

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS – UNISINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL DOUTORADO

CAROLINE GOVARI NUNES

“DUAS NOTAS CHEGAM PARA MIM. DOIS ACORDES REPETIDOS SEM FIM”:
A constituição musical, midiática e identitária do rock gaúcho na década de 1980

São Leopoldo
2020

CAROLINE GOVARI NUNES

**“DUAS NOTAS CHEGAM PARA MIM. DOIS ACORDES REPETIDOS SEM FIM”:
A constituição musical, midiática e identitária do rock gaúcho na década de 1980**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutora em Ciências da
Comunicação, pelo Programa de Pós-
Graduação em Ciências da Comunicação da
Universidade do Vale do Rio dos Sinos –
UNISINOS

Orientadora: Profa. Dra. Adriana da Rosa Amaral

São Leopoldo

2020

N972d

Nunes, Caroline Govari.

“Duas notas chegam para mim. Dois acordes repetidos sem fim” : a constituição musical, midiática e identitária do rock gaúcho na década de 1980 / por Caroline Govari Nunes. – 2020.
375 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) — Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2020.

“Orientadora: Profa. Dra. Adriana da Rosa Amaral”.

1. Cenas musicais. 2. Formações identitárias.
3. Gêneros musicais. 4. Mídia. 5. Rock gaúcho. I. Título.

CDU: 659.3:78.085.3(816.5)

CAROLINE GOVARI NUNES

**“DUAS NOTAS CHEGAM PARA MIM. DOIS ACORDES REPETIDOS SEM FIM”: A
CONSTITUIÇÃO MUSICAL, MIDIÁTICA E IDENTITÁRIA DO ROCK GAÚCHO NA
DÉCADA DE 1980**

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor, pelo Programa
de Pós-Graduação em Ciências da
Comunicação da Universidade do Vale do Rio
dos Sinos - UNISINOS.

APROVADA EM 25 DE MARÇO DE 2020

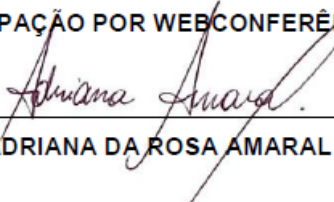
BANCA EXAMINADORA

**PROF. DR. WILLIAM STRAW - UNIVERSIDADE MCGILL
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. JEDER JANOTTI JUNIOR - UFPE
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROF. DR. CARLOS GERBASE - PUCRS
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**

**PROFA. DRA. SONIA ESTELA MONTAÑO LA CRUZ - UNISINOS
(PARTICIPAÇÃO POR WEBCONFERÊNCIA)**



PROFA. DRA. ADRIANA DA ROSA AMARAL - UNISINOS

AGRADECIMENTO À CAPES

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

O estágio de doutorado na McGill University (Canadá) e a missão discente na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) também foram realizados com apoio da CAPES – Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) e Projeto PROCAD/CAPES Cartografias do Urbano na Cultura Musical e Audiovisual: Som, Imagem, Lugares e Territorialidades em perspectiva comparada, respectivamente.

AGRADECIMENTOS

Aos professores do PPGCC da Unisinos, principalmente da Linha Cultura, Cidadania e Tecnologias da Comunicação; ao Gustavo Fischer e à Ana Paula da Rosa, ex-coordenador e atual coordenadora do Programa, respectivamente, e às secretárias e aos demais funcionários do PPG, por todo o amparo durante o doutorado;

À professora Adriana Amaral, minha orientadora, pelo incentivo, suporte e envolvimento durante a minha pós-graduação; por acreditar em todas as minhas mudanças de projeto e pela dedicação em me manter confiante no meu trabalho (principalmente na minha forma de escrever); pelos congressos, simpósios e pesquisas compartilhadas; pelo empréstimo dos livros, pelas mensagens trocadas e por todos os episódios que vão além de uma orientação formal;

Ao professor Jeder Janotti Junior, pelas contribuições no meu exame de qualificação e na minha banca de defesa; por supervisionar minha missão Procad na UFPE, sempre me instigando, dando dicas e fazendo questionamentos; por todos os GTs em eventos, todas as conversas informais, todas as trocas musicais e todas as mesas de bar;

Ao professor Will Straw, por supervisionar meu doutorado-sanduíche (Graduate Research Trainee) na McGill University e por suas contribuições na minha banca de defesa, sempre muito atento, gentil, prestativo, bem-humorado e interessado em colaborar com a minha pesquisa;

Ao professor Carlos Gerbase, pelas contribuições no meu exame de qualificação e na minha banca de defesa; ao músico e cineasta Carlos Gerbase, pela entrevista, pelo material de arquivo cedido e por todas as músicas dos Replicantes;

À professora Sonia Montañó, pelas contribuições na minha banca de defesa;

Ao Thiago Soares, pela generosidade de me ceder um teto e me tornar uma cidadã jaboatãoense durante minha missão na UFPE; por dividir a casa, os livros, a praia de Piedade, Carmen e Fia (obrigada por tudo, Carmen e Fia); pela turnê do brega e por me mostrar tanta coisa diferente, me fazendo sair do cercado do rock. Quem tem amigos tem tudo, Thikos, “e no meu coração só dá tu”;

A todos os professores e pesquisadores da rede de pesquisa em Comunicação e Música e demais integrantes do projeto PROCAD/CAPES *Cartografias do Urbano na Cultura Musical e Audiovisual*, principalmente Simone Pereira de Sá, coordenadora do projeto;

Ao Arthur de Faria, que além de ser meu entrevistado, se tornou um amigo, sempre me provocando e dando inúmeras ideias, me colocando em contato com outros entrevistados e me ajudando em todas as vezes que recorri a ele;

Ao Arthur Dapieve, pela entrevista cedida via Skype e envio de materiais de arquivo, mas, sobretudo, pela gentileza de em 2013, quando eu ainda estava na graduação, ler meu blog, me escrever um e-mail e estimular minha escrita sobre rock; depois, ainda, me enviar uma de suas cópias do *BRock: o rock brasileiro nos anos 80*. Bom, eis que hoje estamos aqui;

Ao Frank Jorge, pela entrevista, pelo carinho e respeito com o meu trabalho, e por todas as conversas aleatórias (e não tão aleatórias) na Unisinos e por mensagens de texto;

Ao Edu K, pela entrevista, e por passar os últimos seis anos me confundindo, me provocando e me tirando do sério. Minha pós-graduação teria sido muito mais tranquila (e menos divertida) sem isso;

Aos demais entrevistados, Biba Meira, Fiapo Barth, Juarez Fonseca (também por ceder seu material de arquivo), King Jim, Luciana Tomasi, Mauro Borba, Paola Oliveira, Polaca Rocha, Rochelle Costi (também pelas fotos cedidas), Tchê Gomes e Tonho Meira: vocês foram fundamentais na realização deste trabalho;

Aos entrevistados da fase exploratória, que tiveram suas entrevistas descartadas no momento de ajustes da qualificação, mas que igualmente contribuíram para a pesquisa: John Ulhoa, Thomas Dreher, Katia Suman, Julio Cascaes e Gabriel Souza (Gabriel também pela confiança no meu trabalho desde 2011, quando eu vinha de Frederico Westphalen para ver shows no Opinião e estava começando a escrever sobre música);

Ao Humberto Gessinger, pelo envio do livro *Pra Ser Sincero*;

Ao Juliano Rohenkohl, pelo companheirismo, pela paciência, pelo incentivo, pelo suporte, pelo amor, pelas críticas, pela amizade, por dividir, por somar, por questionar e por permanecer firmemente ao meu lado durante toda a minha formação acadêmica;

Aos meus pais, Marcos e Anita, à minha irmã, Raquel, ao meu sobrinho, Bernardo, e ao meu avô, Antônio, pelas palavras de coragem, confiança, amor e apoio incondicional;

Ao Telmo e à Angelina Rohenkohl, pela absoluta generosidade durante este processo;

