora, que a música que haviam recém tocado se chamava “Eu quis comer você” (eu *quiãs* comer, esse erre no estilo “tap”, *vocêah*) e a apresentadora responde, com um sotaque extremamente carioca, “bonito o sotaque deles, acho *mó* barato”²⁵.

Esse pequeno diálogo condensa uma outra característica do rock gaúcho dos anos oitenta: o fato de quanto mais ele marca distinção ao Brasil, mais respaldo nacional ele ganha, como se a integração ao nacional não pudesse se realizar aos moldes das bandas dos anos setenta, que manifestavam certo desejo de integração. Pelo contrário, é ao marcar a diferença, ao tornar-se exótico no sotaque, diferente na temática e, porque não, também no fenótipo, que a música rock do Sul ganhará alguma notoriedade nacional. Alguma, não muita. Não podemos esquecer que, mercadologicamente, o exótico costuma ser um produto com diferencial de mercado.

2.2.3 Palavras mais mencionadas nos anos 80

Como realizado na análise dos anos setenta, observar as palavras mais mencionadas por toda uma geração de músicos pode ajudar a entender algumas temáticas caras às

25 https://www.youtube.com/watch?v=a_YIgY7yaq4&ab_channel=DjBetoMixHDCrici%C3%BAma (acessado em 11/12/2020)

composições. Neste sentido, gostaria de destacar duas palavras de enorme reincidência: “quero” e “nada”. Sem contar as palavras excluídas²⁶, como “você” e “eu”. Os termos “quero” e “nada” ocupam, respectivamente, o primeiro e o terceiro lugar na contagem de palavras, com “amor” em segundo lugar. Enquanto uma década antes, estes termos ocupavam a posição de número vinte e três, e trinta, respectivamente, o que indica grande diferença entre estas gerações do rock no estado.

Tabela 13 – Termos Anos oitenta

Palavra	Extensão	Contagem	Percentual ponderado (%) ▽
quero	5	253	1,05
amor	4	160	0,66
nada	4	152	0,63
noite	5	121	0,50
mundo	5	105	0,44
muito	5	90	0,37
baby	4	89	0,37
dia	3	87	0,36
bem	3	84	0,35
era	3	83	0,34
mim	3	82	0,34
gente	5	78	0,32
pode	4	78	0,32
tempo	5	77	0,32
faz	3	76	0,32
tenho	5	71	0,29
vida	4	71	0,29

Fonte: CARDONI, 2020

²⁶ “a” “ao” “aos” “as” “assim” “com” “como” “da” “das” “de” “dela” “dele” “deles” “desta” “deste” “do” “dos” “e” “ela” “elas” “ele” “eles” “em” “entre” “essa” “essas” “esse” “esses” “esta” “estas” “este” “estes” “eu” “mas” “meu” “mim” “minha” “na” “nao” “não” “nas” “nem” “nesse” “neste” “nos” “o” “os” “ou” “pra” “quais” “qual” “que” “quer” “se” “sempre” “ser” “seu” “seus” “sou” “sua” “suas” “tal” “tambem” “tão” “tem” “teu” “teus” “toda” “todas” “todo” “tua” “tuas” “um” “uma” “umas” “uns” “vai” “ver” “você” “vou”

Tudo que eu quero é passear com ela

“A última virgem”, Cascavelletes (1987)

Eu quero agarrar
A última virgem

“Babilinda”, Garotos da Rua (1986)

Babilina, Babilina, sai desse bordel
Eu quero a exclusividade do seu amor

“Mulher enrustida”, Os Replicantes (1986)

Eu já cansei de ficar só te secando
Eu quero mais é que você vá chupando
Eu to de saco cheio de mulher enrustida
Eu quero ser levado e servir de comida
Eu to de saco cheio de mulher enrustida

“Estupro com carinho”, Cascavelletes (1987)

Eu quero te estuprar
Com muito carinho

Impossível não fazer aqui uma pausa para pensar em “Estupro com carinho”. Claro que a crítica à arte está sempre sujeita a anacronismos, mas é difícil crer que, mesmo à época, “Estupro com carinho” não soasse forte, para alguns, ofensivo. Penso que essa canção merece todas as críticas que recebe até os dias de hoje²⁷, porém é interessante pensar nela em um

27 “Gostar de um artista não significa aderir a suas ideias: Morte de Júpiter Maçã, no fim de 2015, reabriu discussões sobre a relação entre a trajetória pessoal de um autor e a recepção pública de seu trabalho” Disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/porto-alegre/noticia/2016/01/gostar-de-um-artista-nao-significa-aderir-a-suas-ideias-4942404.html> (acessado em 21/12/2020)

contexto de liberação da censura. Parece-me haver nela um desejo de esticar os limites da recém alcançada liberdade de expressão. A canção foi lançada apenas dois anos depois do fim da Ditadura Militar em 1985, provavelmente foi composta antes, de forma que parece haver a busca por tensionar essa nova liberdade, levá-la às últimas consequências: “Eu quero te estuprar (...) Louca é tua boca/ Louca é tua bundinha/ Gostosinha”. De certa forma, essa tensão, que está perto do tesão não apenas na grafia, comunica-se com essa incidência enorme do termo “quero” nas canções daquela década do rock gaúcho.

Não é apenas no desejo e na relação com o feminino que o “quero” se manifesta. Em especial Os Replicantes e Engenheiros do Hawaii trarão o termo em relações diferentes.

“Em Censor”, Os Replicantes (1986)

Vocês querem me fazer acreditar
Que eu tenho liberdade pra criar
Mas esses anos todos me deixaram meio cético
E eu fui aprendendo a ser meio eclético

De modo que agora eu quero ver
A verdadeira cara do poder
Na bandeja com couve-flor
Eu quero a cabeça do censor
Eu quero a cabeça do censor
Eu quero a cabeça do censor
Eu quero a cabeça do censor
Eu quero a cabeça do censor

“Eu quero a cabeça do censor” manifesta um outro desejo, um impossível de ser manifestado na década anterior. Interessante pensar nessas estrofes iniciais, pois elas declaram explicitamente um ceticismo frente à liberdade recém-chegada, como se ela não fosse de fato livre. Esse “ser eclético” parece mencionar a “boca torta” (DAPIEVE, 1995, p. 201) da MPB, essa necessidade de ser eclético, no sentido de se esquivar da censura através de técnicas como a metáfora. A nova realidade já não pede essa esquiva, chegou a hora em que é possível dizer “eu quero”, “eu quero a cabeça do censor”. Talvez o desconforto frente a essa nova liberdade se refira também ao fato de que “a cabeça do censor” não veio. Anistia de mão dupla? A canção é importante pois lança também uma visão dúbia sobre a ideia de liberdade.

Essa liberdade, ou suposta liberdade, é questionada em muitas canções daquela época, de forma que não cabe uma lente meramente positiva frente ao tema. Para os Engenheiros do Hawaii, em “Infinita Highway” (1987):

Tudo bem, garota, não adianta mesmo ser livre
Se tanta gente vive sem ter como viver

Eis a ambivalência da liberdade na periferia do capitalismo. Uma geração que declara uma liberdade, mas que não a comemora, que a menciona em rocks e em transes vinculados à sexualidade, mas a olha de soslaio, com grande ceticismo. Uma geração que entra na democracia, por incrível que pareça, com um sentimento de “o jogo está perdido”. É isso que está posto na terceira palavra mais utilizada no rock gaúcho dos anos oitenta: “nada”, 152 menções.

“Que Piada”, dos Garotos da Rua (1986) traz o “quero” e o “nada” próximos:

Eu não quero nada, ninguém sabe nada.
Graças aos Deuses.
Me deixa respirar, nego tudo
ninguém pode provar.
Quem pode tudo é o meu coração

Nesse trecho parece haver relação novamente entre a ideia do “amor”, marcada na estrofe pelo verso final “quem pode tudo é o meu coração”, e a posição que tal sentimento ocupava no imaginário da geração anterior, o de representar um bastião do humano frente ao “progresso” e à “cidade”. No caso dos oitenta, o “nada” vai se referir a um mal-estar de certa forma semelhante ao da década anterior, mas com um inimigo muito mais difuso. A cidade é uma realidade estabelecida, ela não vai aparecer para antagonizar, o progresso está posto, não há passado “Para Poder Voltar” (GRUPO PENTAGRAMA, 1975), o mal-estar segue, porém, agora, representado em uma espécie de niilismo. Para Nenhum de Nós, em “Afastado” (1989):

Homens e mulheres comuns
fazendo as tarefas comuns
vivendo suas vidas comuns
como condenados a ser igual
a *nada*

“Cachorro Louco”, TNT (1987)

Nada que ele faz tem sentido
Ele é um cara loucão
Transa só menina casada
Ele é mesmo o cão
Cachorro louco
Cachorro louco
Era um garotinho sensível
Cheio de amor pra dar
Mas a sociedade falida
Fez sua cabeça mudar

“Escravos Modernos”, do Garotos da Rua (1986)

Aqui nunca teve guerra
Aqui ninguém tem pressa
Tudo pode ser quando Deus quiser
Aqui não tem nada de novo
Tudo acontece de novo
As coisas podem mudar, mas sem sair do lugar

“Em Às Vezes se Perguntam”, de Os Eles (1986)

Parece que com o tempo está se andando para frente
Mas se olhar pra trás não há *nada* diferente
Qualquer que seja o rei
Que ocupe o trono
A história se repete
Viva o novo dono

Mesmo em casos como “Cachorro Louco”, TNT (1987), onde há uma espécie de humor e elogio frente ao personagem niilista e revoltado, fica possível a interpretação de que

a geração dos oitenta vê o seu contexto, a redemocratização, como algo que não trouxe grandes mudanças estruturais. De certa forma se identificam com o quase anedótico trecho de Esaú e Jacó sobre a Confeitaria do Custódio, em Machado de Assis (2020, p. 69)

- Mas o que é que há? – Perguntou Aires.
- A República está proclamada.
- Já há governo?
- Penso que já (...). Ajude-me a sair deste embaraço. A tabuleta está pronta, o nome todo pintado. – “Confeitaria do Império”, a tinta é viva e bonita. (...)V. Exa . crê que, se ficar “Império”, venham quebrar-me as vidraças? (...)
- Mas pode pôr “Confeitaria da República”...
- Lembrou-me isso, em caminho, mas também me lembrou que, se daqui a um ou dois meses, houver nova reviravolta, fico no ponto em que estou hoje, e perco outra vez o dinheiro.
- Tem razão... sente-se.
- (...) Aires propôs-lhe um meio-termo, um título que iria com ambas as hipóteses, – “Confeitaria do Governo”

No trecho, uma das leituras é a de que o episódio indica que Machado usa de sua excepcional ironia e leitura da sociedade para, através da troca da tabuleta da Confeitaria, manifestar a visão de que não houve grande participação das camadas populares na proclamação da república. No caso dos anos oitenta, ainda que Porto Alegre tenha somado nas manifestações das Diretas Já (1984) cerca de 200 mil pessoas de acordo com os organizadores, e 60 mil de acordo com Brigada Militar²⁸, o sentimento de atuação, e de que as coisas estão mudando para melhor, não é parte do imaginário de boa parte das composições.

Para os Engenheiros do Hawaii (1987), em “Além dos Outdoors”

No dia a dia da nossa aldeia
Há infelizes enfiados de informação
As coisas mudam de nome
Mas continuam sendo o que sempre serão

Talvez a canção mais emblemática nesse sentido seja “Fé Nenhuma” (1986), dos Engenheiros do Hawaii, que me soa quase uma resposta a certo idealismo da geração anterior, o que deveria existir também nos anos oitenta em Porto Alegre, mas não marca presença no rock gaúcho. Apresento a letra completa da canção:

Não levo fé nenhuma em nada
 Não levo fé nenhuma em nada
 Mas ninguém tem o direito
 De me achar reacionário
 Não acredito no teu jeito
 Revolucionário
 Eu sei que você acredita
 Nas notícias do jornal
 Mas tudo isso me irrita
 Me enoja e me faz mal
 Por incrível que pareça
 Teu discurso é tão seguro
 Talvez você esqueça:
 Você também não tem futuro
 Não levo fé nenhuma em nada
 Não levo fé nenhuma em nada
 Você quer me pôr no agito
 No movimento estudantil
 Mas eu não acredito
 No futuro do Brasil
 Eu não vou morrer de fome
 Eu não vou morrer de tédio
 Eu não vou morrer pensando
 Qual seria o remédio
 Sei de cor seus comentários
 Sobre o mal da alienação
 Mas eu não vivo de salário
 Eu não vivo de ilusão
 Não levo fé nenhuma em nada!

A canção “Fé Nenhuma” (1986) reitera sua descrença ao abdicar da ética revolucionária “Não acredito em teu jeito/ Revolucionário”, e de qualquer outra ética. O que sobra é o “nada”, visto que o narrador não encontra lugar nem mesmo no Movimento Estudantil, e tão pouco acredita no “futuro do Brasil”. O trecho “eu não vou morrer de fome” e “não vivo de salário” é interessante, pois vincula o narrador à questão da classe média, ou

elite, urbana. “Fé Nenhuma” parece ser um retrato dessa geração que, se por um lado ganhou toda a liberdade que faltava na década anterior, perdeu o bem imaterial da “esperança”. Se pensarmos na perspectiva de Sigmund Freud (2013) em *Luto e Melancolia*, poderemos atribuir que os anos oitenta, no seu reiterado niilismo, é mais melancólico do que os setenta. Razão está no objeto. Enquanto os anos setenta cantam a perda da liberdade, da vida “pura” no campo, e o desgosto frente aos caminhos do progresso, os anos oitenta trarão esse objeto de forma muito mais difusa.

Isso nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente. No luto achamos que a inibição e a falta de interesse ficaram inteiramente esclarecidas pelo trabalho de luto que absorvia o ego. Na melancolia um trabalho interno semelhante será a consequência da perda desconhecida e portanto será responsável pela inibição da melancolia. Só que a inibição melancólica nos dá uma impressão mais enigmática, porque não podemos ver o que absorve tão completamente os doentes.

Qual a razão de tanto niilismo? O que fundamentalmente se perdeu? Talvez a possibilidade abstrata de um ideal. Talvez a vitória do “progresso” temido nos anos setenta, o desmantelamento da URSS e a gradual vinda à tona dos crimes contra a humanidade perpetrados naquele país, talvez isso tenha sacramentado nesta geração a ideia de que não há mais para onde correr. Daí o “nada”, a fé em nada, essa perda objetual enigmática dá origem não ao luto, mas à melancolia. No entanto, essa mesma geração busca uma superação, ou sublimação, do niilismo em certa positividade diante das possibilidades da cidade, dos encontros, do sexo, das drogas e, porque não, do rock and roll.

Se não há mais para onde correr, corramos uns para os outros. Eis o “amor”, segunda palavra mais mencionada nos anos oitenta, aqui posto não da forma “pura” ou idealizada que marca presença nos anos setenta, quando representava um amor coletivo, o amor como ideia a ser propagada. Os oitenta irão trazer um amor que ora quer dizer apenas sexo, mas não sempre, pois quer dizer também gente, quer dizer cidade, noite, quer dizer o possível de humanidade dentro da disforia:

Você é tão sexy mas eu não quero fazer amor
 Eu quero apenas conversar
 E na fumaça dos cigarros me conte toda sua vida
 Mostre toda a ferida, todo tipo de esperança

Canta Cascavelletes (1990), em “A Luz da Noite”. Mas também Julio Reny (1989) declara em “Amor e Morte”:

Você diz que o amor
 Só pode rolar a toda velocidade
 E que uma gata tem que andar muito ligada
 Por esse pique de cidade
 (...)
 Venha com tudo baby
 E me dê amor e morte

Ou em Cascavelletes (1990), “Frustrações”:

Saída não existe e dizem na tevê
 Eu gozo o apocalipse, junto com você

“Gozar o apocalipse” mostra o modo como aparece o termo “amor” em algumas composições, não apenas ele, mas boa parte do hedonismo expresso em algumas líricas. Assim, as canções não trazem um gozo que tira o desagradável do seu campo de visão, pelo contrário, o traz para perto, diz “apesar de”, e convida para um cigarro. Em alguns casos ri, faz troça.