Ao Toots, meu cão de número 54-46, por me distrair, por me levar para passear e por todos os momentos em que passou no meu colo enquanto eu digitava esta tese;

Aos colegas do grupo de pesquisa Cultpop, em especial Felipe Estivalet, Eloy Vieira, Márcio Monteiro, Lucina Viana e Larissa Becko, pela convivência, eventos e aprendizado conjunto. Na mesma turma de compartilhar experiências e ajudar em diferentes fases, seja com dicas do doutorado-sanduíche ou questões corriqueiras de pesquisa: Giovana Carlos,

João Vicente Ribas, Tobias Queiroz, Marcelo Conter, Jessica Reia, José Cláudio Castanheira, Társis Salvatore, Lívia Maria, Mari Lins, Jonas Pilz, Daniela Tremarin, Thiago Pimentel, Gustavo Rohenkohl e Variluska Fragoso;

Aos colegas da turma de doutorado 2016.1, em especial aos que estiveram mais perto, seja ajudando em entrega de trabalhos ou compartilhando apreensões, entre eles Marco Túlio Sousa, Lívia Saggin, Aquinei Timóteo, Rosane Martins, Ana Paula Dornelles e Taís Motta;

Aos colegas do L.A.M.A e da disciplina de Teorias da Imagem e do Som, pelo convívio massa durante minha missão na UFPE;

À trupe de Montreal: Laryne Santana, David Roth, e Amy, o gato, pelos ótimos meses sob o mesmo teto; Carol Ribeiro e Jera Cravo, Leo Santana e Marylène Dumollard, Sylvia Jabour e Arthur Gouveia, pelas comidas, músicas, cervejas e risadas;

Ao Fábio Cascadura, que entrou na minha vida através de sua banda, em 2003, e se tornou um amigo muito especial, sempre compartilhando afeto, música e conhecimento; estendo este agradecimento à Ticiania (e ao Bruce), pelo carinho com que me receberam em Toronto;

Aos músicos, produtores e organizadores da cena ska/punk/reggae de Montreal – principalmente Kristin Daniel, Lorraine Muller e Danny Rebel, e demais ligados ao Festival de Ska e à gravadora Stomp Records, por me receberem tão bem em todos os shows; também à equipe da Evenko e Pouzza Festival pelos credenciamentos;

Aos amigos que me abrigaram em eventos pelo Brasil: Jéssica e Ariel (RN), Cristiane Saldanha e família (SC), Jênifer Rosa (MG) e Nanci Nascimento de Santana (BA);

A todos que contribuíram direta ou indiretamente com esta pesquisa, seja em conversas nas universidades, nos bares, nas casas de shows, nos congressos, nos cafés, nas ruas: professores, coordenadores de GTs, amigos, colegas, músicos, produtores, jornalistas: muito obrigada.

“Espero que Porto Alegre viva algum dia de novo a esperança que a gente viveu. Aquele momento efusivo, aquele momento especial, único, que foi o Bom Fim em 1984, 1985. E o quanto a gente acreditava que a gente podia ser alguém. E o quanto a gente se divertiu”.

(Carlos Eduardo Miranda, 2015, *in memoriam*)

RESUMO

Esta tese busca discutir a constituição musical, midiática e identitária do rock gaúcho produzido em Porto Alegre na década de 1980, pensando suas configurações enquanto cena e gênero musical. Primeiramente, em caráter expositivo, faço a contextualização da década, abordando principalmente questões de indústria fonográfica e sistema midiático. Nessa etapa, traço uma linha do tempo onde enfatizo alguns acontecimentos como, por exemplo, o surgimento do BRock, a efervescência cultural do bairro Bom Fim, em Porto Alegre, festivais, emissoras de rádio, coletâneas e gravadoras locais. Em seguida, apresento a fundamentação teórica que oferece sustento à minha tese. Meu argumento é de que gênero musical (BORN, 2016; LENA, 2012; BRACKETT, 2003; FRITH, 1996) não diz respeito somente a aspectos sonoros – mas também sociais, econômicos, afetivos etc –, e pode ser baseado em uma cena musical (STRAW, 2017; JANOTTI JR & PEREIRA DE SÁ, 2013; AMARAL et al, 2017), ou seja, levo também em consideração a importância da cidade neste contexto. Para resolver o problema de pesquisa, recorro a procedimentos metodológicos como método biográfico (ROSENTHAL, 2017), história oral (ROSA, 2007; PORTELLI, 1997) e pesquisa documental (GIL, 2008). O conceito de memória (NORA, 1993, POLLAK, 1992), nesta fase, também atua como ângulo teórico-metodológico. Na sequência, exponho a seleção de entrevistados, com uma pequena biografia, apresentando quais foram os movimentos tomados a partir da compreensão dos procedimentos metodológicos. Por fim, busco apresentar minha proposta de gênero baseado em cena, discorrendo sobre os pontos essenciais para categorizar o rock gaúcho: 1) questões temporais e espaciais, 2) estética, atitude e sonoridades e 3) aspectos midiáticos. Neste momento, além da categorização musical do rock gaúcho, sugiro uma diferenciação entre rock gaúcho, BRock e rock feito no Rio Grande do Sul. A categorização proposta é relacionada a um momento específico, de uma geração de bandas que surgiu em determinado período e que apresenta certas particularidades. Trato, portanto, de identificações musicais não ligadas somente a sonoridades, mas também a normas operadas em uma cena musical, justamente para tentar apreender como comunidades podem criar gêneros na música popular.

Palavras-chave: Cenas Musicais. Formações Identitárias. Gêneros Musicais. Mídia. Rock Gaúcho.

ABSTRACT

This thesis aims to discuss the musical, media, and identity formation of “rock gaúcho” made in Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brazil, in the 1980s, considering its configurations as a scene and musical genre. First, I contextualize the 1980s, discussing mainly the phonographic industry and the media system. I draw a timeline in which I present some specific events, such as the emergence of BRock (Brazilian rock), the cultural effervescence of the Bom Fim neighborhood, festivals, radio stations, collection albums and local record companies in Porto Alegre. Then, I introduce the theories that support my thesis. My argument is that musical genre (BORN, 2016; LENA, 2012; BRACKETT, 2003; FRITH, 1996) is not only about sonorities aspects – but also social, economic, affective, etc. – and can be based on a music scene as well (STRAW, 2017; JANOTTI JR & PEREIRA DE SÁ, 2013; AMARAL et al, 2017). In other words, I also take into consideration the importance of the city in this context. To this end, I use some methodological approaches such as biographical research (ROSENTHAL, 2017), oral history (ROSA, 2007; PORTELLI, 1997) and documentary research (GIL, 2008). The memory theory (NORA, 1993, POLLAK, 1992) also works as a theoretical-methodological background. After this, I present the interviewees, with a short biography of each one of them, explaining the movements taken from the understanding of the methodological approach. Finally, I present my proposal of scene-based genre, discussing three important pillars to categorize “rock gaúcho”: 1) temporal and spatial issues, 2) aesthetics, attitude and sonorities and 3) media aspects. In addition to the categorization of “rock gaúcho”, I try to differentiate “rock gaúcho”, “BRock” (Brazilian rock) and “rock made in Rio Grande do Sul”. The categorization proposed is related to a specific moment, of a generation of bands that appeared in a certain time and presents some peculiarities. Therefore, I discuss the musical identifications not only linked to sonorities, but also to the norms operated in a music scene, precisely in order to understand how communities can create genres in popular music.

Keywords: Music scenes. Identity formations. Music genres. Media. Gaucho rock.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Linha do tempo	25
Figura 2: Zero Hora, fevereiro de 1986.....	33
Figura 3: Matéria no Caderno Ilustrada. Folha de S.Paulo, 14/1/86	34
Figura 4: Equipe do filme <i>Deu Pra Ti Anos 70</i>	42
Figura 5: Diretos e atores do filme <i>Verdes Anos</i>	43
Figura 6: Urubu Rei no terraço do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)	47
Figura 7: Carlos Eduardo Miranda no <i>Filme Sobre Um Bom Fim</i>	50
Figura 8: Equipe pioneira da Bandeirantes FM – 93.9.....	52
Figura 9: Os Replicantes em frente à Vortex, em 1987	55
Figura 10: Catálogo de fitas K7 da Vortex.....	58
Figura 11: Divulgação da fita <i>Com Amor Muito Carinho</i> , da Graforrêia Xilarmônica	59
Figura 12: Anúncio de show da banda Os Obsolethos, na Vortex	59
Figura 13: Zero Hora, 11/03/1988.....	60
Figura 14: Nota de Juarez Fonseca, na Zero Hora, sobre a fita <i>Miranda 85/86</i>	60
Figura 15: “O Vórtex é mais do que Replicante”	61
Figura 16: Jornal Diário do Sul, 14/12/1987	62
Figura 17: Capa da coletânea <i>Rock Garagem</i>	64
Figura 18: Capa da coletânea <i>Rock Garagem II</i>	64
Figura 19: Zero Hora, 14/12/1984.....	64
Figura 20: Capa do Segundo Caderno da Zero Hora, 11/09/85	65
Figura 21: Matéria sobre o Rock Unificado, que lotou o Gigantinho	66
Figura 22: Zero Hora, 14/9/1985	68
Figura 23: Zero Hora, 28/9/1985	69
Figura 24: Engenheiros do Hawaii	72
Figura 25: Os Replicantes	72
Figura 26: Garotos da Rua.....	73
Figura 27: TNT.....	73
Figura 28: DeFalla.....	73
Figura 29: Capa e contracapa da coletânea <i>Rock Grande do Sul</i>	76
Figura 30: Revista Veja, novembro de 1985	78
Figura 31: Gazeta Mercantil Sul, 12/3/1986	79
Figura 32: Estado de S. Paulo, 4/4/1986	80

Figura 33: Zero Hora, 8/2/1986.....	81
Figura 34: Zero Hora, 11/11/1980.....	127
Figura 35: Zero Hora, 13/11/1982.....	128
Figura 36: Jornal Zero Hora, 7/2/1982.....	128
Figura 37: Zero Hora, 16/3/1985.....	129
Figura 38: Diversos recortes sobre Os Replicantes.....	130
Figura 39: Zero Hora, 9/8/1985.....	131
Figura 40: Zero Hora, 16/9/1986.....	132
Figura 41: Zero Hora, 11/9/1986.....	133
Figura 42: Zero Hora, 6/6/1987.....	133
Figura 43: Jornal do Brasil, 18/12/1987.....	134
Figura 44: Jornal do Brasil, 16/7/1988.....	135
Figura 45: Jornal do Brasil, 18/7/1988.....	135
Figura 46: Zero Hora, 23/7/1988.....	136
Figura 47: Zero Hora, 21/10/1988.....	137
Figura 48: Zero Hora, outubro de 1988.....	138
Figura 49: Zero Hora, 8/10/1988.....	138
Figura 50: Zero Hora, 1988.....	139
Figura 51: Jornal do Brasil, 4/11/1988.....	139
Figura 52: Jornal do Brasil, 6/12/1988.....	140
Figura 53: Zero Hora, 20/4/1989.....	140
Figura 54: Zero Hora, 21/1/1989.....	141
Figura 55: Zero Hora, 5/1/1990.....	142
Figura 56: Manifesto do Rock Gaúcho.....	167
Figura 57: Deixa o rock gaúcho morrer.....	175

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1: A análise das entrevistas	143
Fotografia 2: Biba Meira	147
Fotografia 3: Carlos Gerbase	148
Fotografia 4: Edu K	149
Fotografia 5: Frank Jorge	150
Fotografia 6: King Jim.....	151
Fotografia 7: Tchê Gomes	152
Fotografia 8: Arthur de Faria.....	153
Fotografia 9: Arthur Dapieve	154
Fotografia 10: Juarez Fonseca	155
Fotografia 11: Mauro Borba.....	156
Fotografia 12: Fiapo Barth	157
Fotografia 13: Luciana Tomasi	158
Fotografia 14: Paola Oliveira	159
Fotografia 15: Polaca Rocha	160
Fotografia 16: Rochelle Costi.....	161
Fotografia 17: Tonho Meira	162

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Categorização musical do rock gaúcho	170
--	-----

SUMÁRIO

PRÓLOGO	18
1 “ENTRA NESSA E DANCE UM ROCK’N’ROLL”: UMA INTRODUÇÃO	20
2 CONTEXTUALIZAÇÃO	25
2.1 O rock brasileiro dos anos 1980	26
2.2 “A fauna ensandecida do Ocidente”: o nascimento de uma cena	37
2.2.1 “O Miranda era o Google de Porto Alegre”	45
2.2.2 A Rádio Ipanema FM – 94.9	51
2.2.3 O bar-estúdio-selo-loja-produtora VORTEX	55
2.3 O festival Rock Unificado e o LP <i>Rock Grande do Sul</i>	63
3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	82
3.1 Cenas musicais	82
3.2 Gêneros musicais	89
3.2.1 Gêneros musicais e formações identitárias.....	92
3.2.2 Gêneros musicais, afetos e mediações.....	98
3.3 Gêneros musicais baseados em cenas musicais	100
3.3.1 Os ideais e os estilos dos gêneros musicais	104
3.3.2 Como os gêneros se baseiam em cenas	106
4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	108
4.1 Os caminhos da pesquisa	108
4.2 Memória	109
4.3 História Oral	113
4.4 Método Biográfico	114
4.4.1 Princípio da realização de entrevistas.....	116
4.4.2 Estimulando os processos de recordação.....	119
4.4.3 Escuta atenta e escuta ativa	122
4.4.4 “Um eterno culto à chinelagem feito do acaso é a nossa vida”: as biografias sobre os roqueiros gaúchos	124
4.5 Pesquisa Documental	125
5 A SELEÇÃO DOS ENTREVISTADOS	144
5.1 Artistas	147
5.1.1 Biba Meira	147
5.1.2 Carlos Gerbase.....	148

5.1.3 Edu K.....	149
5.1.4 Frank Jorge	150
5.1.5 King Jim	151
5.1.6 Tchê Gomes	152
5.2 Mídia	153
5.2.1 Arthur de Faria	153
5.2.2 Arthur Dapieve	154
5.2.3 Juarez Fonseca.....	155
5.2.4 Mauro Borba.....	156
5.3 Mercado/Produção	157
5.3.1 Fiapo Barth	157
5.3.2 Luciana Tomasi	158
5.3.3 Paola Oliveira	159
5.3.4 Polaca Rocha	160
5.3.5 Rochelle Costi	161
5.3.6 Tonho Meira	162
6 “NÃO SOMOS ENTENDIDOS, POIS NÃO SABEMOS NOS FAZER ENTENDER”: UMA CATEGORIZAÇÃO MUSICAL DO ROCK GAÚCHO	163
6.1 “Um hippie-punk-rajneesh”: as características de um gênero	163
6.1.1 Chinagem como categoria fundante no rock gaúcho.....	168
6.2 “Somos quem podemos ser, sonhos que podemos ter”: as facilidades de comunicação do BRock	170
6.3 “Amigo punk, escute este meu desabafo”	174
7 (NÃO) DEIXA O ROCK GAÚCHO MORRER: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	175
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	181
BIOGRAFIAS / LIVROS NÃO-FICIONAIS E JORNALÍSTICOS.....	188
FILMOGRAFIA	189
ENTREVISTAS.....	189
APÊNDICE	191
Entrevista com Arthur Dapieve	191
Entrevista com Arthur de Faria.....	202
Entrevista com Biba Meira.....	209
Entrevista com Carlos Gerbase.....	215
Entrevista com Edu K	230

Entrevista com Fiapo Barth.....	244
Entrevista com Frank Jorge	253
Entrevista com Juarez Fonseca	270
Entrevista com King Jim	282
Entrevista com Luciana Tomasi.....	290
Entrevista com Mauro Borba.....	298
Entrevista com Paola Oliveira.....	311
Entrevista com Polaca Rocha	319
Entrevista com Rochelle Costi.....	330
Entrevista com Tchê Gomes	335
Entrevista com Tonho Meira.....	350

PRÓLOGO

Assim como acontece com muitas pessoas, música tem um lugar fundamental na minha vida. E é dessa forma desde que eu consigo me lembrar.