Isso põe em xeque a própria ideia de atribuir o termo niilismo para a descrição das composições, uma vez que, para Friedrich Nietzsche, o niilismo é o esgotamento das forças vitais a partir da perda de um sentido metafísico para existência, ou seja, o resultado da derrocada total da metafísica e, portanto, o estado posterior ao pessimismo. Na obra de Nietzsche, o niilismo é descrito da seguinte forma: “vede que surge uma contradição entre o mundo que veneramos e o mundo que vivemos. Resta-nos: ou suprimimos nossa veneração ou suprimirmo-nos. O segundo caso é o niilismo.” (NIETZSCHE, s. d., p. 2). O niilismo seria, portanto, essa supressão de si. Não acredito haver uma supressão de si nas canções. O que há,

em grande medida, é busca da superação do niilismo através do “amor”, no sentido dos encontros, do sexo, da noite, da música, do humor, etc. Existe mais a “supressão da veneração”, posta no fim do desejo de um ideal, do que a supressão de si.

Assim, é possível pensar que as canções se comunicam com a ideia de *flâneur*, o caminhante que vai encontrar potência na cidade, na multidão e nos encontros. Para Charles Baudelaire (1996, p. 20)

Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo[...]

Resgatar os prazeres da cidade, da “fauna ensandecida do ocidente” (Nei Lisboa, 1987). Uma geração que canta não ter mais fé, mas reitera: “A gente arrasa a cidade” (Garotos da Rua, 1986) e “É à noite que eu saio/ pra conhecer a cidade/ e me perder por ai” (Engenheiros do Hawaii, 1986). Acredito que a relação entre a figura do *flâneur*, esse habitante da modernidade, e as canções dos anos oitenta, constitui-se em um material profícuo e que, no momento, não faço mais do que mencionar.

No entanto, a posição elevada do “amor” se deve a todas as bandas analisadas, com exceção de Os Engenheiros do Hawaii, uma vez que o termo aparece apenas 4 vezes e em 2 canções da banda, o que o coloca como o número 64 na lista de palavras mencionadas por ela nos anos oitenta. Dessa acepção surge a natural crítica ao método de análise empregado, uma vez que ele acaba apagando certas características individuais das obras e dos artistas, até mesmo mudanças de abordagens entre discos de um mesmo artista, ainda que propicie a visualização de um quadro mais amplo da produção de uma década.

3. CONCLUSÃO - O que significa “ser local”?

O que significa ser local? Será que a territorialidade na canção pode ser mensurada apenas pela contagem de palavras vinculadas à cultura gaúcha ou porto-alegrense? Ou será que, antes disso, existe uma espécie de sentimento subcutâneo que não necessariamente se mostra apenas na mensuração destes termos? Para nos ajudar a pensar sobre a questão local, proponho uma reflexão partindo de quatro textos: “Instinto de Nacionalidade”, escrito por Machado de Assis no ano de 1873, “O Escritor Argentino e a Tradição”, de Jorge Luís Borges (1957), trechos de *Literatura e Sociedade*, de Antonio Candido (1980), e de *Mimesis*, de Erich Auerbach (2011).

Muitos autores já se dedicaram a pensar na questão da territorialidade dentro da obra escrita, mas escolho os supracitados pois acredito haver forte intersecção entre estes textos. Os dois primeiros, quase cartas manifesto; os últimos, uma visão mais sociológica da construção literária. Começando por Antonio Candido (1980, p. 4), ele pondera sobre os diferentes tipos de estudo que relacionam obra literária e sociedade ao comentar que, em um primeiro momento, “procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial”. No entanto, essa posição em seguida foi substituída por uma que entendia que “a matéria de uma obra é secundária”, de forma a concluir que ela é “independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social”.

Candido (1980, p. 4) segue e aponta o que ele acredita ser um meio termo alcançado pela crítica dialética ao longo dos anos, que vai apontar que “o *externo* (no caso o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.” E conclui, utilizando como base um questionamento formulado por György Lukács em sua juventude, que é preciso tentar entender se o fator social oferece “apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, ideias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora; ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte”

(CANDIDO, 1980, p. 5). Caso confrontado com esta questão, responderia, de forma dialética: um pouco dos dois.

Jorge Luís Borges (1957) escreve um trecho que acredito conectar-se intimamente à ideia de que o *externo* se torna *interno* na arte, e que essa relação vincula o *externo* àquilo que há de essencial na obra. Ele nos convida a pensar sobre o caso dos versos do poema de *La Urna*, de Enrique Banchs²⁹, que diz "...El sol en los tejados/ y en las ventanas brilla. Ruisñores/ quieren decir que están enamorados"³⁰. O que Borges nos traz a partir destes versos é a constatação de que, numa leitura superficial, ele é muito pouco argentino, a começar pelo fato de que no subúrbio de Buenos Aires não existem “telhados”, ou telhados, e sim terraços planos. A seguir, a menção ao pássaro rouxinol, “menos um pássaro da realidade do que da literatura, da tradição grega e germânica” (BORGES, 1957). Mas o que haveria então de argentino nesses versos repletos de telhados e pássaros de outros espaços? Para Borges, o trecho traz:

O pudor argentino, a reticência argentina; a circunstância de que Banchs, ao falar dessa grande dor que o abrumava, ao falar dessa mulher que o abandonara e que havia deixado vazio o mundo para ele, recorra a imagens estrangeiras e convencionais como os telhados e os rouxinóis, é significativa: significativa do pudor e da desconfiança, das reticências argentinas; da dificuldade que temos para as confidências, para a intimidade.

Assim, o que há de argentino na obra não é aquilo que está dito de forma clara e evidente, mas aquilo que se encontra embaixo da pele do texto. Não a arquitetura e a ornitologia argentina, mas a intimidade e o pudor, fatores igualmente externos, constituintes da realidade, mas que se tornam internos aos indivíduos e aos versos citados.

Intuo, porém, que há também certos sentimentos que são compartilhados por parte significativa do mundo (amor, luto, tristeza, alegria), e que também o meio social muitas vezes serve como um mediador para a expressão destes sentimentos, de forma a tornar o social, o local, uma espécie de veículo, o receptáculo para temas que ultrapassam os limites de um território. Pensemos no parágrafo inicial de *O Aleph*, novamente de Jorge Luis Borges (1999, n.p).

29 Disponível em <https://www.poeticous.com/banchs/la-urna-99> (acessado em 22/12/2020)

30“O sol nos telhados/ e nas janelas brilha. Rouxinóis/ querem dizer que estão apaixonados”. Tradução minha.

Na candente manhã de fevereiro em que Beatriz Viterbo morreu, depois de uma imperiosa agonia que não cedeu um só instante nem ao sentimentalismo nem ao medo, observei que os painéis de ferro da praça Constitución tinham renovado não sei que anúncio de cigarros; o fato me desgostou, pois compreendi que o incessante e vasto universo já se afastava dela e que essa mudança era a primeira de uma série infinita.

É possível inferir que o trecho acima é bastante argentino em diversos sentidos, a começar pela primeira frase “na candente manhã de fevereiro”. Ora, uma manhã de fevereiro só pode ser candente no hemisfério sul ou na linha do equador, o que já determina alguma localidade. A seguir, um nome bastante argentino, Beatriz Viterbo, seguido da menção aos painéis da praça Constitución, localizada em Buenos Aires. No entanto, essas menções não se propõem apenas a situar a narrativa, seu objetivo é o de expressar um sentimento que me parece antes compartilhado do que argentino: o luto e a constatação da transitoriedade, aqui posta através da troca dos anúncios da praça. Existem diferentes formas de expressar o transitório, poderia ser uma bastante comum e sentimental, por exemplo a figura da queda das folhas das árvores no outono, mas acontece que o personagem está no verão. A genialidade de Borges aparece ao vincular algo tão profundo como o luto, e a constatação da inexorável passagem do tempo, a algo tão banal, a troca de “não sei que anúncio de cigarros”. Porém, nesse vínculo, há também outro, que seria o do narrador com a falecida Beatriz Viterbo; ambos, apesar de “imperiosa agonia”, não cederam um só instante ao sentimentalismo. Há, no trecho, o externo como veículo do sentimento de luto, mas também o interno, pois o trecho traz, novamente, as “reticências argentinas”.

Ainda neste sentido, no da amálgama entre local e universal, Erich Auerbach (2011, p. 470) em *Mimesis* vai comentar a respeito do realismo russo. Acredito ser ponto pacífico que as obras do realismo russo são consideravelmente russas, com menções a locais, eventos e climas. No entanto, além dessa cultura “mais na superfície”, por assim dizer, há também um *sentimento* russo que estaria incrustado nas obras, sentimento esse que nasce de uma espécie de trauma; o choque com a cultura europeia ocidental:

Ao perguntar-se o que, propriamente, teria desencadeado nos seres humanos das obras russas a violenta movimentação do século XIX a resposta é: em primeiro lugar, a infiltração de formas de vida e de pensamento europeias modernas, especialmente alemãs e francesas. Estas chocaram-se na Rússia, com toda a sua força, contra uma sociedade que, embora estivesse corrompida em muitos aspectos, era também muito independente e voluntariosa e, sobretudo, estava muito pouco preparada para tanto.

Auerbach (2011, p. 470) vai concluir, no entanto, que esse choque da cultura centro europeia com a russa retratado no mal-estar exposto nas obras não foi importante apenas para a Rússia, pois apesar dos preconceitos e paixões dessas obras, elas traziam junto de si um “instinto extremamente seguro para detectar aquilo que, na Europa, estava quebradiço e sujeito a crises”. Essa aceção de que há um instinto nas obras, e que este instinto, essa capacidade, de certa forma inata, que autores de determinado local ou tempo têm para detectar certas questões sociais, também isso corrobora com a dialética das influências locais e globais.

De forma semelhante, Machado de Assis (1873), em “Instinto de Nacionalidade”, vai discutir a importância e significado da cor local na literatura. Destaco o trecho “e perguntarei mais se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês”. E segue com o seu veredito “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. Dessa forma, acredito que Machado se insere na discussão da matéria *externa* que se torna *interna*, ao mencionar a existência de certo “sentimento íntimo” que deve estar incrustado na produção literária, sentimento este que torna o autor homem do seu tempo e do seu país.

O que nos cabe pensar a partir desses autores é: qual é este “sentimento íntimo” quando o caso analisado é o rock do Rio Grande do Sul? Qual é esse *externo* que se torna *interno*? O que está mencionado por trás das palavras mais mencionadas? Qual é a confissão?

Acredito que a análise realizada ao longo do estudo foi capaz de apontar alguns desses sentimentos. No caso dos anos setenta, o reiterado uso de termos vinculados à natureza e à tradição inventada do gaúcho revelam um mal-estar frente ao progresso, mal-estar este que

acredito ter ligação com o autoritarismo político e social vigente à época. A metáfora, mais do que um artifício, era algo imprescindível para a geração dos setenta, de forma que por trás do vento, do campo e do gaúcho está contido um desejo de atuação e liberdade.

Ao passo que o rock gaúcho dos anos oitenta, com todas as suas referências extremamente urbanas, seu absoluto esquecimento do bucólico como figura poética, sua linguagem escrachada e direta, isso tudo vai representar o estabelecimento daquela mesma cidade que tanto desconforto trazia para a geração anterior. O “nada” como um dos termos mais mencionado por toda uma geração de músicos simboliza um novo desconforto, desta vez menos específico, não é mais um desconforto reconhecível, como as mazelas do progresso e a falta de liberdade em meio a uma ditadura. É o desconforto dos “rebeldes sem causa”, da queda do muro de Berlim, do “fim da história”, expresso na reiterada repetição da palavra “nada”, no “eu não acredito em nada”, na voz gutural de Wander Wildner gritando treze desesperadas vezes a palavra “nada” ao fim de “Surfista Calhorda”.

No entanto, para buscar entender um pouco mais do que pode estar embaixo da pele das canções, cabe pensar em como a influência local se manifesta no rock do Rio Grande do Sul. Assim, é interessante refletir mais a respeito da figura do gaúcho, e dos sentidos que essa figura traz consigo. Proponho, portanto, uma rápida análise do surgimento e ascensão do Movimento Tradicionalista e seu papel na construção social do estado. Penso que os artífices do tradicionalismo souberam instrumentalizar uma série de sentimentos do povo rio-grandense no que tange à relação com o cosmopolitismo e com o Brasil, de forma que analisar suas características oferece um prisma sob o qual podemos colocar também o rock, buscando elucidar como a dualidade pertencimento/não pertencimento, manifesta-se abaixo do rio Uruguai quando confrontada com o país e a cultura global. Ruben George Oliven (2006, p. 13), em *A Parte e o todo*, oferece logo na introdução uma síntese do que ele acredita ser uma característica central dos discursos sobre o gaúcho, o “substrato básico sobre o qual eles repousam”:

Enfatizar as peculiaridades do estado e simultaneamente afirmar seu pertencimento ao Brasil constitui um dos principais suportes da construção social da identidade

gaúcha, que é projetada do passado até nossos dias, informando a ação e criando práticas do presente.

Uma das razões que podem vir a estar vinculadas a este *modus operandi* é a história bélica do Rio Grande do Sul. Da Guerra dos Farrapos (1835-1845) até a Revolução de 1930, na qual Getúlio Vargas, na época Presidente do estado (era assim que se chamavam os Governadores), articula um movimento que o colocaria na presidência do Brasil, a região foi insidiosamente tomada por guerras e revoltas, seja contra os países fronteiriços do Prata, contra o Brasil, ou em bárbaras guerras civis marcadas pela degola de dissidentes políticos. Esse vasto repertório bélico fez com que o estado ocupasse um papel central nas fileiras do exército nacional, com destaque para grande contingente no exército imperial durante a Guerra do Paraguai (1864-1870) e para a Revolução Federalista (1893-1895). Daí decorre um sentimento constituinte da identidade gaúcha, o de que o gaúcho seria *mais* brasileiro do que o paulista ou o carioca, pela simples razão de que ele, diferente dos outros, teria *escolhido* ser brasileiro. Oliven (2006, p. 63) menciona o texto de Érico Veríssimo (1969, p. 3-4), *Um romancista apresenta sua terra*, no qual está contida esta acepção da escolha:

Somos uma fronteira. No século XVIII, quando soldados de Portugal e Espanha disputavam a posse definitiva deste então “imenso deserto”, tivemos de fazer nossa opção: ficar com os portugueses ou com os castelhanos. Pagamos um pesado tributo de sofrimento e sangue para continuar deste lado da fronteira meridional do Brasil.

Não é ponto central da análise averiguar a real possibilidade dessa escolha, o que mais importa é a constatação de que a crença nessa possibilidade é um dos pilares do Movimento Tradicionalista e, em boa medida, também da constituição da cultura gaúcha. O que nasce a partir disso é a dualidade da constante demarcação da diferença frente ao Brasil por um lado, ao mesmo tempo em que se reafirma pertencimento pelo outro.

Essa característica é visível na canção rock dos anos setenta. É notável como a representação do nacional naquelas composições é, em praticamente todos os casos, uma representação quase caricata, marcada pela menção a um carnaval distante, um samba estrangeiro e, em mais de um caso, o futebol de Pelé. No entanto, essa representação que confessa um distanciamento também reiteradamente afirma um desejo de pertencimento. O

cartaz do Festival Vivendo a Vida de Lee de 1975 é categórico: “som para baiano nenhum botar defeito”.

No entanto, se há semelhanças entre o tradicionalismo e o rock dos anos setenta, há também profundas diferenças. A começar pela base sobre a qual esses movimentos parecem se sustentar, o primeiro estaria muito mais vinculado às ideias do “Manifesto Regionalista”, de Gilberto Freyre (1926), ao passo que o segundo se comunica com a ideia de um desdobramento local do modernismo brasileiro. O que, numa visão rápida, implica dizer que o tradicionalismo procura proteger a cultura local da influência externa, ao passo que o rock dos anos setenta procura deglutir a cultura externa, antropofagizá-la, usar de seus recursos e, a partir desse ato, dar origem a uma nova cultura local, desta vez miscigenada com características, de certa forma, autóctones, mesmo que inventadas. Kleidir Ramil, em entrevista para o livro *Gauleses Irredutíveis* (2012, n.p) declara: “Sempre houve a busca por este equilíbrio. Curtíamos o pop e o rock internacional e, ao mesmo tempo, todos tinham uma formação gaúcha, de música do interior”. Cláudio Levitan, em entrevista para a mesma obra, vincula Porto Alegre da época ao modernismo e seu “braço musical”, o tropicalismo:

Cláudio Levitan: Porto Alegre tinha uma forte escola tropicalista, ou de uma música moderna brasileira ligada à linguagem modernista. Vários grupos, inclusive Os Mutantes e Tom Zé, vieram a Porto Alegre bem no começo da carreira.

Acredito que a síntese do rock do Rio Grande do Sul dos anos setenta pode ser entendida, em boa parte, como modernista. Assim, ainda que a menção a termos vinculados ao gauchismo seja muito maior nesta década, a base sobre a qual repousa a composição assemelha-se com a da MPB e do tropicalismo. Insere-se, sem grandes dificuldades, naquilo que seria a linha evolutiva da canção nacional, que tem como pai, nas palavras de Caetano Veloso (1997, p. 257), Oswald de Andrade.

Oswald de Andrade, sendo um grande escritor construtivista, foi também um profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse “antropófago indigesto”, que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai.

Diversas obras retomam o vínculo do tropicalismo com o modernismo, *Verdade Tropical* (VELOSO, 2008), *Reminiscências da Antropofagia oswaldiana* (XAVIER, 2017) e outros. A ideia é de que, diferente de ideologias contemporâneas a estes movimentos, um ponto nevrálgico dessas escolas estilísticas era o da incorporação de múltiplas influências, uma mescla que, no entanto, continha um objetivo consideravelmente nacionalista. Havia nessa incorporação um intuito de estruturar a cultura nacional, de forma que o modernismo não é antinacional, mas entende a incorporação e mistura de influências externas com locais como parte constituinte do seu projeto de brasilidade. Quando analisamos os anos setenta, percebemos tanto essa mescla de características locais do estado com o rock global, quanto a mescla do som brasileiro com essas mesmas características locais. Hermes Aquino, Fernando Ribeiro, Almôndegas e Liverpool (entre outros) estão muito mais próximos do tropicalismo do que do rock que foi feito em solo gaúcho nos anos oitenta. Mais importante do que a semelhança com o tropicalismo, é a *fórmula* de boa parte dessas composições que, ao misturar ritmos locais com o rock global, utiliza-se de uma síntese próxima à modernista. Próxima não significa igual, como a própria menção negativa ao progresso, tão presente nos anos setenta, marca. No entanto, guitarras elétricas, estéticas hippies, tudo isso correndo ao lado de cavalos e chimarrão, isso não deixa de ser uma estética antropófaga. Há, no entanto, uma banda que acredito ter esboçado a estética dos oitenta uma década antes. Trata-se da Bixo da Seda, cuja síntese também pretere do Brasil e do gauchismo, o que se mostra na estética e também na análise lexical realizada.

Ainda que seja possível que os anos setenta se comuniquem com o modernismo e o tropicalismo, outras forças também podem agir. Uma leitura por fora dessas escolas do Sudeste é de que as canções dos anos setenta se relacionam com certa contracultura. É preciso ter em mente que uma discussão muito vigente à época era das questões da reforma agrária, das guerrilhas do campo, de forma que a figura do camponês, e seu antimaterialismo, aqui representado pelo gaúcho, reiterava um imaginário que era caro para aquela geração. No entanto, mesmo nessa leitura de uma contracultura que não passa pelo modernismo, a brasilidade, o desejo de pertencimento ao Brasil, também estaria igualmente presente, pois

ainda é uma cultura, ou contracultura, nacional, porém não necessariamente centrada no Sudeste.

Cabe refletir sobre a razão da proximidade entre tropicalismo, ou contracultura, com o rock dos anos sessenta e setenta. Uma delas pode se referir ao fato de que a geração dos setenta foi a primeira geração do rock no estado, de forma que não havia ainda, como ocorre na década subsequente, uma influência prévia que esta geração poderia vir a querer se desvincular. Machado de Assis (1873), no já comentado “Instinto de Nacionalidade”, conclui que “Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região”. Parece-me que o rock nascente do estado seguiu essa máxima. Antonio Candido (1980, p. 23) comenta sobre a existência de duas formas de arte, que ele chama de arte de agregação e arte de segregação:

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que destacam, enquanto tais, da sociedade. A objeção imediata é que, na verdade, não se trata de dois tipos, sendo, como são, aspectos constantes de toda obra, ocorrendo em proporção variável segundo o jogo dialético entre a expressão grupal e as características individuais do artista.

A leitura do primeiro parágrafo da citação de Candido traça um panorama dessas duas formas de relação entre arte e sociedade, porém a crítica natural a este posicionamento seria referente a certo maniqueísmo contido nele, algo que o próprio Candido resolve no parágrafo seguinte. Quando o assunto é o tema da presente dissertação, acredito que a análise dos termos mais utilizados demonstra que nas primeiras décadas do rock, ele, por mais que trouxesse consigo uma quebra de paradigmas musicais e pudesse representar, à época, um choque com certa cultura institucionalizada, tem a sua *linguagem* mais próxima da arte de agregação do que de segregação: agregação com a temática gaúcha por um lado e, por outro, com a síntese tropicalista, e por conseguinte brasileira e modernista. Tudo isso sem deixar de lado as influências hippies, do rock global, sobretudo o norte-americano, e da contracultura centrada na figura campesina. Ao mesmo tempo, o seu caráter de segregação estaria

relacionado ao poder político da ditadura, pois não há nenhuma busca por se integrar aos signos caros àquele sistema. É um jogo complexo de influências, de proximidades e afastamentos estéticos.

Quando pegamos as referências lexicais dos anos oitenta, o jogo se inverte drasticamente, uma vez que o gaúcho como mito desaparece por completo das canções, que passam a ser urbanas. Apesar disso, acredito que o rock feito no Rio Grande do Sul durante os anos oitenta é consistentemente mais gaúcho do que o dos anos setenta. Se não há campo, cavalos, Pampa e guerra no rock dos anos oitenta, o que há de tão gaúcho no rock gaúcho? O que o rock gaúcho tem de muito gaúcho é tudo o que ele não tem de brasileiro, o fato de que ele não é mediado pelo Brasil, uma síntese que, ainda que se comunique com o BRock, não tem sua origem no nacional, e, por fim, o fato de que ele acredita ter direito ao mundo (termo que aparece 105 vezes ao longo de 278 canções). Ele, como estilo próprio de um local, cria um novo marco zero, ele é a formação concreta de um sistema que independe esteticamente da MPB. Estaria inclusive, não sei se por intenção ou fatalidade geográfica, mais próximo do movimento Rolinga na Argentina - caso de algumas bandas. A linha evolutiva da Música Popular Brasileira aparece nos anos oitenta só, e somente só, como contraste: “eu quero que o Caetano vá pra puta que pariu”, Replicantes (1986). Não há menção a uma única cidade brasileira ao longo de quase trezentas composições, e mesmo “Longe Demais das Capitais”, dos Engenheiros do Hawaii (1986), traz o refrão “Eu sempre quis viver no velho mundo”, ao invés de “Eu sempre quis viver no Rio de Janeiro”; o que os anos oitenta faz é ancorar o imaginário das composições antes no mundo, no mundo ocidental, do que no Brasil. Cabe-nos investigar as razões dessa negação ao nacional.

Quem pode nos ajudar nessa investigação é novamente Oliven (2006). Ele comenta, e demonstra a partir de discursos que, durante os anos oitenta, o estado estava “de mal” com a nação, resultado da sensação de que havia certa ingratidão do país em relação ao papel do Rio Grande do Sul na suposta correção dos rumos do país. Fatos como o alto contingente militar na guerra do Paraguai, a tomada do poder na Revolução de 30, a Campanha da Legalidade, na qual o Governador do Estado Leonel Brizola encabeçou a resistência vitoriosa contra um golpe que procurava destituir o também gaúcho João Goulart, além do fato de que mesmo o

Golpe Militar de 1964 não seria possível sem o apoio do III Exército, contingente sediado em Porto Alegre e que sempre teve o maior número de soldados do país. Todos esses eventos históricos criaram no imaginário a ideia de que o estado sempre “se sacrificou” pelo Brasil. Durante os anos oitenta, a sensação propagada era a de que todo esse sacrifício não havia rendido os devidos frutos. Oliven (2006, p. 81) conclui que

De fato, houve a partir de 1930 uma centralização crescente através da qual o estado nacional aparece com cada vez mais poder. Não há mais, portanto, necessidade de enfatizar o quanto o Rio Grande do Sul pertence ao Brasil. Ao contrário, em 1985, o estado, à semelhança do que ocorrera 150 anos, estava “de mal” com o Brasil, pois se considerava injustiçado e com os seus brios feridos.

No âmbito econômico, manifestava-se um desagrado com o desempenho do estado, ainda que ele seguisse sendo um estado rico para os padrões nacionais, pois mesmo com 6,25% da população, detinha 10% do Produto Interno Bruto. A dificuldade estaria mais vinculada ao executivo estadual, uma vez que ele se tornou incapaz de recolher os recursos que lhe asseguravam cumprir os compromissos previamente estabelecidos, em especial com o funcionalismo público, cujo contingente quase triplicou entre as décadas de sessenta e oitenta, criando uma das máquinas estatais mais caras do Brasil. “O estado está, assim, com frequência tendo que pedir dinheiro emprestado e chegou a possuir a maior dívida de todos os governos de estado em 1986” (OLIVEN, 2006, p. 83).

Diversos outros casos apontam para o crescimento do descontentamento do estado com a nação, como a luta contra a intervenção do Banco Central em falidos bancos regionais, além do surgimento de um discurso que parece encontrar adeptos até os dias de hoje, a ideia de que o estado paga mais impostos ao Brasil do que os recebe, o que acontece com todos os estados do Sul e do Sudeste brasileiro, ao passo que não ocorre com nenhum do Nordeste e do Norte, com exceção do Amazonas. Em 1984,

O então secretário de justiça do estado mandou publicar uma “Carta aos Libertadores” (membros do antigo Partido Libertador, sucessor do antigo Partido Federalista e favorável ao regime parlamentarista) em que afirmou que “a Federação é uma farsa! O centralismo financeiro está levando os estados à insolvência. Nosso Rio Grande sofre, abalado na sua vocação de crescer pelo trabalho e ferido no seu orgulho de povo de lutas, reduzido à condição de pedinte. Jamais acalentamos o

espírito divisionista, mas as razões hoje são mais fortes que as de '35". (OLIVEN, 2006, p. 86)

Existem outros exemplos do descontentamento da época, como a criação do Partido da República Farroupilha em 1990, e a publicação da obra *Vai nascer um novo país: República do Pampa Gaúcho - União dos Estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul*, de Irton Marx (1990). Ainda que estes movimentos tenham sido rapidamente rechaçados por boa parte da população, e sua menção nos meios de comunicação seja posta como o desejo de alguns poucos lunáticos, fica claro que, ao contrário das décadas anteriores, nas quais a base do gauchismo era a demarcação da diferença frente ao Brasil seguida da reiteração do desejo de pertencimento, a década de oitenta trará discursos onde o pertencimento não é necessariamente parte constituinte das narrativas. É essa constatação que podemos trazer para análise do rock.

Se por um lado o Festival Vivendo a Vida de Lee declarava que o Sul fazia “som para baiano nenhum botar defeito”, a realidade foi a de que nenhum baiano botou nem defeito e nem sequer grandes qualidades, uma vez que a música do Sul pouco chegou à Bahia, e se chegou, não se estabeleceu. Se entendermos o emprego do gentílico baiano procurava simbolizar o Brasil, tampouco a música do Sul chegou nessa “grande Bahia”. Das bandas dos anos setenta, não há nenhuma que tenha feito sucesso consistente e duradouro fora do Rio Grande do Sul, a ponto de ultrapassar as barreiras locais, tornando-se uma arte legitimamente nacional, como uma Elis Regina, por exemplo. O caso de Elis mereceria vasto desenvolvimento, uma vez que para se tornar nacional, ela é acusada de deixar de ser gaúcha. Para a discussão aqui proposta, cabe observar que, se pegarmos a banda de rock da época de maior notoriedade nacional, os Almôndegas, que inclusive se mudaram para o Rio de Janeiro e poucos anos depois voltaram para Pelotas³¹, poderemos perceber na imagem abaixo que, hoje em dia, seus ouvintes mensais na plataforma Spotify, a maior do mundo, está em sua

31 Em entrevista para a dissertação de mestrado de Arthur de Faria (2012), Kleidir declara: “(...) o grupo começou com uma transa muito romântica, um sonho quase juvenil. E de repente nos vimos vivendo no Rio de Janeiro, de repente tudo caiu por terra, tudo aquilo que a gente imaginava sobre carreira, sobre os ídolos, sobre a MPB, era apenas um sonho dourado (...) foram quatro anos de aprendizado, de descoberta, de consciência nova. O ‘sonho dourado’ ficou para trás.”

grande maioria na cidade de Porto Alegre, ainda que esta seja apenas a décima segunda cidade brasileira em termos de população.

Figura 29 – Ouvintes Spotify



Fonte: Spotify, 2020

Portanto, da mesma forma que diversas esferas do estado durante os anos oitenta manifestaram descontentamento em relação ao Brasil, descontentamento este muitas vezes vinculado a certa ingratidão e sentimento de esquecimento, também o rock dos anos oitenta vai desistir de fazer “música para baiano nenhum botar defeito”, vai deliberadamente ignorar a existência de algo chamado Bahia, e, quando mencioná-la, será para marcar diferença. Nesse sentido, essa arte vai descolar-se de boa parte daquilo que a cultura nacional entende por *brasilidade*.

Há um trecho do já mencionado ensaio *O Escritor argentino e a tradição*, de Jorge Luis Borges (1957), no qual ele levanta um questionamento que creio central para pensar não apenas a Argentina, mas toda essa América Latina abaixo do trópico de capricórnio, meridional e temperada. Ele levanta uma pergunta retórica: "Qual é a tradição argentina?" e conclui “Creio que podemos responder facilmente e que não há problema nesta pergunta. Acredito que nossa tradição é toda a cultura ocidental e creio, também, que temos direito a

essa tradição, um direito maior do que o que podem ter os habitantes de uma ou outra nação ocidental”. Assim, Jorge Luís Borges crava que a tradição cultural argentina é nada menos do que toda tradição ocidental, como se o argentino tivesse direito a essa tradição e plenos poderes para seu manuseio. O que nos interessa pensar não é a veracidade desse postulado, mas o fato de que escritores argentinos e roqueiros gaúchos dos anos 1980 parecem crer nesse “direito ao mundo”, nesse direito de não ser mediado por características pitorescas ou nacionais. Gilberto Gil (1968), em *Marginália 2*, canta: “aqui é o fim do mundo”. O rock gaúcho dirá, em *Sexta-feira, Garotos da Rua* (1986) “Eu pego o mundo com as mãos”. O jagunço Riobaldo decreta “o Sertão é do tamanho do mundo” (ROSA, 1994, p. 96), a análise da lírica do rock dos oitenta dirá não que “Porto Alegre é do tamanho do mundo”, mas que o que existe é: Porto Alegre e o mundo, sem mediações. Há um chiste que brinca que o argentino é um “italiano que fala espanhol e acha que é inglês”, nesse sentido, e para além do chiste, o roqueiro do estado nos anos 80 pode ser visto como um gaúcho que fala um português peculiar ao Brasil e que, por não se ver refletido e incorporado na Música Popular Brasileira, cria uma nova síntese sonora que preterirá da cultura nacional. “Sou pesquisador, sou gaúcho inglês” canta Júpiter Maçã (2007), em *Um Sorvete com vocês*.