Trabalho, nesta pesquisa, com método biográfico e questões de memória, então peço licença para também me apresentar: venho de um município com pouco mais de 4 mil habitantes, chamado Campo Novo, localizado na Região Celeiro do Noroeste do Rio Grande do Sul. Estamos em 2020, e ainda não há uma única loja de discos na cidade – então imagine em meados dos anos 1990, quando comecei a me interessar por música.

Nasci em 1988, mesmo ano em que a Graforrêia Xilarmônica lançou, pelo selo Vortex, sua primeira fita-demo, intitulada *Com Amor Muito Carinho*. Eu toco violão desde muito cedo – segundo minha mãe, desde os 4 anos, quando minha bisavó me deu um violãozinho de quatro cordas, e eu comecei a acompanhar minha irmã, sete anos mais velha do que eu, nas aulas de violão que ela tomava na igreja da cidade. Não demorou muito para que eu trocasse o violãozinho de plástico pelo Tonante da minha irmã, que o abandonou em algum canto de casa, e trocasse também as aulas na igreja por aulas com um professor particular, e na sequência o professor particular por revistas de cifra. Mas eu volto nesta parte do violão mais tarde.

Como não havia nenhuma loja de discos na minha cidade, tudo o que eu conhecia, principalmente na infância, vinha através da televisão e da rádio – a Atlântida, mais precisamente, que era a emissora que chegava até lá, e a que mais se ouvia na minha casa. Minha família tinha alguns discos de vinil, mas o que realmente me marcou foi a chegada do CD, que na minha casa aconteceu em 1994 ou 1995, pouco antes da primeira edição do Festival Planeta Atlântida, em 1996. Nessa época, minha mãe, funcionária do banco do estado, era transferida durante o verão para Tramandaí, no litoral norte, onde passávamos os três meses das férias escolares. Meu pai levou minha irmã e eu nas três primeiras edições do Planeta Atlântida; dessas três edições, os shows que mais marcaram minha infância – e também tenho uma lembrança quase física da sensação de colocar os CDs no aparelho de som – foram Os Paralamas do Sucesso (com o *Vâmo Batê Lata*, 1995), Fernanda Abreu (*Da Lata*, 1995), Nenhum de Nós (*Mundo Diabla*, 1996), Skank (*Samba Poconé*, 1996), Kid Abelha (*Meu Mundo Gira em Torno de Você*, 1996) e J. Quest (*J. Quest*, 1996). Os Mamonas Assassinas e seu disco homônimo, que era o que se vendia, de fato, para a minha faixa etária, também marcaram esse período da minha vida. (É claro que ouvíamos outros artistas na minha casa, mas, como tudo, este prólogo também é um recorte.)

Em 2000, minha mãe não foi transferida para Tramandaí, mas foi nesse ano que eu entrei pela primeira vez em uma van, sozinha, para ver um show de rock em outra cidade: Acústicos & Valvulados, na FEICAP – feira da indústria, comércio e agropecuária –, na cidade de Três Passos. Um ano antes, em 1999, os Acústicos & Valvulados lançaram o disco homônimo, muito executado nas rádios. Nessa mesma época, eu ouvia outras várias bandas: A Comunidade Nin-Jitsu com o *Broncas Legais* (1999), a Tequila Baby com o *Sangue, Ouro e Pólvora* (1999), a Bidê ou Balde com o *Se Sexo é o que Importa, Só o Rock é Sobre Amor* (2000) e a Ultramen com o *Olelé* (2000). Este é o segundo e talvez mais significativo marco de álbuns e de shows na minha vida – vi todos em alguma feira em Três Passos, Ijuí, Frederico Westphalen ou Santa Rosa – e que, de uma forma ou outra, me instigaram a chegar até aqui.

Voltando para a parte do violão, em 2002, de forma mais intensa, comecei a participar de rodinhas de violão no colégio e então descobri todo o “cancioneiro do rock gaúcho”: TNT, Graforrêia Xilarmônica, Garotos da Rua, Os Cascavelletes, entre outras bandas dos anos 1980. Não havia uma única roda de violão que não começasse com “Amigo Punk” e terminasse com “Sob Um Céu de Blues” – nenhuma das que eu tenha participado, pelo menos. Eu nunca vi um show com a formação clássica do TNT, dos Cascavelletes, dos Replicantes ou do Garotos da Rua; também não lembro de ter escutado na rádio. Meu interesse por esta cena do rock gaúcho veio a partir das rodas de violão e dos CDs-R compartilhados entre amigos (aqueles que já tinham internet discada em casa e podiam fazer o download das coletâneas e demais discos).

Depois das rodas de violão, passei a tocar nas festas da faculdade: cursei Jornalismo (2009-2013) na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), campus Frederico Westphalen, onde o Top 3 obrigatório se tornou “Amigo Punk, “Cachorro Louco” e “Sob Um Céu de Blues”. Na mesma época, nas disciplinas da graduação, comecei a escrever sobre música, e não parei desde então.

Em 2014, quando iniciei o mestrado e me mudei para São Leopoldo, na Região Metropolitana de Porto Alegre, descobri que “rock gaúcho”, na capital, não tinha o mesmo significado que no interior: ora, para mim, rock gaúcho era o rock feito no Rio Grande do Sul. Simples, não? Mas aparentemente não era tão simples assim. E desde 2014 venho tentando entender esse tal de rock gaúcho. Esta tese, então, é exatamente isso: uma forma de discorrer, problematizar e categorizar esse rock que atravessa diferentes fases e instâncias da minha vida, seja de forma afetiva, jornalística ou acadêmica, e eu espero – “com amor, muito carinho” – que seja uma leitura estimulante e agradável.

1 “ENTRA NESSA E DANCE UM ROCK’N’ROLL”¹: UMA INTRODUÇÃO

Porto Alegre, 12 de junho de 2019. Após o primeiro dia do XXVIII Encontro Nacional da Compós, estávamos, minha orientadora e eu, em uma corrida de carro, conversando sobre a minha tese, quando o motorista se envolveu no assunto: “tu estuda rock gaúcho? quando eu era piá² eu também tocava rock gaúcho”. Seguiu falando de bares que considerava importante para a sua geração, como o Ocidente e o Porto de Elis, e disse que nunca havia lido estudos sobre o assunto, apenas biografias. De fato, a música jovem feita em Porto Alegre teve pouca abordagem científica³ e os estudos são escassos e recentes – especialmente na área da Comunicação⁴. Temos como marco o projeto *Creative Industries, Cities and Popular Music Scenes: The Social Media Mapping of Urban Music Scenes*, fruto de uma parceria entre o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola da Indústria Criativa da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) e a Universidade de Salford, no Reino Unido, realizado entre 2014⁵ e 2017, o qual gerou, entre inúmeras publicações e atividades sociais, dois e-books⁶.

Foi então, durante este projeto, que iniciei minha pesquisa sobre rock gaúcho e suas articulações primeiramente com a cidade e posteriormente com questões estéticas e materiais. Também neste momento, ao buscar bibliografia sobre o assunto, tive dificuldade em encontrar materiais científicos (na área da Comunicação) sobre o rock gaúcho e suas relações com identidades, cenas musicais, cultura urbana e todo esse contexto comunicacional. Isto posto, justifico esta tese primeiramente pela minha relação próxima com a cena de rock do estado: são quase 10 anos atuando diretamente nesta cena como jornalista e frequentadora de shows das mais diversas bandas que compõem o chamado “rock gaúcho”.