Oliven (2006, p. 104) comenta que há uma espécie de cisão dentro da cultura do gaúcho na Argentina, pois lá o *gaucho* por vezes era apresentado como a figura do passado que a imigração modernizante haveria de superar, e ora como a figura antimaterialista que luta contra essa modernização, simbolizando valores tradicionais e não cosmopolitas. Se o Movimento Tradicionalista se relaciona muito mais com a segunda forma de ver, o rock do estado nos anos oitenta vai estar mais próximo da primeira, daí o desaparecimento dos cavalos, do campo e do vento; é a vitória de uma Porto Alegre cosmopolita, ou que se crê cosmopolita, é a vitória de um “ser gaúcho”, no sentido do gentílico, que não se baliza pelo passado. É a vitória, também, da globalização mediada pelo capitalismo norte-americano.

Ainda em Oliven (2006, p. 129), há a observação de que, durante a década de oitenta, os Centros de Tradições Gaúchas se proliferavam nas cidades pequenas, enquanto as maiores tinham proporcionalmente muito menos destes Centros. A razão seria o fato das maiores cidades terem outros entretenimentos (shows, cinemas e clubes), ao passo que, nas cidades

pequenas, a vida comunitária se constituía gravitando os CTGs. O rock gaúcho, que está muito mais para rock porto-alegrense, acaba sendo uma alternativa para essa juventude urbana que não tem mais o intuito de aderir aos valores do tradicionalismo, ou mesmo do nativismo, valores esses que ao cantar o campo e o bucólico traziam junto de si um sentimento de certa forma vinculado a figura do “bicho-grilo”. Daí decorre que os anos oitenta terão uma estética anti “bicho-grilo”, como comenta para a obra *Gauleses Irredutíveis* Carlo Pianta, guitarrista e compositor na banda Graforrêia Xilarmônica, presente nos anos oitenta, mas que lança seus primeiros discos nos anos noventa: “O que sempre teve foram aqueles momentos da voz e do violão... um esquema fixo. Então, rolou um movimento meio anti bicho-grilo”. Nega-se a MPB, nega-se o hipismo (e o hippismo), nega-se o tropicalismo. Surge o rock gaúcho, cheio de sotaque, utilizando o “tu” coloquial, e sem menção a nenhuma cidade brasileira em quase trezentas letras. Essa característica coloca o rock gaúcho dos anos oitenta, ao menos no seu início, como uma arte de *segregação* (CANDIDO, 1980, p. 23), no sentido de que buscava renovar o sistema simbólico.

É interessante também a declaração de Paulo Mello sobre a vinda de Wander Wildner do Rio de Janeiro para formar Os Replicantes

O Wander foi pro Rio com uma produtora gaúcha que se firmou por lá, pra trabalhar como iluminador. (...) Eu insisti com o Wander: “tu vai aprender um monte de coisa com o Gilberto Gil, o Djavan, o Alceu Valença, e tu volta pra cá, pra fazer uma banda com esses caras?!”

A história de Wander, que o deixa uma posição absolutamente secundária no *showbusiness* nacional, iluminador, para distanciar-se do Brasil tropical e formar algo novo em sua terra natal, é simbólica da gênese do gênero. Simbólica à medida que, entre as bandas que costumam ser enquadradas no rótulo rock gaúcho, existem muitas diferenças. Cascavelletes é muito diferente de Engenheiros do Hawaii, que por sua vez distingue-se de Replicantes, que apresenta distinção frente a Garotos da Rua e assim por diante. O que o presente estudo procurou foi encontrar alguma espécie de denominador comum capaz de justificar o gentílico “gaúcho” que se estabeleceu para tratar de determinada música rock feita no estado. A análise da lírica apontou o fato de todas essas bandas compartilham o

afastamento do Brasil, marcado na não menção a cidades brasileiras e na ausência da nação folclórica, da idealização modernista e tropicalista, fato que se reflete também na musicalidade. Esse ponto em comum não anula todas as outras diferenças que elas seguem tendo entre si.

Há, porém, na negação da brasilidade, questões controversas, a começar pelo fato de que negar o Brasil significa também negar tudo aquilo ele tem de belo; o *melting point* nacional, a pluralidade de estilos, etnias, a alegria, o calor, além da base intelectual centenária sobre a qual repousa a arte brasileira. Machado de Assis, em *Instinto de Nacionalidade*, vai comentar que é preciso exigir do escritor “certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo”. Quando falamos do rock gaúcho dos anos oitenta essa frase pode ser interpretada de forma literal, no sentido de serem os roqueiros literalmente homens, homens brancos, heterossexuais, de classe média (termo que, no Brasil, aponta para a parcela superior da pirâmide de renda), quase absolutamente todos.

Acredito que existiram diversas mulheres, homossexuais e pessoas não brancas que faziam parte do rock dos anos setenta e oitenta. No entanto, e pegando uma visão benjaminiana, a história desses dissidentes do padrão homem, branco, heterossexual, parecem soterradas, sendo o resgate dessa história, dos tênues ecos dessa história, um dever que o presente autor gostaria de cumprir em algum futuro desenvolvimento.

Existe a crença de que quando uma sociedade chega em uma síntese artística ela precisa ser necessariamente boa, mas não é necessariamente o caso: uma síntese pode ser repleta de preconceitos, incongruências e sexismos. Se eu fosse confrontado com a questão do valor, responderia que me agrada mais o rock tropicalista e o rock dos anos setenta no estado do que o rock gaúcho dos anos oitenta. No entanto, apesar de reconhecer inúmeros problemas nesse estilo, reconheço também o caráter emancipatório daquela “gurizada” dos oitenta que teve a petulância de dizer “não” para o Brasil e para a MPB, formando um estilo que teve respaldo no seu tempo, que foi capaz de se comunicar com brasileiros do país inteiro que igualmente não se enxergavam na música nacional, e que marca presença no estado pelos mais de trinta anos subsequentes.

O trabalho aqui realizado buscou, a partir de uma análise lexical e histórica, traçar características da canção rock no Rio Grande do Sul nos seus primeiros anos. Procurou-se observar pontos como: a temática das canções (através das palavras mais mencionadas), o modo como as obras se relacionam à territorialidade (regional, nacional e global), e a mensuração do uso da linguagem local nas composições (a partir da análise dos pronomes “você e “tu”). Tendo como norte estes objetivos, puderam ser localizados padrões, e deles nasceram desenvolvimentos.

Finalizo a análise, no entanto, com a certeza de que ainda há muito para fazer, e consciente de que poderia ter abordado diversos temas. Dentre os problemas do presente trabalho, destaco o fato de que, ainda que meu desejo fosse o de abarcar o maior número de canções, em virtude da pandemia global de 2020 e do consequente isolamento, não tive acesso à Discoteca Pública de Porto Alegre, local que acredito poder vir a oferecer dezenas, senão centenas, de novos artistas que poderiam compor a análise. Desta sorte, houve no presente estudo um filtro *não* escolhido para a seleção dos artistas: tratou-se da disponibilidade *online* das canções, uma vez que as únicas ferramentas que tive a minha disposição durante o período de construção da dissertação foram: um notebook e acesso à internet.

Destaco também a pouca menção a cena cultural porto-alegrense dos anos oitenta. O presente estudo focalizou sua análise nas letras, no entanto é provável que uma apuração minuciosa da cena cultural daquela época poderia oferecer novas conclusões. Neste sentido, algo que deixo para futuros desenvolvimentos é a possibilidade de abarcar o papel central da rádio Ipanema FM na formação dessa síntese que veio a ser o rock gaúcho dos anos oitenta. Ainda em sentido próximo, há o fato de que o presente estudo teve qualquer coisa de *Morte do Autor* (BARTHES, 2004), focalizando na análise na lírica e excluindo a biografia dos autores, acredito que trazer essas biografias poderia ajudar em algumas questões.

Ainda neste sentido, centralizei meus esforços na coleta e catalogação de dados, de forma que a parte interpretativa e de mobilização da bibliografia que poderia me ajudar nas análises ficou de alguma forma carente. Spivak (2003) vai criticar o método de Moretti ao dizer que “Uma história literária da ‘grande massa dos fatos’ não é uma história literária; é

uma enciclopédia”. Pois bem, se por um lado acredito que a crítica de Spivak não se enquadra a Moretti, acredito que ela possa se enquadrar a mim. Creio ter sido menos literato, menos dialético do que deveria; fui mais enciclopedista.

Lembro que, logo no início do mestrado, o orientador do presente estudo, o Prof. Dr. Carlos Augusto Leite, disse-me algo como: “te liga que o mestrado é curto”. Foi apenas chegando perto do prazo final que pude comprovar sua fala. Desta forma, por desorganização, tomei muito tempo para entender o *software* e coletar os dados, deixando o verdadeiro trabalho do crítico, o da análise e depuração dos dados a partir de bibliografias, com menos atenção do que acho que seria o correto. Sabendo das limitações, entendo que fiz o possível em um ano impossível. Pensando em frente, creio que posso mais. Quero mais.

Outra questão vinculada ao método, e mencionada na introdução do presente estudo, refere-se à quantificação de termos oferecer a possibilidade de aumentar a visão, ao passo que perde em detalhamento. Creio que este detalhamento, em alguns casos, poderia enriquecer o trabalho. Algumas análises individualizadas, com maior destaque para o arranjo das composições, poderiam compor o presente estudo. O método acabou sendo uma força acachapante que, por mais que permitisse abordagens que julgo fascinantes, de alguma forma também diluiu a singularidade das obras. Desta sorte, acredito que alguns artistas mereceriam uma análise mais minuciosa, em especial os Engenheiros do Hawaii, grupo que, ainda que parte constituinte do chamado rock gaúcho dos anos oitenta, apresenta consistentes diferenças frente a bandas como Cascavelletes, TNT, Julio Reny, Joe Euthanzia, Garotos da Rua e outras de sua época. Há, nos Engenheiros, características que os aproximaria de alguma forma da MPB. Não é à toa que, de todas as bandas aqui analisadas, sejam eles aquela de maior sucesso nacional, sendo, inclusive, maior fora, do que dentro, do estado do Rio Grande do Sul.³²

Por fim, um tema que gostaria muito de ter abordado, porém seria um desenvolvimento demasiadamente complexo para executar no momento, é uma espécie de “prova dos nove” da *Estética do Frio* (RAMIL, 2009, p. 23), que diz

³² Dado retirado da análise das cidades com maior número de ouvintes dentro da rede de streaming musical Spotify.

É significativo que, em um país em que as músicas representativas das regiões sejam em sua maioria um convite à rua, à alegria, à dança, à extroversão, a milonga [estilo também de Uruguai e Argentina], e seu chamado à interioridade, seja a que fala de nós rio-grandenses com mais propriedade. Aqueles roqueiros e nativistas que se odiavam não deixariam de encontrar nela um ponto de contato.

O presente trabalho, tendo como possibilidade uma análise ampla da canção no estado, poderia dedicar-se a comprovar ou questionar o postulado de Vitor Ramil a respeito desse suposto chamado à interioridade. Esboço aqui, porém, uma opinião: a Estética do Frio não procede. A música rock no Rio Grande do Sul não é um chamado à interioridade, pelo contrário, é um chamado para a exterioridade, para um exterior frio, mas que encontra na rua, na cidade, na vida pulsante de uma Porto Alegre cosmopolita, ou até mesmo no campo e nas gentes desse campo, o calor que lhe falta na atmosfera. Mesmo nos anos setenta, onde as referências estão no bucólico e mais próximas da milonga, há um chamado para a rua:

Quero sentir o sol batendo nas minhas pernas
 Minha boca
 Eu quero ver a cor do céu ao natural
 Eu quero um beijo que não seja de alumínio
 E os edifícios longe das bananas do quintal
 E continua dando fruta e sombra fresca

Cantam os Almôndegas (1975) em “Sombra fresca e rock de quintal”. Os anos oitenta deslocam esse chamado à exterioridade para as ruas da cidade, como “Me leva embora”, dos Garotos da Rua (1985):

Neste inverno em Porto Alegre
 Ninguém me deu bola
 E eu fiquei sozinho outra vez
 Me leva embora
 Quero sair com você

O frio é presença inequívoca em muitas canções, mas a estética que ele me parece trazer não é a do recolhimento, mas a de sua superação. No entanto, reconheço que a análise aqui mencionada é demasiadamente superficial. Acredito que realizar uma prova dos nove, ou

um *Noves Fora* (disco de Nei Lisboa), com a *Estética do Frio* é algo que o presente estudo deixou de fazer.

Ainda comento que a análise aqui proposta utilizou a obra dos artistas e bandas sem fazer uma separação por compositor. Assim, existem análises de líricas que não foram necessariamente compostas pelos artistas que as interpretam. Tal opção se dá partindo do pressuposto que, ao interpretar uma canção, o artista de alguma forma endossa a lírica ao seu modo.

Porém, encerro com a esperança de que fui capaz de esboçar algumas características relevantes da canção rock no Rio Grande do Sul, e que este pequeno estudo pode contribuir de alguma forma para aqueles que procuram entender um pouco mais do tema. No âmbito pessoal, finalizo a análise com a impressão de que passei a entender melhor o que é essa construção coletiva de conhecimento chamada academia, de forma que ficaria feliz caso o presente estudo viesse a auxiliar outros pesquisadores, da mesma forma que outros pesquisadores me ajudaram.

Há, no estado, uma tradição estabelecida vinculada ao rock, algo que surge nos anos sessenta, desenvolve-se nos anos setenta, encontra uma linguagem própria nos anos oitenta, e, hoje em dia, parece arrefecer. Cada novo compositor, seja ele roqueiro ou não, terá a sua disposição décadas dessa produção para ouvir, inspirar-se, afastar-se ou ignorar. Cabe a cada um descobrir o modo como deseja manuseá-la.

CODA: Preciso saber do Brasil: Uma Tarde na Fruteira como réquiem do rock gaúcho

A análise dos anos setenta e oitenta na música rock do Rio Grande do Sul demonstra que ela pode ser entendida a partir da sua proximidade ou afastamento da MPB, e que isso constitui parte importante do estilo. Porém, se essas produções se estruturam nessas décadas, certamente não se finaliza nelas, trata-se de uma disputa que perdurará na canção local pelos trinta anos seguintes, o que merece um estudo profundo. No entanto, acredito que uma análise do disco *Uma Tarde na Fruteira*, de Júpiter Maçã (2007), pode nos ajudar a pensar em como a dicotomia frente ao país se manifesta no século XXI, e é por isso que a análise figurará como um fim deste trabalho e, ao mesmo tempo, um apontamento para os trabalhos que serão realizados futuramente.

O disco *Uma Tarde na Fruteira*, de Júpiter Maçã, lançado no ano de 2007 na Espanha e em 2008 no Brasil, marca um rompimento na estética apresentada por Júpiter em seu disco anterior em português, *A Sétima efervescência* (1997). Neste rompimento proposto, há um deslocamento do núcleo dos arranjos.