Em relação à pesquisa científica, desde o começo da minha trajetória acadêmica, durante a graduação em Jornalismo, eu já tinha interesse nas relações entre comunicação, cultura e música, mas pensando em um contexto de identidade latino-americana. Durante o

¹ Trecho da canção “Entra Nessa”, do TNT, presente na coletânea *Rock Grande do Sul* (1986).

² “Piá” é uma gíria utilizada no Rio Grande do Sul para se referir a menino, criança.

³ Na literatura, entretanto, há vários livros considerados marcantes sobre a cena, como *Gauleses irredutíveis: causas e atitudes do rock gaúcho* (2012 [a primeira edição é de 2001]), de Alisson Avila, Cristiano Bastos e Eduardo Muller. Este e outros livros serão comentados no capítulo de Procedimentos Metodológicos.

⁴ Nas áreas de História, Letras, Ciências Sociais e Musicologia há mais referências bibliográficas sobre o assunto. Inclusive, as utilizo na contextualização.

⁵ Em 2014, foi lançado também o livro *Fragmentos de memória do Rock Gaúcho*, organizado por Gustavo Borba, que mescla relatos com artigos científicos.

⁶ Os e-books *Mapeando Cenas da Música Pop: Cidades, Mediações e Arquivos* (volume I) e *Mapeando Cenas da Música Pop: Materialidades, Redes e Arquivos* (volume II) estão disponíveis no site da editora Marca da Fantasia: <https://marcadefantasia.com/>

mestrado, foquei nas performances ao vivo: artistas se comportando no palco, trazendo à tona as diferentes experiências estéticas em um show de rock, entre outras questões abordadas na minha dissertação, publicada em e-book em 2019. Foi a partir de 2014, então, que comecei a circular de forma recorrente pela atual cena de rock de Porto Alegre, conversando com músicos (novos, antigos) e me interessando cada vez por todos os aspectos que cercam o rock gaúcho. Penso que investigar as dinâmicas de atores sociais atuantes em Porto Alegre, mapeando a música jovem feita na cidade, principalmente por um viés comunicacional, é algo que precisa ser feito.

Além disso, a relação dos Estudos de Comunicação com os Estudos de Antropologia, Musicologia e Sociologia é algo que pretendo destacar aqui. Além de estudiosos da área da Comunicação, que já vêm pesquisando o tema, é da Antropologia e da Musicologia que trago algumas referências para falar sobre gêneros musicais e identidades, e é da Sociologia que trago meu principal procedimento metodológico e também referências para sustentar a minha tese de que um gênero musical pode ser baseado em uma cena musical. Dessa forma, meu intuito é igualmente testar a imbricação destes campos de pesquisa, trazendo diferentes visões para o campo da Comunicação. Ademais, sempre tive interesse em questões identitárias, mas esse interesse foi intensificado – agora relacionado aos gêneros musicais – durante minha missão discente na UFPE⁷.

No que contempla questões sociais, o intuito é que esta pesquisa possa contribuir na institucionalização de uma memória do rock gaúcho, pensando em um reduto científico, cultural, biográfico e afetivo para o estado e para o País. Se falarmos especificamente da cena de rock de Porto Alegre, não encontraremos, como comentado anteriormente, muitas bibliografias na área da Comunicação que sanem nossos questionamentos. Há memórias faladas, documentários, literatura, mas há poucos registros científicos. Tudo é muito (ou, pelo menos, relativamente) recente.

Vale comentar que em agosto de 2017, durante o V Congresso Nacional de Comunicação & Música (CoMúsica), coordenado pela professora Dra. Adriana Amaral e organizado por membros do Grupo de Pesquisa CultPop (Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias), ao qual sou vinculada, realizamos uma atividade extraclasse de “turismo musical”, intitulado *POA Rock City Bus Tour*⁸, onde pesquisadores de todo o Brasil puderam conhecer “pontos históricos” do rock gaúcho, com saída da Cidade Baixa e término no Bom Fim, tendo como guia o músico Edu K, vocalista da banda DeFalla. Com a repercussão da

⁷ Falo sobre essa missão no Capítulo 4 – Procedimentos Metodológicos.

⁸ Disponível em: <<https://tinyurl.com/vcomusica>> Acesso em: 10 jun 2018.

atividade – e indo ao encontro de um crescente movimento de memória do rock gaúcho –, percebemos ainda mais a atualidade do tema aqui abordado.

Como objetivo principal, busco apresentar como uma categorização musical do rock gaúcho feito na década de 1980 permite compreender as relações entre gênero musical, formações identitárias e aspectos midiáticos decorrentes dessas articulações. Entre os objetivos específicos estão 1) compreender o rock’n’roll produzido durante os anos 1980 em Porto Alegre, mais precisamente no bairro Bom Fim; 2) debater como um gênero musical pode ser formado a partir de uma cena musical e 3) discorrer sobre as diferenças entre rock gaúcho, rock feito no Rio Grande do Sul e BRock.

Já em relação ao problema de pesquisa, este delimita-se a pensar que rock é esse que está no rock gaúcho, com referências de outras gerações e de outros “rocks” – e também de outros gêneros musicais. Assumo a complexidade da classificação “rock gaúcho” na medida em que, sendo autoexplicativo – rock gaúcho é o rock feito no Rio Grande do Sul, obviamente –, percebe-se que a rotulação demarca mais do que apenas um gênero musical e uma geografia: o termo funciona como um facilitador semântico difundido pela imprensa musical e aceito pelo público jovem, gerando seu próprio público, mercado e disposições ideológicas. Por isso o interesse em ampliar a discussão acerca do termo, das lógicas socioculturais, musicais e midiáticas.

Para entender o rock gaúcho, é preciso entender que existe o outro: ele não foi reconhecido como BRock, mas faz parte de um cenário onde, durante os anos 1980, o rock foi carro chefe na indústria musical. Havia uma mídia muito favorável ao rock, ou seja, este cenário roqueiro foi totalmente apoiado pela imprensa hegemônica da época como, por exemplo, o jornal *Zero Hora*⁹ e a Rádio Atlântida FM¹⁰.

Ademais, como abordar uma cena que não existe mais? Esta tese é baseada em uma pesquisa biográfica e documental e, sendo assim, remonto esse momento histórico do Brasil, de Porto Alegre e do bairro Bom Fim com amparo dos relatos dos atores sociais atuantes nesse cenário específico, que se reconhecem na cena (e no possível gênero musical, mesmo que não saibam como formular isso), além de jornalistas como Arthur Dapieve, um dos principais jornalistas a disseminar o termo BRock, nos anos 1980, Juarez Fonseca, com um

⁹ *Zero Hora*, um jornal feito em Porto Alegre, é um dos maiores jornais de circulação diária do Brasil. Fundado em 4 de maio de 1964 pelo jornalista Ary de Carvalho, passou a ser controlado pelo Grupo RBS, filiado da Rede Globo, em 1970. Jornalistas que foram entrevistados para a tese, como Juarez Fonseca, principal disseminador do rock gaúcho na mídia impressa da cidade, escreveram para a *Zero Hora*.

¹⁰ Pertencente ao Grupo RBS, a Rádio Atlântida FM – 94.3 surgiu em 1981, quando a então Gaúcha-Zero Hora FM, criada em 1976, muda de nome para Atlântida FM e passa a gerar sua programação em rede para o Rio Grande do Sul e Santa Catarina. É ainda hoje uma das principais rádios voltadas ao público jovem no Sul do Brasil (e realiza anualmente, desde 1996, o festival Planeta Atlântida).

histórico de 45 anos de jornalismo musical em Porto Alegre, e Arthur de Faria, que há 30 anos se dedica a pesquisar a história da música popular porto-alegrense.

Outra particularidade é que o rock gaúcho sempre teve um mercado no interior do estado, e isso faz, ainda hoje, com que algumas bandas consigam ter uma carreira essencialmente regional. Além disso, Porto Alegre é conhecida como uma cidade onde o rock, de meados da década de 1980 para cá, é hegemônico, sempre *mainstream*. Por exemplo, em comparação com outras capitais – fugindo do eixo Rio/São Paulo –, Salvador (BA) tem o axé, São Luís (MA) tem o reggae, Belém (PA) tem o tecnobrega. Ou seja, temos aí um contexto de rock que aparentemente não existe em outros estados do Brasil. Esta é uma característica muito singular do Rio Grande do Sul, e Porto Alegre é vista por moradores daqui e de outros estados (artistas, músicos, jornalistas etc) como uma cidade fundamentalmente roqueira, fazendo com que isso permaneça presente também no imaginário¹¹ que se tem da cidade.

Há, ainda, uma questão das bandas que fogem da estética do rock gaúcho e que se tornaram nacionalmente conhecidas, que podemos categorizar, inclusive, como BRock, que é o caso dos Engenheiros do Hawaii e do Nenhum de Nós, citadas pelos entrevistados quando o assunto é “profissionalização”. Por isso, o intuito é construir uma categorização musical que assinale também as diferenças entre rock gaúcho, rock feito no Rio Grande do Sul e BRock.

Evito, de antemão, uma leitura essencialista sobre as identidades; o foco aqui não é pensar as identidades de forma tradicional, mas como a categorização de um gênero musical pode articular determinadas formações identitárias, que, claro, reivindica certa autonomia identitária gaúcha perante o “outro”, o BRock. Existem formações musicais que são articuladas a formações identitárias, agenciamentos, acoplamentos, com inúmeras questões em jogo. Dessa forma, busco trabalhar essa questão identitária de uma maneira mais volátil, despreocupada com a visão determinista dos estudos de Identidade. Quem sustenta essa argumentação são autores como Georgina Born, ao falar dos agenciamentos e articulações justamente entre formações musicais e formações identitárias, e David Brackett, que fala que gêneros musicais fazem interpelações, ou seja, a própria categorização do rock gaúcho não deixa de ser uma interpelação, por isso tantas bandas que vieram depois deste “fenômeno”, nas décadas seguintes, se sentem na obrigação de afirmar: “não, eu não sou rock gaúcho. Eu sou gaúcho, faço rock, mas não faço rock gaúcho”. O rótulo “rock gaúcho” é forte, interpela, então existe toda uma geração que precisa negar e se diferenciar disso.

¹¹ Essa questão aparece desde a intervenção do motorista de aplicativo, citada no começo da introdução, até a fala de entrevistados, comentários na mídia, entre outros exemplos que aparecerão ao longo da tese.

Pressuponho, com suporte bibliográfico exposto nos capítulos a seguir, que gênero musical não se refere somente a aspectos sonoros, e pode ser baseado em uma cena musical, que é algo que aconteceu com o manguebeat, na cidade do Recife, por exemplo, que apresenta similaridades nas estratégias específicas de articulação entre os fatores regionais das cenas musicais e as configurações estético-socais dos gêneros musicais¹²; isto é, levo em consideração a importância da cidade neste contexto. Por isso, proponho pensar o rock gaúcho feito na década de 1980 – especialmente entre os anos 1984 e 1989 – para além de uma cena musical ou somente um rótulo midiático. As primeiras pistas levantadas, que vieram a se concretizar ao final do trabalho, estão em uma reivindicação dos músicos em um contexto e influências de gêneros musicais como mod, punk, brega, rockabilly, entre outros, além de características como espírito anárquico e colaborativo, som de garagem, e uma estética baseada no descompromisso com as normas culturais dominantes.

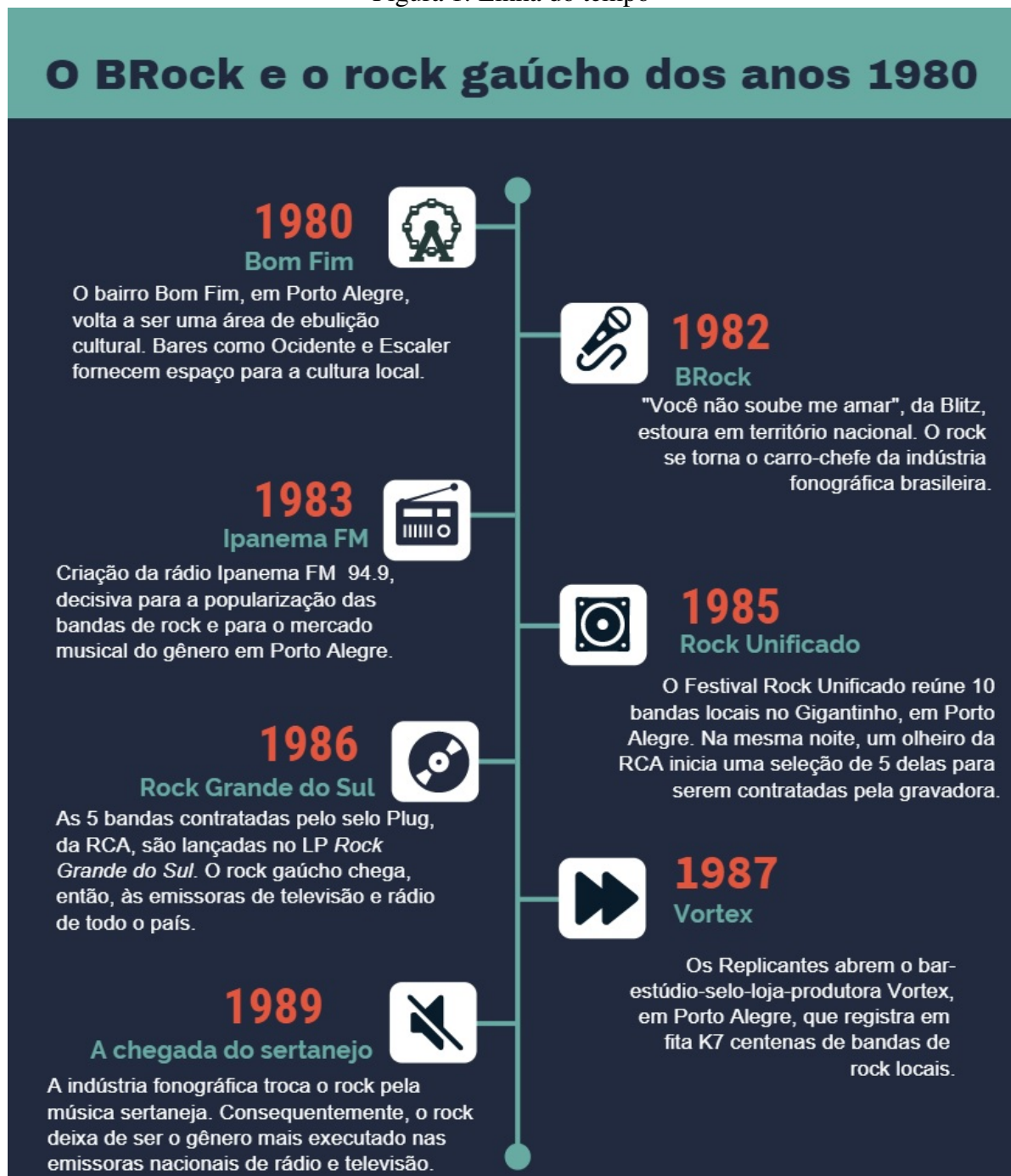
Não me limito à ideia de que o rock gaúcho seja, de fato, um gênero musical, mas abro a possibilidade para uma categorização musical, onde ele pode ser acionado ou não como um gênero. Dessa forma, debato suas identidades, diferentes identificações, a adequação ou inadequação na cultura nacional, entre outras características que apresento e discuto ao longo do trabalho, que está dividido em sete capítulos, contando esta introdução. No capítulo 2, faço uma contextualização histórica dos anos 1980, com foco no BRock, no surgimento do rock gaúcho em Porto Alegre, a relação do gênero com a indústria fonográfica e midiática, além de outras questões presentes neste cenário; no capítulo 3, a fundamentação teórica, principalmente baseada em cenas e gêneros musicais, surge para dar sustento às propostas que faço na tese; no capítulo 4, descrevo meus procedimentos metodológicos e todas as técnicas aplicadas durante a reconstrução e análise do meu caso; no capítulo 5, apresento meus entrevistados, fazendo uma breve biografia de cada um; no capítulo 6, proponho, de fato, uma categorização do rock gaúcho e uma diferenciação entre rock gaúcho, rock feito no Rio Grande do Sul e BRock – é onde busco efetivamente deixar minha contribuição para o campo e, por fim, no capítulo 7, apresento minhas considerações finais, sintetizando quais foram os principais resultados deste trabalho e abrindo possibilidades e provocações para pesquisas futuras.