Em *A Sétima Efervescência* o autor propunha, dentre tantas características, um núcleo no rock inglês sessentista, com forte influência do ié-ié-ié dos Beatles e da psicodelia de Syd Barrett do disco *The piper at the Gates of Dawn* (Pink Floyd, 1967), de forma que o disco se tornou um dos mais icônicos do rock gaúcho. Na canção “Lugar do caralho”, que abre o disco, e que se tornou um hino do estilo, há menção literal a Syd Barrett, compositor da primeira formação da banda Pink Floyd.

Por seu turno, em *Uma tarde na fruteira*, o artista desloca sua referência central do rock inglês (e gaúcho) para o tropicalismo nacional e para a figura de Caetano Veloso. Em “Marchinha Psicótica do Dr. Soup”, primeira música de *Uma tarde na fruteira*, há menção literal a Caetano Veloso.

Essa curiosa opção composicional de mencionar dois artistas consagrados na primeira canção de cada disco parece ser uma chave de leitura para essas duas fases de Júpiter; a primeira de 1997, a segunda de 2007. Por características vinculadas ao tempo no qual foi lançada, entendo que o deslocamento de Júpiter do rock inglês psicodélico, muito mais

vinculado aos cânones do rock gaúcho, para a psicodelia tropicalista de Caetano, Gil e Os Mutantes reflete não apenas as tendências artísticas do compositor, mas uma tendência social, ou um acerto dialético, no sentido de que a forma cancional está atenta às transformações históricas, adiantando o aumento da valorização da brasilidade no estado e certa MPBzação do rock do Rio Grande do Sul.

Penso que a geração de músicos gaúchos e de público consumidor de música que surge a partir de 2010 na classe média urbana do estado é uma geração nordeada, em boa medida, pelo desejo de se desvincular da tradição do rock gaúcho. Essa busca por se desvincular de uma “escola” pode ser explicada por diversas frentes que serão abordadas ao fim do presente trabalho, mas para agora o importante é explicar a razão pela qual entendo *Uma Tarde na Fruteira*, disco em que Júpiter lê a sociedade que o cerca, como um marco que adianta uma tendência que só ganharia corpo em seguida. O resultado é um disco que canta o embate do compositor frente à derrocada de um estilo onde era fluente e influente, o canto desse desencontro compõe um disco irônico e ambíguo, em que Caetano Veloso e a brasilidade aparecem ora como norte, ora como antítese.

A opção de Júpiter por uma retomada do tropicalismo fica explícita nos primeiros segundos de *Uma tarde na fruteira*. O início da canção “A Marchinha Psicótica de Dr. Soup” traz diversas camadas de teclados sintetizados sobrepostos, junto de alguns metais, e tudo isso dura apenas seis segundos, pois inesperadamente essa “barulheira” atonal logo é substituída por um violão leve, com acordes clássicos da bossa nova, sétimas maiores e nonas, unidos a uma percussão com forte ênfase na caixa, o que caracteriza precisamente uma marchinha. Essa miscelânea caleidoscópica de referências musicais é uma das marcas da Tropicália. Logo em seguida, no sétimo segundo, entra a voz extremamente leve, quase como a de um João Gilberto. A letra, por sua vez, parece mostrar o que a introdução da canção já nos trouxe de forma instrumental: “antes de nada eu gostaria de explicar/ segue agora um mosaico de imagens mil”. Para iniciar a reflexão, melhor trazer de imediato a letra da canção

Antes de nada eu gostaria de explicar

Segue agora um mosaico de imagens mil
 Chamado a Marchinha Psicótica de Doctor Soup
 A noiva do arlequim e o malabarista
 Chegaram junto com a fada e o inspetor nazista
 Chacretes e coristas em teatro de revista
 Bem-vindos à orgia niilista, ai, que gostoso
 Que delícia, muito mais paulista
 Anunciados o homem-bala e a mulher canhão
 A musa do Pinóquio era bolchevista
 A mais formosa melindrosa pega na Suíça
 Suíça pra ela era pegar rapaz

E pra provar, minha querida
 O meu amor tão radical
 Eu escrevi essa marchinha
 Para tocar no carnaval

O milênio passaria e a marchinha seguiria sendo cult underground
 Mas até 2020 seria revisitada e virar hit nacional

O timbre do Caetano é superbacana
 Não pense que eu estou copiando, que eu sou banana
 Peguei emprestado pras artes da semana
 Abrindo as portas da percepção
 Um tal de Aldous Huxley de cara, ficou doidão
 Tomando toda a solução
 Doidão é apelido para a paranoia
 Toda jiboia, toda boia, toda claraboia
 Querida, que tal baixar o televisor?
 Deitado no divã com Woody Allen
 Eu tive um sonho com aquele estranho velho alien
 Que era cabeça Bob Dylan, barba Ginsberg Allen

E pra provar, minha querida
 O meu amor tão radical
 Eu escrevi essa marchinha
 Para tocar no carnaval

O milênio passaria e a marchinha seguiria sendo cult underground
 Mas até 2020 seria revisitada e virar hit nacional

Destaco algumas passagens de “A Marchinha psicótica de Dr. Soup” que fazem referência mais direta a Caetano Veloso e à Tropicália. Em termos de musicalidade, pode-se afirmar tratar-se de um arranjo tropicalista, no qual escutamos o tradicional violão da bossa

nova, junto de toda liberdade composicional de um arranjo que traz teclados psicodélicos típicos dos anos sessenta, porém com uma abordagem quase circense, tudo isso junto do ritmo de marchinha de carnaval ao lado de um acordeon. O refrão traz um efeito radiofônico na voz, e uma dicção que remete aos anos cinquenta, referência semelhante ao refrão de “Onde andarás” (VELOSO, 1967). Há também presença de uma guitarra com forte efeito *fuzz* no momento final de transição do refrão para a estrofe. Ao final do último refrão, o arranjo fica um pouco mais limpo, sendo possível discernir o violão bossa-novista. Essa união tão variada de elementos remete de alguma forma à tropicália, mas também ao disco *Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band* (BEATLES, 1967), em especial à canção “Being for the benefit of Mr.Kite”.

Quando falamos especificamente da letra, algumas passagens trazem a referência tropicalista, destaque:

Bem-vindos a orgia niilista, ai que gostoso
Que delícia, muito mais paulista

Aqui encontramos a menção à cidade de São Paulo, centro do movimento encabeçado por Caetano Veloso nos anos sessenta, e também local posto como centro do modernismo brasileiro, além uma referência a uma “orgia niilista”. Cabe comentar que o artigo “A Realidade Tropical”, de Francisco Alambert (2011) mencionada que “se o método Paulo Freire, também obra do ‘espírito’ da redemocratização desenvolvimentista, seria político e propositivo, como o neoconcretismo, o Tropicalismo seria niilista”. E ainda finaliza o artigo com a constatação de que há um “niilismo bem-posto que o Tropicalismo nos ensinou a adorar”. Júpiter também vai trazer o termo niilismo para sua referência aos tropicalistas, o que não deixa de expressar novamente certa ironia frente a esta estética. A menção aos paulistas, centro do modernismo, indica também uma quebra de paradigmas em relação ao rock gaúcho dos anos oitenta, cuja lírica não traz menção a nenhuma cidade brasileira ao longo de centenas de composições, uma das razões pela qual concluo que a gênese do estilo tem em seu cerne

em certa negação do Brasil, mais especificamente, a desistência de uma tentativa de integração. Outro trecho que demonstra a influência tropicalista é:

O timbre do Caetano é *Superbacana*
 Não pense que eu estou copiando, que eu sou banana
 Peguei emprestado pras artes da semana

Nesse momento, Júpiter não apenas menciona Caetano e o fato de estar o copiando, como também fala da canção “Superbacana”, sétima faixa do disco *Caetano Veloso* (1967) que abre com “Tropicália”. O gaúcho, porém, defende-se de ser mera cópia do baiano ao mencionar as “artes da semana”. Essa menção que parece ser à Semana de Arte Moderna de 22 em São Paulo é especialmente interessante se pensarmos que foi ali que surgiu a vanguarda que trouxe a ideia de antropofagia, ideia bastante vinculada ao tropicalismo, ainda que de forma diferente da proposta à época. Se levarmos em conta a possibilidade de pensar numa linha evolutiva do fazer artístico no Brasil, essa frase de Júpiter parece indicar algo como: “Caetano, eu não estou te copiando, estou copiando aqueles que você também copiou, estou indo na origem da sua estética, coloco-me em pé de igualdade”. Esse é um dos diversos trechos de *Uma tarde na fruteira* que mencionam o tropicalismo ora como mestre, ora como antítese.

O trecho também sublinha o caráter mercadológico em que se transformou o timbre do Caetano, como se a imitação de sua dicção trouxesse reconhecimento e sucesso, tornando-se uma estratégia de mercado. Existe, portanto, uma crítica a essa massificação do timbre do Caetano, configurada numa paródia à linhagem de João Gilberto.

Outra característica marcante de “A Marchinha Psicótica de Doutor Soup” é a sua mensagem profética. O refrão da canção se inicia nos versos “O milênio passaria e a Marchinha seguiria sendo *cult e underground*”, mas finaliza com uma profecia, a de que “até 2020 seria revisitada e vira hit nacional”. Essa profecia conversa com o restante do disco, na sua leitura a respeito das diretrizes estéticas que passam a ser hegemônicas entre o público gaúcho que outrora fora seu. Para profetizar o sucesso de uma marchinha de certa forma tropicalista, apenas se esse tropicalismo marcar presença no ano de 2020.

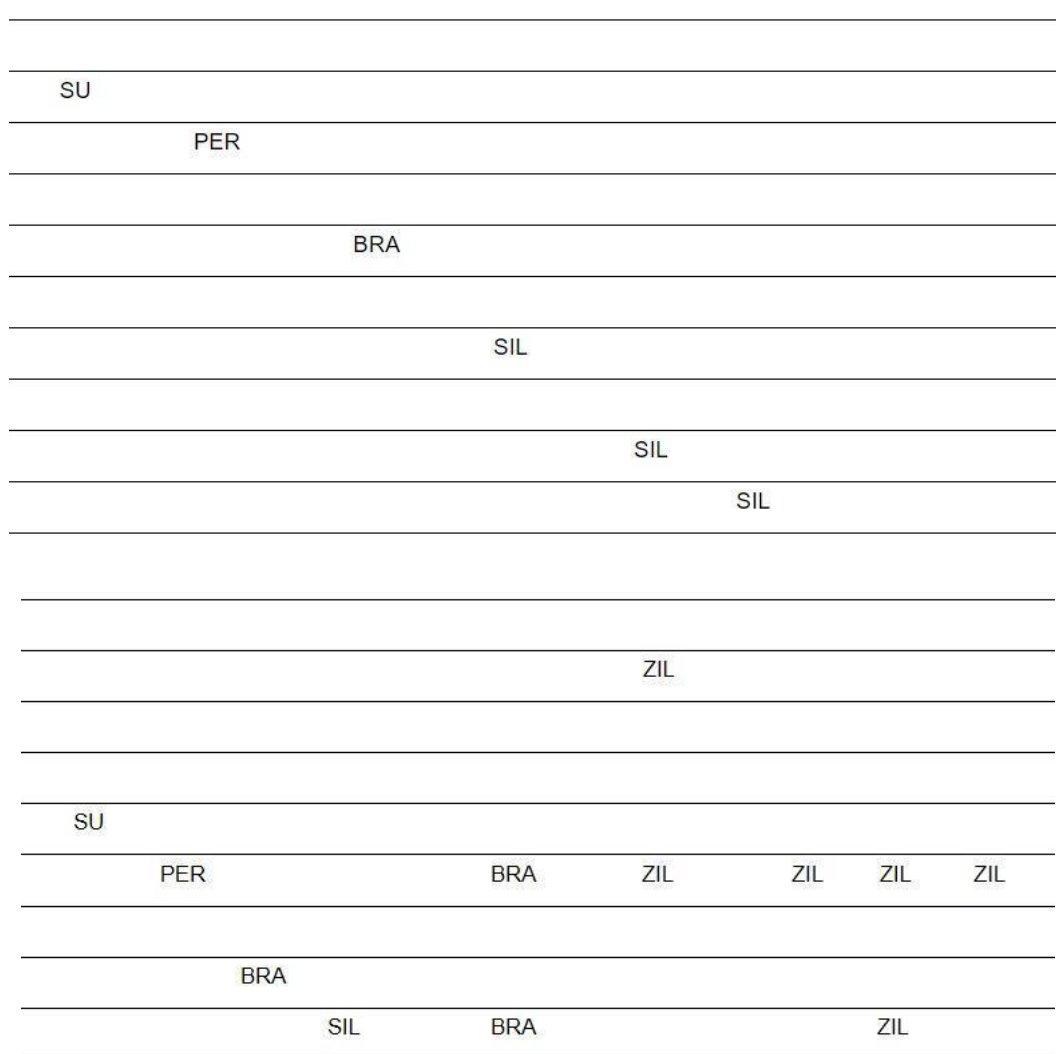
Ainda em *Uma Tarde na fruteira*, outra canção emblemática da relação de Júpiter com a estética tropicalista e com a brasilidade é “Menina Super Brasil”. Essa música traz em sua letra a descrição de uma mulher apaixonada pela Tropicália, ex militante política e atualmente “mais intimista”. Há, no entanto, uma peculiaridade nessa descrição, pois ainda que a letra não mencione diretamente, parece haver uma ironia frente a essa figura feminina descrita. A linha melódica e o encadeamento dos versos trazem um distanciamento entre o narrador e a figura narrada; não se trata da descrição de uma musa, não há afeto. É quase a descrição de um inimigo valoroso.

A menina já foi ativista
 A menina já foi militante
 A menina não é mais grevista
 A menina é mais intimista
 A menina é super atitude
 Super Brasil
 Super Brasil
 Super Brasil
 A menina é cover da Face
 A menina percebe o estilo
 A menina ouve Os Mutantes
 A menina ama Tom Zé
 A menina é super atitude
 Super Brasil
 Super Brasil
 Super Brasil
 Little girl bonzons activist
 A menina é cover da Face
 Little girl bonzons militant
 A menina ouve Os Mutantes
 A menina é super atitude
 Super Brasil
 Super Brasil
 Super Brasil

“Menina Super Brasil” tem um arranjo que mescla o rock and roll psicodélico, com características tropicalistas, em especial de Os Mutantes. Instrumentalmente, a canção traz sintetizador, guitarra, baixo e bateria, exceto no refrão “super Brasil”, onde entra um triângulo

tocado de forma frenética e pouco melódica, pode-se dizer, um triângulo raivoso, enquanto a voz mais grita do que canta “super Brasil, super Brasil, super Brasil”, este trecho traz uma queda na linha melódica vocal, como apontado na imagem abaixo. Após o último “super Brasil”, Júpiter canta, já em outro tom e com harmonização de vozes, a palavra “Brazil”, com a pronúncia do inglês.

Figura 30 – “Menina Super Brasil”



Fonte: CARDONI 2020

É na letra que a referência à tropicália fica explícita.

A menina ouve Os Mutantes
 A menina ama Tom Zé
 A menina é super atitude
 Super Brasil

Os Mutantes e Tom Zé foram expoentes do movimento supracitado. A menina descrita por Júpiter faz parte desse novo público tão diferente do seu próprio, mas que de certa forma ele procura tentar conquistar, ao mesmo tempo que repele. Nesse sentido, é interessante pensar no paralelo de “Menina Super Brasil” com “Miss Lexotan 6mg”, canção de Júpiter do disco de 1997. Ainda que ambas as canções tenham seu núcleo composicional na descrição de uma mulher, a “musa” de “Menina Super Brasil” é muito diferente de a de “Miss Lexotan 6 mg”. A primeira tem angústias, mas é “super atitude”, trecho que aparece três vezes na canção, a segunda sublima as angústias em benzodiazepínicos. A primeira se mobiliza, hipoteticamente, inclusive contra o machismo de algumas canções do rock gaúcho, a segunda era a musa melancólica que não apontava o dedo na cara de ninguém. É uma manifestação complexa. “Menina Super Brasil” é uma música que expõe um sarcasmo e um distanciamento diante da Tropicália, ao mesmo tempo que faz referência a certa estética tropicalista, inclusive podendo ter certa alusão a canção “Superbacana”, novamente de Caetano Veloso.