¹² Há inúmeras pesquisas sobre a questão do manguebeat no Recife, como a de Lima (2008), onde a autora aborda o uso do gênero de uma perspectiva midiática, no campo da música popular massiva.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO

Antes de iniciar, um aviso: a contextualização não está em ordem cronológica. Ela foi organizada em categorias, agrupando acontecimentos que têm alguma relação. Para auxiliar no entendimento dessa contextualização, apresento, abaixo, uma linha do tempo com os principais tópicos abordados.

Figura 1: Linha do tempo



Fonte: Elaborada pela autora

O texto, em si, tem a seguinte ordem: no primeiro item, faço uma explanação sobre o rock brasileiro nos anos 1980, discorrendo principalmente sobre questões políticas, fonográficas e televisivas. No segundo item, foco na questão geográfica e identitária do bairro Bom Fim, em Porto Alegre, aprofundando quatro pontos relevantes dentro desse contexto: o Bar Ocidente, a Rádio Ipanema, o produtor Carlos Eduardo Miranda e a Vortex (o bar-estúdio-selo-loja-produtora dos Replicantes). No terceiro item, por fim, exponho a importância dos festivais e das coletâneas, mais precisamente o Festival Rock Unificado e a coletânea *Rock Grande do Sul*.

2.1 O rock brasileiro dos anos 1980

Para contextualizar historicamente o momento onde essa pesquisa é desenhada, lembremos que a década de 1980 foi particularmente importante para o rock feito no Brasil, sobretudo em função do chamado “BRock”, rótulo cunhado por jornalistas, músicos e críticos culturais para definir os grupos de rock que emergiram num Brasil pós-abertura política com o fim da Ditadura Militar, evocando uma cultura jovem e roqueira no País, que tentava se conectar com ideais de modernidade e cosmopolitismo. Dapieve (1995) comenta que um aspecto importante a considerar na trajetória do BRock é seu relacionamento com a conjuntura político-econômica brasileira. Para o autor, o rock, no País, não teria sido possível sem o processo de redemocratização, de abertura de mercado e da tentativa de conexão da juventude brasileira com preceitos globais. Ao mesmo tempo, esta conexão trazia marcas culturais: tratava-se de “um rock (in)decente, cantado em português”. Cantar rock em português impele reconhecer um princípio de debate central para as relações entre cultura pop e identidade nacional. De que Brasil se está falando e qual o sotaque deste rock cantado em português?

Grupos como Blitz, Os Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Titãs, Capital Inicial, entre outros, colocam o eixo do BRock sobre a Região Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo, marcadamente) e Brasília (não à toa, a capital do País). Observar a geopolítica do “BRock” e a pregnância de Rio de Janeiro, São Paulo e Distrito Federal nas origens e relatos das bandas é central para perceber o que estava “dentro” de uma ideia hegemônica de rock feito no Brasil. Os sotaques marcadamente cariocas, paulistas e a suposta “ausência” de sotaque dos brasilienses cristalizavam a ausência de estranhamento que artistas roqueiros brasileiros causavam nos sistemas midiáticos – também localizados, maciçamente, nestes três estados, sedes de redes de televisão, rádio e sistemas de comunicação sobretudo no Rio de Janeiro e

em São Paulo e sucursais em Brasília. Para além da naturalização de uma geopolítica midiática que consagra as corporalidades oriundas de estados economicamente e politicamente centrais do País, entende-se que a performance do “ser roqueiro brasileiro” está atravessada por valores oriundos da geografia e de suas origens. Centros e bordas/margens podem ser observados no tocante ao BRock (SOARES; NUNES, 2020, no prelo).

Acrescentemos a esta construção da centralidade do eixo Rio de Janeiro/São Paulo/Brasília no BRock, outra ligada a um gênero musical que era a própria tradução do entendimento de brasilidade: a Música Popular Brasileira (MPB). Para Dapieve, o BRock teve que “se livrar” de artifícios de criação musicais enraizados na cultura musical brasileira fortemente marcada pela MPB: “linguagem rebuscada, metáforas impenetráveis, primado do subentendido” (DAPIEVE, 1995, p. 201) e, segundo o autor, “falar olhando nos olhos de novos públicos, sobretudo o jovem urbano”. Em linhas gerais, desenhava-se também princípios sobre o jovem urbano brasileiro cosmopolita como aquele residente em grandes cidades, conectado a um imaginário global que se ancorava na sedução pelo cinema *blockbuster* americano, pela cultura do videoclipe amparada pela MTV (Music Television), que inicia suas atividades nos EUA em 1981 e pelo fetiche pelo rock e gêneros musicais estrangeiros (como a disco music). A relação de disputa que o rock nacional estabeleceu com a MPB foi um dos fatores que o legitimou como “música jovem” nos anos 1980, conforme atesta Gustavo Alonso (2017). Para Alonso, a “cobrança” por se nacionalizar o rock (música que aos olhares mais “puristas” era essencialmente estrangeira), impelia em visitar legados da chamada “música elétrica brasileira” (“elétrica” referente à guitarra elétrica) e, portanto, o projeto do Tropicalismo da década de 1960, a Jovem Guarda e a própria MPB. Não sem controvérsia. O Tropicalismo, por seu histórico essencialmente institucionalizado, parecia ir de encontro à espontaneidade dos próprios roqueiros do BRock.

Em entrevista para a tese, ao abordar também os interesses das gravadoras, Arthur Dapieve comenta que “tinha muita gente botando dinheiro, então poucas manifestações não-roqueiras passavam por ali. Era como se o Brasil todo, pelo menos a nossa turma, tivesse virado Manchester: era uma coisa de louco” (DAPIEVE, 2018). Ao falar que “era como se o Brasil tivesse virado Manchester”, Dapieve desperta um ponto que precisamos considerar: o rock, nos anos 1980, apresenta dimensões transculturais, visto que não é somente um fenômeno nacional, mas está visceralmente conectado à presença global deste gênero musical como commodity central da indústria fonográfica, bem como um marco para a partilha de princípios identitários e sensíveis dos jovens no mundo inteiro. Isto é: o Brasil não é um caso

isolado onde o rock¹³ vira um fenômeno absoluto, mas sim faz parte de um movimento que teve nos Estados Unidos entre o final da década de 1940 e começo da década de 1950, com raízes em estilos musicais como, por exemplo, country, blues, rhythm and blues e gospel, passando pelo final da década de 1960 e início da década de 1970, quando desenvolveu diferentes subgêneros, como folk rock, o blues-rock e o jazz-rock; na sequência, incorporando influências de gêneros como a soul music, o funk e o início de uma série de outros subgêneros, tais como soft rock, glam rock, heavy metal, hard rock, entre outros. Na Inglaterra, o final da década de 1970 nos apresentou os gêneros punk, pós-punk e new wave que, com características mais contestadoras, influenciaram muitas bandas da chamada “geração 80” no Brasil, que começaram a (re)produzir arranjos fortes e letras politizadas que prezavam pela liberdade de expressão.