Existem diversas canções do disco que demonstram a mudança de abordagem de Júpiter em relação às suas obras anteriores. Não se trata exatamente de uma aproximação com a MPB, antes disso, parece ser o canto de uma distância, mas esse canto traz a MPB, a tropicália e a brasilidade para o centro composicional e estético. Nenhuma canção é tão emblemática neste sentido quanto aquela que fecha o disco. Trata-se de “Um sorvete com vocês”, claramente uma resposta a “Baby”, de Caetano Veloso. Em “Baby”, de Caetano Veloso e Gal Costa (1967)

O arranjo abre com ênfase no baixo e bateria em uma levada próxima a marchar-rancho, e a voz da cantora enuncia “Você...”, já impondo a situação conotativa, a interpelação/convite ao interlocutor, que pode ser o ouvinte. Seguem-se apelos,

talvez ordens, talvez pedidos, mas que são reiterados e insistentes, todos inseridos em um quadro urbano e um tanto eufórico. (ARAÚJO, 2014, p. 137).

“Um sorvete com vocês” traz uma resposta disfórica aos apelos, talvez ordens, talvez pedidos de “Baby”. Em especial o verso “você precisa tomar um sorvete/ na lanchonete/ cantar com a gente/ me ver de perto”. A estes apelos, Júpiter responde:

Preciso andar com vocês
Tomar um sorvete com vocês
Preciso saber do Brasil
E da gente linda lá do Rio

Pois todo compositor contemporâneo
Precisa conhecer átomo de urânio
Pois todo compositor contemporâneo ahaha

As coisas mudaram agora
Já falam em guerra lá fora

Preciso aprender a falar francês
Filmar Nouvelle Vague outra vez
Sou pesquisador, sou gaúcho inglês
Preciso inspirar-me em vocês

Meu apartamentozinho em Santa Cecília
Cozinha pequena e pouca mobília
Vizinho de Higienópolis melhor padaria

As coisas mudaram agora
Tocaram minha mobília pra fora

Que tal um choppinho lá no Copan?
Umas fotos turísticas no Terraço Itália
Que tal um choppinho lá no Copan? ahaha

As coisas mudaram agora
Tocaram minha mobília pra fora
Preciso andar com vocês

Acredito que os quatro primeiros versos são, ao mesmo tempo, uma declaração para os tropicalistas e uma espécie de imposição de ordem *superegóica*. Como quem escuta e concorda com os pedidos de “Baby”, mas reconhece que atender a estes apelos implica grande

esforço e mudança de comportamento. O encadeamento melódico remete a um lamento. A harmonização vocal aparece apenas na palavra “Rio”, onde um intervalo de terças dá certa beleza a este lamento que procura concordar que “os tempos mudaram” e Júpiter agora precisa ser mais “super Brasil”.

Preciso andar com vocês
 Tomar um sorvete com vocês
 Preciso saber do Brasil
 E da gente linda lá do Rio

Figura 31 – “Um Sorvete com Vocês”

The image shows a musical score for the lyrics "Um Sorvete com Vocês". The lyrics are written on a set of five-line musical staves. The lyrics are: "PRE CI SO", "VO CÊS", "AN DAR COM", "E DA GEN TE LIN", "RIO", "DO RIO", and "DA LÁ". The lyrics are written in a simple, sans-serif font, and the staves are empty, suggesting a melody to be written.

Fonte: CARDONI, 2020

O primeiro verso já inverte o “você” de “Baby”, para “eu”. A própria oração “preciso saber do Brasil” coloca o sujeito alheio ao objeto. O Brasil é algo estranho para esse eu. Mas é também fascinante e repleto de “gente linda”. Como observado no encadeamento melódico, diferente da canção “Baby”, na qual as notas da melodia vocal da estrofe são ascendentes, eufóricas, a resposta de Júpiter será descendente e disfórica. Mas o eufórico de *Baby* também é irônico, pois a canção pode ser interpretada como sendo política, porém disfarçada de canção de amor. Para Araújo (2014, p. 145)

Tanta euforia hipnótica e indutiva só se sustentaria no contraste de quem ostenta o consumo para além do consumo, digamos, normal, isto é, em uma sociedade em que ele é motor da mercantilização generalizada, que pressupõe a integração do conjunto dos pobres também à feira moderna; a premissa da canção é de uma euforia a expor o consumo excludente, por contraste a baixa renda da maioria do povo, aqui morando o secreto escândalo insinuado pelo compositor baiano

O trecho traz a possibilidade de “Baby” ser uma denúncia ao consumo que, inusitadamente, utiliza do estímulo ao consumo para se realizar. Essa ambivalência parece ser percebida por Júpiter que, ao ironizar “Baby”, criará uma espécie de ironia ao quadrado, derretendo a ambivalência tropicalista, derretendo o sorvete, a partir de uma perspectiva de quem sempre fez música fora do circuito tropicalista, e, portanto, enxergou essas ambivalências de fora. Logo em seguida os versos trazem:

Pois todo compositor contemporâneo
Precisa conhecer átomo de urânio

Essa enigmática menção ao átomo de urânio pode ser interpretada de diversas formas; uma delas é o fato de que o átomo de urânio é o responsável pela explosão nuclear, há, portanto, o reconhecimento de uma grande força nessa necessidade de conhecimento do compositor contemporâneo. Porém, outra interpretação é a de que o átomo de urânio, e a química nuclear no geral, é algo complexo e fora das habilidades normais de qualquer compositor. O verso indicaria, portanto, um desafio para o compositor, desafio esse quase inalcançável, o fato de que Júpiter precisa saber do Brasil. Outra possibilidade analítica, ainda, é de entender esse trecho como um desbunde. Christian Dunn (2016, n.p) aponta que o

termo desbunde era originalmente a designação para desertores das guerrilhas de esquerda dos anos sessenta que deixavam a vida dura paramilitar para dedicar-se a uma vida de certa forma mais hedonista. O que Júpiter pode estar fazendo neste trecho é desbundando da tropicália, e desertando de seu ideal, tirando sarro do compositor contemporâneo tão afeito às diretrizes de Caetano. O verso seguinte é: “As coisas mudaram agora”.

Quando Júpiter menciona o “as coisas mudaram agora”, ele pode estar declarando que, apesar de seu desbunde, o tropicalismo venceu. Para Francisco Alambert (2011), ele de fato venceu:

Em resumo: os êxitos dos tropicalistas em todos os campos são notáveis. Tanto e de tal forma que, mesmo depois que todas as condições históricas de seu surgimento desapareceram, podemos dizer que a “verdade tropical” se tornou a ideologia cultural hegemônica no Brasil, e se lançou ao mundo.

Por trazer o reconhecimento de que, mesmo no extremo sul do país, a “forma tropicalista” viria a ocupar o topo do poder hegemônico, o disco *Uma Tarde na Fruteira* pode ser considerado o réquiem, o hino fúnebre do rock gaúcho. Ele é a declaração do desencontro entre o estilo de composição de Júpiter desde os anos oitenta, quando tocava com os Cascavelletes, TNT e posteriormente em carreira solo muito vinculada ao rock gaúcho (inclusive ditando as diretrizes dessa estética), e as novas demandas contemporâneas, demandas estas que se distanciam do rock que ele tão bem trabalhou em outros discos. “As coisas mudaram agora” indica que aquele velho Júpiter já não serve mais, que aquele compositor agora “precisa saber do Brasil” e ir de encontro ao rock nacional dos tropicalistas, pois estes consumaram sua vitória.

A canção segue num monólogo de autoconsciência onde o superego aponta para o poeta e reclama tudo o que ele precisa fazer: “falar francês, filmar nouvelle vague, inspirar-me em vocês”. Dois trechos que merecem destaque são:

Sou pesquisador. Sou gaúcho, inglês
Preciso inspirar-me em vocês

“Sou pesquisador” aponta para o que já foi mencionado no presente trabalho, o aprofundamento intelectual e filosófico de Júpiter na composição, o que implica dizer que ele sabe muito bem o que está fazendo, conhece e buscou as referências certas, sabe em que campo da arte está jogando. A seguir, a emblemática frase “sou gaúcho, inglês” retoma essa declaração de desencontro entre Rio Grande do Sul e Brasil, entre rock inglês (e gaúcho) e tropicalismo. Gaúchos e brasileiros estão intimamente ligados, mas são diferentes. O mesmo vale para o tropicalismo em relação ao rock inglês. O verso segue com “sou gaúcho, inglês / preciso inspirar-me em vocês”, isso destaca o desequilíbrio entre quem o compositor é e quem ele precisa ser. Esse “vocês” que inspira Júpiter pode ser tanto uma referência aos tropicalistas, quanto uma referência ao novo público que surge no final da década de 2000, um público mais abrasileirado, a “menina super Brasil”.

A canção segue com sucessivas menções à cidade de São Paulo: “Higienópolis”, “Terraço Itália”, “Santa Cecília”, “Copan”. Interessante pensar que, como foi apontado no presente estudo, não há uma única menção a cidades brasileiras nas quase trezentas canções do rock gaúcho dos anos oitenta, do qual Júpiter era parte essencial. Em 2007, essa relação se inverte, e o Brasil é tema central. O cantor finaliza com os versos:

As coisas mudaram agora
Tocaram minha mobília pra fora
Preciso andar com vocês

Essa declaração final parece ressaltar ainda mais o desencontro entre quem Júpiter fora e quem ele *precisa* ser agora. As coisas mudaram, o compositor está sem casa, pois sua “mobília foi jogada para fora”, mas uma certeza o persegue, a de que ele precisa, talvez infelizmente, andar com os tropicalistas, saber do Brasil, e da gente linda lá no Rio.

No programa Radar, da Televisão Educativa de Porto Alegre, no ano de 2004, três anos antes do lançamento do disco *Uma Tarde na Fruteira*, Júpiter executa a canção “Marchinha Psicótica de Dr. Soup”. Neste programa, o compositor está especialmente bem, parece sóbrio, está bastante eloquente, centrado e doce. Destaco o termo doce, pois é realmente esta a impressão que tenho ao analisar o programa. Um homem envergonhado,

frágil, criativo, sensível e coerente. Figura tão diferente de outras aparições do compositor, quando bêbado, em especial, quando encarna um personagem arrogante, uma caricatura Beatle deprimente. Alguns trechos da entrevista do programa merecem destaque, um deles é quando uma das entrevistadoras faz uma pergunta tentando fomenta o personagem Júpiter “doidão” ao questionar “Numa entrevista para a revista Trip tu afirma que tu é como Paul McCartney, a diferença é que tu não é famoso”. Ao que Júpiter responde: “A verdade é a seguinte, depois de um show e de uns drinks... na verdade aquilo é besteira”. Essa resposta contrasta com tantas outras aparições do artista em programas de TV e rádio que ela acaba merecendo destaque. Em outras situações Júpiter diria, embriagado, que ele é de fato Paul McCartney, talvez Júpiter dos anos oitenta, parte de uma cena musical que preteria do Brasil, fizesse questão de firmar: sou um Beatle no paralelo 30.

A boa forma do compositor aparece também quando ele é questionado pelo apresentador Leo Felipe a respeito das diversas referências do disco. Ao que responde que o seu álbum é

Cheio de referências e cheio de paixão, é uma música apaixonada por valores brasileiros. Símbolos, simbologias que mesclavam psicodelia com um sabor tropical ...seria bonito se o Brasil tivesse essa sonoridade de novo.

Essa relação ambígua, na qual a Tropicália, centrada na figura de Caetano Veloso, aparece ora como norte, ora como inimigo, compõe o último disco de Júpiter em português. Trata-se, na visão do presente autor, de uma obra que condensa a dicotomia de proximidade e afastamento com a MPB, característica que marca presença na história do rock do Rio Grande do Sul desde sua gênese.

Impressões (pessoais) a respeito do rock gaúcho na contemporaneidade

São diversas as bandas de rock do Rio Grande do Sul que, mesmo décadas depois, trazem para a sua lírica a questão do distanciamento ou do desejo de integração à MPB. Destaca-se certa disputa entre a banda Cachorro Grande e a banda Apanhador Só nos anos 10

do século XXI. Em entrevista, Alexandre Kumpinski, compositor e instrumentista na Apanhador Só, banda de considerável sucesso no início do século XXI, declara: “a gente nasceu num contexto de rock gaúcho e foi ficando cada vez menos rock”. Essa característica é perceptível na estética sonora da banda, que traz elementos tipicamente brasileiros, o que dá a entender que a banda não teria interesse em se manter dentro da tradição do rock gaúcho.

Também a banda Dingo Bells procura esse rompimento. Em entrevista para o Gshow, da Rede Globo, Felipe Kautz, baixista e um dos compositores da banda declara que

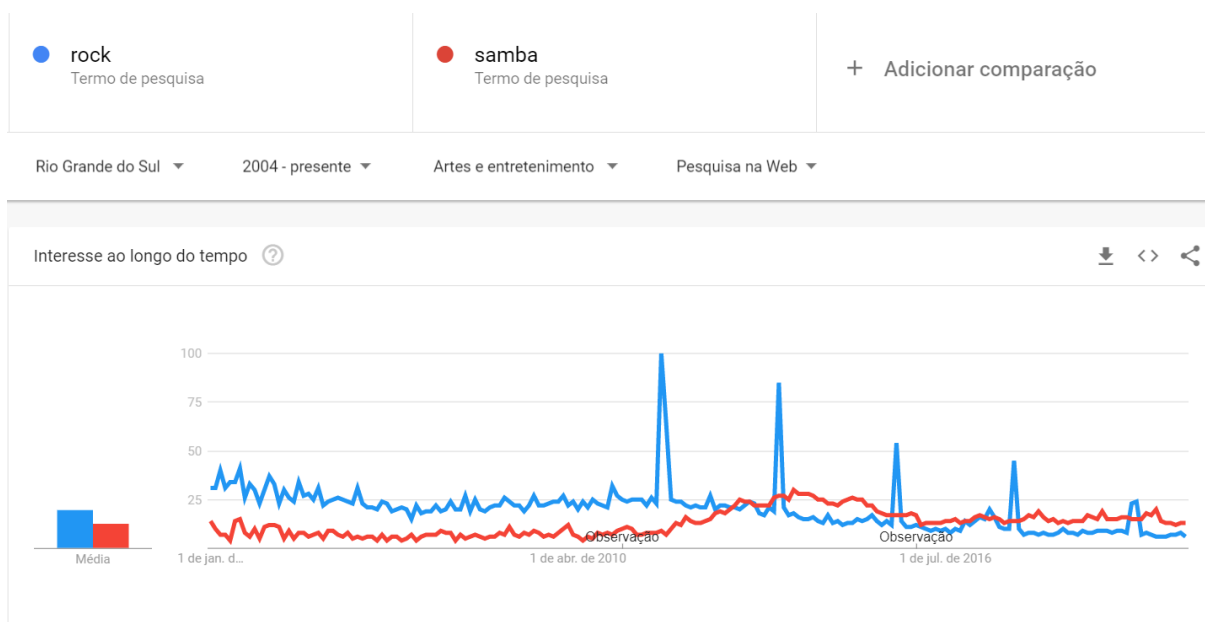
Não nos consideramos uma banda de Rock Gaúcho, estilo que se definiu durante os anos 80, mas, sim, membros de uma nova geração de artistas do Sul, que buscam sua própria identidade. Essa nova cena daqui não está atrelada a algum estilo específico. Buscamos dialogar com quem se identifique com a nossa música. E essa identificação não depende muito de fronteiras.

É preciso ter em mente que, no começo dos anos 2000, a estética dominante, a arte de agregação (CANDIDO, 1980, p. 23), era aquela vinculada ao rock gaúcho, pois é ele que passa a ser institucionalizado, o que de certa forma marca uma vitória da estética da geração dos anos oitenta. Assim, para renovar a canção do estado era preciso retornar ao Brasil, não seguir o rompimento com a MPB. A arte de segregação (CANDIDO, 1980, p. 23) passa a ser aquela que, no estado, se volta para o Brasil.

Por outro lado, a canção “Eletromod”, da Cachorro Grande (2016), banda cuja estética é enquadrada no rótulo referente ao rock do Sul, vai manifestar e reiterar seu desgosto à MPB na frase “Não gosta de rock/ Cheio de não me toques/ Yeah, yeah, yeah (...) Nova MPB/ Não tem o que dizer/ Turminha meio pau/ Yeah, yeah, yeah”. Menciono estes dois exemplos para mostrar como essa narrativa está na música do estado já há mais de 50 anos, ela perdura e se reinventa de geração para geração.

Ocorre que o rock gaúcho se tornou tão institucionalizado a partir dos anos oitenta que ele se tornou a regra, porém uma regra que, por inúmeras razões, as novas gerações de compositores do estado procuram se distanciar. A imagem abaixo é significativa, ela mostra a busca pelos termos “rock” e “samba” no estado do Rio Grande do Sul na plataforma Google. O ritmo tropical começa uma ascensão em 2010 e ultrapassa o rock por volta do ano de 2012.

Tabela 14 – “rock” e “samba”



Fonte: Google Trends, 2020

Isso aponta para uma MPBzação do gosto musical gaúcho mainstream no século XXI, e conseqüentemente também das bandas de rock do estado, movimento que Júpiter Maçã (2007), em *Uma Tarde na Fruteira*, já previa, e que já haveria ocorrido no Brasil em relação ao Brock dos anos oitenta, aponta Alonso (2015). No caso do que ocorre no Rio Grande do Sul, o estudo das razões dessa MPBzação em pleno século XXI é tema de grande interesse do presente autor, trabalho este que desejo realizar e aprofundar em futuros desenvolvimentos, porém pincelo de forma superficial abaixo algumas justificativas para esse “abrasileiramento” da canção rock gaúcha.

Uma delas seria o crescimento e atuação cultural dos movimentos feminista, negro e das pautas LGBTQI+, que não tardaram a, acertadamente, apontar diversos problemas no estilo musical rock gaúcho, mostrando que ele é fundamentalmente branco e masculino, e que suas letras trazem profundos problemas e reiteram violências. Por ocasião da morte de Flávio Basso em 2015, entre lamentos dos fãs, houve um considerável número de críticas a canções

como “Estupro com carinho” e “Nega Bombom”, ambas dos Cascavelletes. Como mencionado anteriormente, diversas letras do rock gaúcho dos anos oitenta são inconciliáveis com os valores de parte da geração de jovens do século XXI. Estes acreditam que irão encontrar na cultura nacional, na MPB e na Tropicália, a pluralidade que buscam. Daí a ascensão, em especial, de O Bloco da Laje, bloco de carnaval que no ano de 2020, anterior à pandemia do Covid-19, reuniu mais de 20 mil pessoas³³ em sua saída anual, mais do que qualquer show de banda de rock do estado, muito mais. Além disso, é significativo que do ano de 2018 em diante, o festival Morrostock, outrora local do rock gaúcho, tenha trazido o tema da diversidade nas suas edições³⁴.

Outra razão desse afastamento das novas gerações pode ter relação com o fato de que o rock gaúcho ficou marcado como “coisa de doidão”, num sentido pejorativo, de forma que aqueles que têm interesse em serem artistas, e não roqueiros, afastam-se do rótulo. O livro *Gauleses Irredutíveis*, obra de entrevistas com figuras do rock gaúcho, e talvez o mais popular trabalho sobre o tema, cumpre por um lado um importante trabalho historiográfico e, por outro, reitera, a partir de vasta enumeração das “loucuras” que aqueles “doidões do rock” faziam, o caráter anti-intelectual do estilo. No primeiro parágrafo do livro, o prefácio escrito por Carlos Gerbase, compositor e instrumentista em Os Replicantes, consta a frase: “Ninguém faz rock com o cérebro” (ÁVILA, BASTOS, MULLER, 2012, n.p). Permitindo-me o ponto de vista pessoal, essa frase me incomodou profundamente. Como falar que “ninguém faz rock com o cérebro” tendo Bob Dylan no mundo, e um Júpiter Maçã no estado? Depois de muito refletir, concluo que a ideia é a de que ninguém faz rock gaúcho com o cérebro, porque usar o cérebro pra fazer rock é coisa “daquela gente chata do Brasil”, que vai ancorar o rock em toda uma escola intelectual nos anos sessenta e setenta, e que, mesmo nos anos oitenta e noventa, vai MPBzar o rock, criando a figura do roqueiro-poeta, transição clara em Cazuzza, Renato

33 Disponível em https://www.jornaldocomercio.com/_conteudo/cultura/2020/01/722528-bloco-da-laje-reune-20-mil-pessoas-no-cortejo-da-liberdade.html (acessado em 17/12/2020)

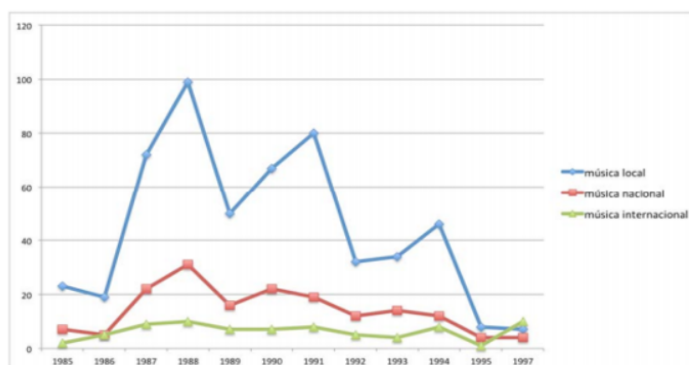
34 Texto retirado do site oficial do festival Morrostock: “Depois vem a programação, que é um bálsamo e sempre inclui bandas muito novas e com trabalhos diferentes entre si, grupos já consagrados e reconhecidos, um recorte substancial da produção de todo o RS – incluindo as mais remotas cidades -, e ainda um panorama do que as mulheres e suas novas e incríveis bandas estão fazendo por aí. Isso sem falar da diversidade, representatividade e, é claro, o paraíso onde o Morrostock acontece: o Balneário Ouro Verde, em Santa Maria.” Disponível em <http://morrostock.com.br/?p=2392>, (acessado em 20/12/2020)

Russo, Cassia Eller e outros. A ideia contida na frase de Gerbase é a de que, no Sul, o roqueiro é o roqueiro, e o poeta é outra coisa, o que novamente marca a distinção daqueles artistas frente à Música Popular Brasileira. Acontece que me parece que boa parte de uma nova geração está mais interessada em ser poeta do que em ser roqueiro, daí decorre outra fonte de aproximação das novas gerações com o Brasil.

Destaco, ainda neste sentido, que apesar da extensa carreira de Júpiter Maçã, de seus hinos que marcaram época e de suas canções com grande aprofundamento intelectual, os seus vídeos com maior número de visualizações na plataforma Youtube são aqueles nos quais ele está drogado, ou sequelado, ou doente. É de fato engraçado vê-lo assim, mas é também consideravelmente triste. É triste que seja esse o Júpiter a chegar no maior número de pessoas.

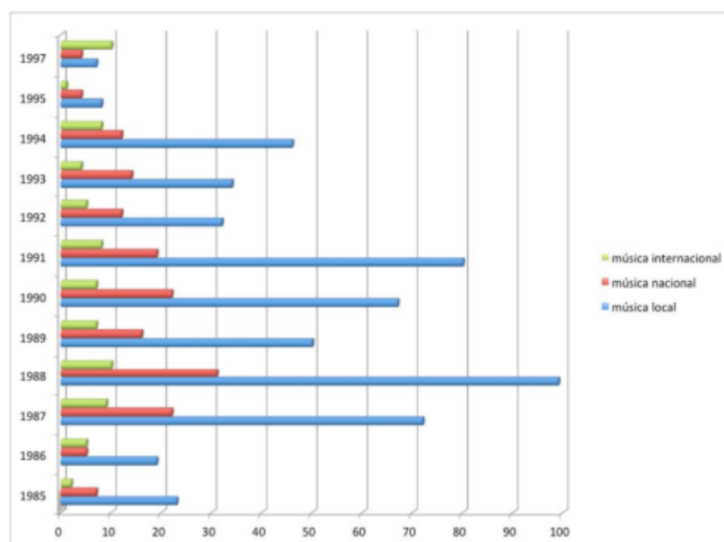
Outra possibilidade para o afastamento das novas gerações é a falta de apoio local, de acordo os dados oriundos do trabalho de Katia Suman (2018, p. 337), sua coleta e análise apontou que de fato havia, ao menos quando o caso é a rádio Ipanema FM, muito apoio à cena local durante os anos oitenta e noventa, o que gradativamente vai minguando.

Gráfico 1 - Shows de música citados nos cadernos da ipanema, organizados por procedência (local, nacional e internacional) de 1985 a 1997



Fonte: SUMAN, Katia. CADERNOS DA IPANEMA - FOI O QUE DEU PRA FAZER EM MATÉRIA DE MEMÓRIA. Tese de doutorado. UFRGS. 2018 disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/182658> acessado em 26/12/2020

Gráfico 2 - Shows de música citados nos cadernos da ipanema, organizados por procedência (local, nacional e internacional) de 1985 a1997



Fonte: SUMAN, Katia. CADERNOS DA IPANEMA - FOI O QUE DEU PRA FAZER EM MATÉRIA DE MEMÓRIA. Tese de doutorado. UFRGS. 2018 disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/182658> acessado em 26/12/2020

Assim, é bastante possível que o aparato de mídia do estado tenha deixado de dar espaço para a cultura rock local, ao passo que a internet revolucionou por completo a forma de propagar músicas. Intuo que a internet acabou por também desterritorializar a canção, ideia que acredito merecer futuros desenvolvimentos.

Há também o fato de que, no século XXI, a cidade de São Paulo se tornou um gargalo da música independente no país. Há um chiste entre os novos compositores da cidade de Porto Alegre que diz: “quem sair de Porto Alegre por último, apaga a luz”. Para quem trabalha com arte, a cidade de São Paulo se tornou o local onde existe mais oportunidade. Para muitos, é o único local onde é possível realmente viver de arte. Isso lança um questionamento corolário: é possível fazer rock gaúcho morando fora do solo gaúcho?

Por fim, há o próprio desinteresse generalizado no rock, em especial no rock nacional, que em 2020 ficou muito atrás de estilos como Sertanejo, Funk, e até mesmo K-pop e Gospel³⁵, o que acompanha uma tendência mundial, como apontado Tabela 1, na introdução do presente trabalho. No entanto, o gênero musical rock gaúcho segue de alguma forma vivo, ele faz parte do imaginário da canção no estado e, em pleno 2020, a rede de *streaming* musical Spotify colocou novamente não apenas o estilo Rock Gaúcho nas suas categorias, mas também o que ela chamou de Novo Rock Gaúcho.

Figura 32 – Novo Rock Gaúcho



Fonte: Spotify, 2020

Novamente, não sabemos exatamente do que se trata o “Novo Rock Gaúcho”, mas sabemos que ele é mencionado nas ruas, nas conversas de bar, nas maiores redes oficiais de *streaming* do mundo, nos meios de comunicação³⁶, etc. Sobre os meios de comunicação, cabe observar que Benedict Anderson (2008, p. 65-66), na obra *Comunidades Imaginadas* postula

35 Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/12/28/rock-brasileiro-perde-para-k-pop-axe-e-gospel-nas-paradas-legiao-e-nando-reis-resistem.ghtml> acessado em 28/12/2020

36 Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/conheca-os-representantes-da-nova-geracao-do-rock-gaucha-15923944> (acessado em 19/12/2020)

Se, depois de dois dias de reportagem sobre a fome, Mali desaparece das páginas do New York Times por meses a fio, os leitores não vão imaginar nem por um momento que Mali tenha sumido ou que a fome tenha liquidado todos os seus habitantes. O formato romanesco do jornal lhes garante que, em algum lugar lá fora, o "personagem" Mali continua a existir em silêncio, esperando pela próxima aparição no enredo.

Penso que essa acepção de Anderson pode ser transposta para o rock gaúcho, pois, quando se trata da mídia e dos consumidores dos meios de comunicação, o personagem “rock gaúcho” continua a existir em silêncio, esperando pela próxima aparição no enredo.

Finalizo com uma imagem captada no verão de 2020, poucos dias antes de explodir a pandemia do Covid-19. Era um show de Plato Dvorak na boate Casa Obscura em Porto Alegre. Enquanto a banda tocava, lia-se no teto uma mensagem quase foucaultiana, em referência ao filósofo francês cuja máxima “fazer viver e deixar morrer” (FOUCAULT, 1999, p. 287) dá o norte do conceito de “biopoder” em aula proferida no ano de 1976.

Figura 33 – Deixa o rock gaúcho morrer



Fonte: CARDONI, 2020

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W.. **Progresso**. Lua Nova, São Paulo, n. 27, p. 217-236, Dec. 1992. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451992000300011&lng=en&nrm=iso. (Acesso em 20/12/2020)
- ALONSO, Gustavo. **A MPBzação do rock mainstream no Brasil**. Anais do II Congresso Internacional de Estudos do Rock – UNIOESTE, PR, 2015.
- ARAC, Jonathan. ‘**Anglo-Globalism?**’ *New Left Review* 16 (Jul.–Aug. 2002): 35–45 Disponível em <https://newleftreview.org/issues/II16/articles/jonathan-arac-anglo-globalism> (Acesso em 23/10/2020)
- ARAUJO, Homero Vizeu de. **Futuro pifado da Literatura Brasileira**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2014.
- ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. 2020. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000030.pdf>. (Acesso em 26/12/2020)
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AVELAR, Idelber. Cãnone Literário e Valor Estético: notas sobre um debate de nosso tempo. in **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n.15, 20. Rio de Janeiro, 2009.
- BAKTHIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução MARIA ERMANTINA GALVÃO G. PEREIRA. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUDELAIRE, Charles, 1821-1867. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BARTHES. Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. Tradução de Flávio José Cardozo. São Paulo: Editora Globo, 1999.
- _____. **O escritor argentino e a tradição**. Discusión; Obras Completas. Buenos Aires: Emecé, 1957 disponível em <https://www.ufrgs.br/cdrom/borges/borges.pdf> acessado em 30/12/2020

_____. **Discusión; Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1957. p.151-162: El escritor argentino y la tradición. Tradução: Fabiele S. De Nardi. Disponível em <https://www.ufrgs.br/cdrom/borges/borges.pdf>

BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Tradução Cid Knipel. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional. 1980.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CASTRO, Graciela. Entre los otros y nosotros vos sabés: Los espacios juveniles entre el centro y la periferia. **Argos**, Caracas, V. 23, n. 45, p. 55-71, 2006. Disponível em http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372006000200005&lng=es&nrm=iso. (Acesso em 20/12/2020)

DARNTON, Robert. **O Beijo de Lamourette - Mídia, Cultura e Revolução**. São Paulo: Companhia de Letras, 2010.

DRUMMOND DE, Carlos. **A Rosa do povo**. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DUNN, Christian. **Contracultura: alternative arts and social transformation in authoritarian Brazil**. The University of North Carolina Press, 2016. Disponível em <https://flexpub.com/preview/contracultura> (Acesso em 18/12/2020)

FARIA, Arthur. **"Nóis sêmo umas almôndega": os Almôndegas e a gênese da moderna canção urbana porto-alegrense**. Porto Alegre: Dissertação (Mestrado em Letras). Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. UFRGS. 2012.

FISCHER, Luís Augusto (org.); LEITE, Carlos Augusto B. (org.). **O Alcance da Canção: estudos sobre música popular**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2016.

FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Tradução: Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify. 2013

HAESER, Lucio. **Continental: a rádio rebelde de Roberto Marinho**. Insular Editora. Florianópolis, 2007.

KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial: Ensaio**. Tradutor Eric Nepumoceno e Luis Carlos Cabra. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Tradução de Tereza B. Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LEFEBVRE, Henri. La Pensée Marxiste et la Ville. Tournai, Casterman, 1972, p. 121. in: OLIVEN, RG. **Urbanização e mudança social no Brasil** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein, 2010.

MAXWELL, Richard. 'Reviewed Work(s): **Atlas of the European Novel, 1800–1900** by Franco Moretti.' *Modern Philology* 98.4 (May 2001): 695–699. Disponível em <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/493022> acessado em 16/12/2020

MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Tradução: Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

_____. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. Tradução: Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. **CONJECTURES ON WORLD LITERATURE** in *New Left Review*, 2000. Disponível em <https://newleftreview.org/issues/III/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature> (Acesso em 26/12/2020)

NIETZSCHE, Friedrich. **Vontade de potência: ensaio de uma transmutação de todos os valores**. Disponível em <http://www.afoicecomartelo.com.br/posfsa/autores/Nietzsche,%20Friedrich/Friedrich%20Nietzsche%20-%20Vontade%20de%20Pot%C3%Aancia.pdf> (Acesso em 22/02/2019)

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-Nação**. 2ª Edição. Petrópolis: Vozes, 1992.

PENNA, João. **O tropo tropicalista**. Rio de Janeiro. Editora Circuito, 2017.

PINTO, Charles di (org.); BORBA, Gustavo (org.). **Fragmentos de memória do rock gaúcho**. São Leopoldo: Editora Unisinos. 2014.

RATNER, Rogerio. **Woodstock em Porto Alegre**. Porto Alegre: RRK Records, 2019.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio: conferência de Genebra**. Pelotas: Satolep Livros. 2009. Disponível em https://www.vitorramil.com.br/textos/Vitor_Ramil_-_A_Estetica_do_Frio.pdf Acesso em 08/04/2020. (Acesso em 10/10/2010)

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão Veredas**. São Paulo: Nova Aguilar, 1994.

SAID, Edward. **Beginnings**. Columbia University Press, 1975.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro**. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000.

SERLEN, Rachel. **The Distant Future**. In *Literature Compass* 7 / 3 (2010) p.: 214–225. Columbia University. 2010. Disponível em https://warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/en264/serlen_reading_franco_moretti.pdf (Acesso em 25/12/2020)

SIMMEL, Georg. **A METROPOLE E A VIDA MENTAL**: Tradução de SERGIO MARQUES DOS REIS. In: *O Fenômeno urbano*: Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Death of a Discipline**. New York: Columbia UP, 2003.

SUMAN, Katia. **CADERNOS DA IPANEMA - FOI O QUE DEU PRA FAZER EM MATÉRIA DE MEMÓRIA**. Tese de doutorado. UFRGS. 2018. Disponível em <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/182658>

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

XAVIER, Renato. **Reminiscências da Antropofagia Oswaldiana**. In: *Leviathan Cadernos de Pesquisa Política* N. 15, pp. 1-21, 2017.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

ALMÔNDEGAS. Almôndegas. 1975 disponível em

<https://open.spotify.com/album/5v1wWwFJL6pBqVfrRjIJqk?si=C9QEUF0KRjCo1fTvVWscKQ> acessado em 26/12/2020

ALMÔNDEGAS. Alhos com Bugalhos. 1977 disponível em

<https://open.spotify.com/album/2xzYBhUMYq4BSRfs0M9SUG?si=R1iFmq6PTBSqQqB8CjuEpw> acessado em 26/12/2020

ALMÔNDEGAS. Circo das Marionetes. 1978 disponível em

<https://open.spotify.com/album/0655eRJW1cgnNHZPgE8zYV?si=TUc94HYOQ-yj7PaoBvksvQ> acessado em 26/12/2020

ALMÔNDEGAS. Aqui. 1975. disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OaCN41fINp4&t=4s>

acessado em 26/12/2020

AQUINO, Hermes. Desencontro de Primavera. 1977 disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=3h1GfLYYZAk> acessado em 26/12/2020

AQUINO, Hermes. Santa Maria. 1978 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=fhbtxxd0Tc>

acessado em 26/12/2020

BANDALIERA. Nosso lado animal. 1987. disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=9kpVvraS7Ic>

acessado em 26/12/2020

BEATLES. Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band, 1967 disponível em

https://open.spotify.com/album/6QaVfG1pHY11z15ZxkvVDW?si=JF1ytW7XTjmT818T4m_lGg acessado em 26/12/2020

BIXO DA SEDA. Bixo da Seda. 1976 disponível em

<https://open.spotify.com/album/5grqmqqhTnNzIJr2Om3icN?si=ov6qLGeNT4y5jghrnhlCCA>

acessado 26/12/2020

CASCAVELLETES. *Os Cascavelletes*. 1988 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2HIsIMwQH08>

acessado em 26/12/2020

CASCAVELLETES. *Rock'a'ula*. 1989 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XyzpZ0pKKd8&t=16s>

acessado em 26/12/2020

CASCAVELLETES. Como um beija-flor. 1990. Disponível em

<https://youtu.be/vht2X7QHAmS> acessado em 26/12/2020

CONJUNTO MELÓDICO NORBERTO BALDAUF. Rock on big hits: melodias famosas em ritmo de “rock”. 1959. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wYELUZkNG_Y&t=19s&ab_channel=JohnDeardoff

acessado em 16/12/2020

DEFALLA. Papaparty. 1987 disponível em

<https://open.spotify.com/album/0wEJRK0MwNmH7WuJhT6anZ?si=kEGdVBAWTU6t4XZv92icxQ>

26/12/2020

DEFALLA. Its fucking boring to death. 1988. disponível em

<https://open.spotify.com/album/4lksMC8J9hFHZ6Ui7xsO6Y?si=irn1VbDPSaayhZJY-BDa1w>

acessado em 26/12/2020

ENGENHEIROS DO HAWAII. Longe Demais das Capitais. 1986 disponível em

<https://open.spotify.com/album/2uOcxJtzGlnsM7iLn4kxTL?si=nGh9HEtMSOaaRwUzasWPww>

acessado em 26/12/2020

ENGENHEIROS DO HAWAII. A Revolta dos Dandis. Disponível em

<https://open.spotify.com/album/3EYoZQUIKrDPd1teAZbSsC?si=PRS12LDhRnqPGyhlda1q->
[A](#) acessado em 26/12/2020

ENGENHEIROS DO HAWAII. Ouça o que Eu Digo: Não Ouça Ninguém. 1988 disponível

em [https://open.spotify.com/album/2uOQkesnz2ryWUzwJmZQcJ?](https://open.spotify.com/album/2uOQkesnz2ryWUzwJmZQcJ?si=qclFW2fWRV2ufYZ7nTYIWA)
[si=qclFW2fWRV2ufYZ7nTYIWA](#) acessado em 26/12/2020

EUTHANAZIA. JOE. Cem Mil Dólares. 1987. disponível em

[https://open.spotify.com/album/4y31xqGVw7nnpgs6urPkxD?](https://open.spotify.com/album/4y31xqGVw7nnpgs6urPkxD?si=qODeVNcESIWgXTXa9QMIhA)
[si=qODeVNcESIWgXTXa9QMIhA](#) acessado em 26/12/2020

GAROTOS DA RUA. *Sabe o Que Acontece Comigo?*. 1983

GAROTOS DA RUA. *Programa* . 1985

GAROTOS DA RUA. *Garotos da Rua*. 1986

GAROTOS DA RUA. *Dr. em Rock 'n' Roll*. 1987 Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=RP7dqumaTz8> acessado em 26/12/2020

GAROTOS DA DA RUA. *Não Basta Dizer Não*. RCA Victor. 1988

GIL, Gilberto. Refavela. 1977. Disponível em

[https://open.spotify.com/album/6lpCa9xFH1X5oFhNJfUeyX?](https://open.spotify.com/album/6lpCa9xFH1X5oFhNJfUeyX?si=0mV8cXLs_mH8H_jNcsvHA)
[si=0mV8cXLs_mH8H_jNcsvHA](#) acesso em: 16/12/2020

HARTLIEB. Um Risco no Céu. 1988 Disponível em [https://www.youtube.com/watch?](https://www.youtube.com/watch?v=emitbebAQTo)

[v=emitbebAQTo](#) acessado em 26/12/2020

LISBOA, Nei. Pra Viajar no Cosmos Não Precisa Gasolina. 1983. Disponível em

[https://open.spotify.com/album/4RHZAWqEs28s70z3koPDac?](https://open.spotify.com/album/4RHZAWqEs28s70z3koPDac?si=qOGRMwtiTby2wjamhIaVBA)
[si=qOGRMwtiTby2wjamhIaVBA](#) acessado em 26/12/2020

LISBOA, Nei. Noves Fora. 1984 disponível em
<https://open.spotify.com/album/5zs29t036M6QO63IsXVBF6?si=xAQsvrPATfCNperPaMOGmA> acessado em 26/12/2020

LISBOA, Nei. Carecas da Jamaica. 1987 disponível em
<https://open.spotify.com/album/73TY1W3eJcVvXzxKyTCgM4?si=o818YFH7RjmL7LgbcueohQ> acessado em 26/12/2020

LISBOA, Nei. Hein?!. 1988 disponível em
<https://open.spotify.com/album/5TDw9dQyh0fRLrXIGAIGUN?si=h2uWpQDATXuJEfvF12mVNO> acessado em 26/12/2020

LIVERPOOL. Por Favor, Sucesso. 1969 Disponível em
<https://open.spotify.com/album/3HUy2pVpSXSTtUYXm7vp4I?si=IzaLlfnqTvW2YBBx1EHf9A> Acessado em 26/12/2020

MAÇÃ, Júpiter. Uma Tarde na Fruteira. 2007 disponível em
<https://open.spotify.com/album/1NCjldqyn9ZdSwwfGPw8c6?si=HUpETOBdq6PB77GfcSDZw> acessado em 26/12/2020

MAÇÃ, Júpiter. A Sétima efervescência. 1997. disponível em
<https://open.spotify.com/album/0RksHIpKt2dG7dTftXioKf?si=UEkrCmHZTte1fdA1Ucma9g>
acessado em 26/12/2020

NENHUM DE NÓS. Nenhum de Nós. 1987 disponível em
https://open.spotify.com/album/6XHpLUN8Ks2OCLfsuHK9IG?si=Vw9V_1nRT9-374TOBQevkw acessado em 26/12/2020

NENHUM DE NÓS. Cardume. 1987. disponível em
<https://open.spotify.com/album/4wKkE7jcQe8eKT9fMU1puv?si=ngtoW1EeSV-JvmOG4acBDw> acessado em 26/12/2020

NENHUM DE NÓS. Extreaño. 1990. disponível em
<https://open.spotify.com/album/78fbgpPbPfY9jQxdlBFAdY?si=94EAQEdoQ7qgFNd1V11jng> acessado em 26/12/2020

OS BRASAS. Os Brasas. 1968. Disponível em
<https://open.spotify.com/album/7Ifym7fiDVE2RtU6uHEO3M?si=9aB1zkj4RNOe8pB5j3JmWg> Acessado em 26/12/2020

OS ELES. As Vezes Se Perguntam. 1986 disponível em
<https://open.spotify.com/album/1xYSLLeT55noNN1XvyfeCA?si=AHLlpDiOQyi5-eSAwhE-Cw> acessado em 26/12/2020

OS REPLICANTES. O Futuro é Vortex. 1986 disponível em
<https://open.spotify.com/album/5sAsw8gTqMbSOPaemqBBuQ?si=gdbdXAppRdW9EyTxHsmYzw> acessado em 26/12/2020

OS REPLICANTES. Histórias de Sexo e Violência. 1987 disponível em
<https://open.spotify.com/album/3ChyDeuybqBpUtSrkrDaoM?si=b32v5RjVRGWfZdtDtYAAZw> acessado em 26/12/2020

OS REPLICANTES. Papel de Mau. 1989 disponível em
<https://open.spotify.com/album/6gUQxllmRnn2sXKQGIP4KS?si=wQlitoQGT4ao0ZKA2tjODQ> acessado em 26/12/2020

OS REPLICANTES. Andróides Sonham com Guitarras Elétricas. 1990 disponível em
<https://open.spotify.com/album/3D1GoIKqFoyQHUGxjqeUDu?si=AsTln5wiSKagUxouW2jX3g> acessado em 26/12/2020

PINK FLOYD. The piper at the Gates of Dawn. 1967 disponível em
https://open.spotify.com/album/2Se4ZyIF9NkFGD92yv1aZC?si=cvm_VsNyQxCNfQDtBg1tqQ acessado em 26/12/2020

RENY, Julio. Último Verão 1983. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=btbrRzNItLc&t=2575s> acessado em 26/12/2020

RIBEIRO, Fernando. Em Mar Aberto. 1976 disponível em https://www.youtube.com/watch?v=NcEM_a6T2oQ&t=766s acessado em 26/12/2020

ROCK DE GARAGEM VOL. 1. Vários Artistas. 1984. disponível em <https://open.spotify.com/album/3OY1fg7Kqbbuqx8Dlb4Ebe?si=NEztagq6Qt6qKag7qCpSEQ> acessado em 26/12/2020

ROCK GRANDE DO SUL. Vários Artistas. 1985 disponível em <https://open.spotify.com/album/0Mw0Dod7pqc4wobeLPO5ui?si=mJXZFy71SoKSHRnF4RI-aQ> acessado em 26/12/2020

TARANATIRIÇA. Totalmente Rock. 1985. Disponível em https://youtu.be/OzNLmK2-S_0 acessado em 26/12/2020

TARANATIRIÇA. Taranatiriça II, 1987. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=r4ysBo2uRNw> acessado em 26/12/2020

TNT. TNT 1. 1987 disponível em <https://open.spotify.com/album/7mJmYoUqwI93p54kwSuKAY?si=XOS7yYQ7RBGZMjT1QoBdLg> acessado em 26/12/2020

TNT. TNT 2. 1988 disponível em <https://open.spotify.com/album/4uUJ2WJCAh8vDtR7YIRV7n?si=u1ttmJieSNmg7thEcwLKUA> acessado em 26/12/2020

VELOSO, Caetano. Caetano Veloso -1969. 1969. Disponível em <https://open.spotify.com/album/1piwOhCQ92jysdChq3IRz9?si=dVJl1PeJQkWeRlhYi4iCCQ> acesso em: 16/12/2020

VELOSO, Caetano. Caetano Veloso. 1967 disponível em <https://open.spotify.com/album/3idXLXoZDLQyxAHF97yguf?si=24u0hUi1R6m7e92ILQfFEA> acessado em 26/12/2020

VELOSO, Caetano. Totalmente Demais. 1986. disponível em <https://open.spotify.com/album/3t4DkATHAhOFul45NUYlqp?si=7mlVNGD7Qze2HaYRC8ty9A> acessado em 26/12/2020

Vivendo a Vida de Lee. Registro Fonográfico 1. 1975 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=oNL5a-eedNE&t=1518s> acessado em 26/12/2020

Vivendo a Vida de Lee. Registro Fonográfico 2. 1975 disponível em https://www.youtube.com/watch?v=YkSSt_GXDIU&t=193s acessado em 26/10/2020

Vivendo a Vida de Lee. Registro Fonográfico 3. 1975 disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XUtMDzGAds0&t=1453s> acessado em 26/10/2020