Arthur Dapieve comenta que, no Brasil, o rock se torna a “menina dos olhos” da indústria fonográfica em 1982 e permanece quase ditatorial até 1989: “embora já houvesse rock brasileiro, quando a Blitz aparece com ‘Você Não Soube Me Amar’, em 1981, 1982, ela explode, vira um negócio. Então esse é um marco – não é um marco zero, mas é um ponto em que todo mundo vira para todas as gravadoras querendo roqueiros”. Com a eleição do Presidente Fernando Collor, em 1989, o rock começou a “ceder” espaço para gêneros como sertanejo, pagode e axé. Dapieve afirma que esse momento em que o rock deixa de ser “a menina dos olhos” acontece porque o Presidente Collor dá destaque aos sertanejos “e aí as gravadoras trocam, é tipo monocultura: você planta café, pau-brasil... você vai trocando conforme a necessidade. Então as gravadoras largam um pouco o rock de lado e passam a se dedicar ao sertanejo” (DAPIEVE, 2018).

O jornalista ainda comenta que isso fragmentou o mercado, mas que o rock foi totalmente hegemônico nesse período de aproximadamente sete anos. Quando os artistas sertanejos tomaram o espaço que era do rock – inclusive na Rede Globo –, o cantor Lulu Santos fez uma música chamada “Apenas Mais Uma de Amor”, com um propósito de provocação pois “sabia tocar violão melhor do que eles”, contendo uma certa “dor de cotovelo” por ter sido trocado por outro gênero musical aos olhos da indústria fonográfica.

Ainda sobre este período, reiterando a importância da abertura política, Dapieve fala:

¹³ Como abordo inúmeros gêneros musicais estrangeiros ao longo do trabalho – e uma vez que a palavra rock, por exemplo, já foi incorporada ao português –, opto por seguir um padrão e não grafar nenhum gênero ou subgênero em *italico*.

Então o rock dessa época surfou essa onda de todas as atenções voltada pro rock. E também foi beneficiado com um plano econômico do Sarney, que foi o Cruzado 1 que, ao congelar preços, liberou uma grana pra consumo. E o que tava tocando era o rock, então as pessoas foram e compraram discos de rock, RPM vendendo dois milhões de exemplares. Houve uma conjunção de fatores que fez com eles ocupassem o mercado, uma questão econômica, uma questão de talento mesmo pra fazer letras e que era uma coisa necessária no Brasil. Veja bem, os caras tavam vendo Caetano, Chico Buarque, então a letra era uma exigência – não é fundamental, mas era uma exigência –, e esses caras conseguiam rivalizar, no meu ponto de vista, com esses não-roqueiros da geração anterior. Então era uma coisa que, na hora, ao trabalhar na imprensa, evidentemente eu tava me beneficiando desse cenário, mas olhando pra trás eu percebo também o quanto ele inibiu outras possíveis manifestações dentro da música brasileira (DAPIEVE, 2018).

Para Juarez Fonseca, jornalista gaúcho que também acompanhou todo esse período, o estouro do rock no Rio Grande do Sul é uma consequência da explosão do rock em território nacional:

Esse rock aí é consequência do movimento do rock no Brasil. O rock daqui explode um ano ou dois depois do primeiro sucesso da Blitz, “Você Não Soube Me Amar”. E depois vem Os Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Barão Vermelho, Ultraje a Rigor, Kid Abelha. E repercutiu aqui, né. Todo mundo tava começando junto a fazer rock, fazer música – só que era um rock brasileiro. O rock dos anos 1970, que não tinha muitas bandas, mas enfim tinha Liverpool, Bixo da Seda; tinha um grupo carioca chamado Vímana, onde começou o Lobão, o Lulu Santos e o Ritchie, que fez sucesso popular durante os anos 1980, “Menina Veneno”; o grupo Som Nosso de Cada Dia, que era de São Paulo, que era muito interessante, banda com sopros, eu gostava muito deles; tinha uma banda carioca chamada Peso, e tinha também o Made in Brazil, que era uma coisa mais stoniana (FONSECA, 2018).

Juarez Fonseca também pontua a importância da imprensa nesse período, lembrando que tudo o que acontecia em Porto Alegre, a *Zero Hora* cobria. Além disso, o jornalista lembra que não eram todas as bandas e artistas dos anos 1970 que tinham uma música de “cultura brasileira”, cantando em português coisas que apresentavam sentido “brasileiramente falando”, como Gilberto Gil, Caetano Veloso e Jorge Ben. A maioria delas era influenciada por bandas estrangeiras: Bixo da Seda e Made in Brazil, por exemplo, eram influenciadas por Rolling Stones. Já o Som Nosso de Cada Dia, para o jornalista, “era algo mais ‘viajado’, mais Yes, mais King Crimson”. E quando Rita Lee saiu dos Mutantes, Sergio e Arnaldo Baptista foram fazer o primeiro disco, que saiu pela Som Livre (que estava entrando no mercado de gravadoras), o que era o som deles? “Um som de Yes, um plágio de Yes. Eles saíram de Mutantes, que era uma coisa brasileiríssima, pra uma coisa inglesa” (FONSECA, 2018).

E o rock dos anos 1980 é justamente o rock brasileiro, com sotaque brasileiro. Ainda que, por exemplo, bandas como Os Paralamas do Sucesso tivessem uma influência de ska e reggae, para Juarez Fonseca, elas falavam sobre coisas brasileiras. Então o público que o rock

dos 1970 não conseguiu conquistar, o rock dos 1980 consegue. Em relação ao papel das rádios, Juarez comenta que “as FM se popularizam, rádio jovem, só de rock, como a Continental¹⁴ que era uma rádio AM com perfil de FM – ela antecipou a FM”. Dessa forma, o rock é tocado massivamente no Brasil inteiro, “e as gravadoras caem em cima disso, elas queriam revelar mais e mais e mais e mais. As gravadoras são seres insaciáveis quando estão ganhando dinheiro; como agora com o sertanejo, só toca sertanejo”, completa o jornalista.

Embora nacionalmente se visualizasse o BRock de bandas do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, emergiam sotaques e acentos para o rock cantado em português em diversas regiões do País. E o rock gaúcho é um desses. O rock baiano, de bandas como Camisa de Vênus, também. Assim como aconteceu em Porto Alegre, em torno de quatro anos surgiram em Salvador dezenas de grupos e bandas de rock. De acordo com Fernandes (2010), o Camisa de Vênus, que por algum tempo chegou a se consolidar como um dos mais importantes grupos do rock nacional, foi um fenômeno duplo por vir de fora do eixo Sudeste (ou de Brasília), seguindo o processo de intercâmbio cultural e abertura política do País. Tanto em Salvador quanto em Porto Alegre (apenas para citar alguns exemplos de sotaques), os grupos de rock eram independentes e inexperientes, muitas vezes formados por colegiais e universitários, fenômeno que também ocorreu na Inglaterra no começo da década de 1960, com a erupção do rock no mundo, e na década de 1970, durante a explosão do punk. Essa jovialidade, por sua vez, era compensada pela visceralidade de suas composições e apresentações. Com letras irreverentes e um rock acelerado, o Camisa de Vênus estabeleceu laços com bandas de Porto Alegre, como Os Replicantes, e transcendeu as barreiras geográficas para conquistar a juventude que se rebelava culturalmente no País todo.

Voltando especificamente à produção roqueira do Rio Grande do Sul, o rock gaúcho emerge na margem tanto do BRock quanto da MPB, longe da centralidade dos sistemas midiáticos brasileiros e fruto de uma cena musical constituída na cidade de Porto Alegre que, ao mesmo tempo que construiu uma singularidade para a produção de rock do estado, também trazia à tona noções de exotização que demonstravam sintomas de exclusão da “grande narrativa” do rock brasileiro (ancorada no BRock). Identificado pela imprensa nacional sempre paralelamente ao chamado BRock, percebe-se inclusive que o fato de o tratar como uma “cena musical” pode levar a reconhecer um jogo de hegemonias e contra-hegemonias existente na cultura midiática e musical dos anos 1980 (SOARES; NUNES, 2020, no prelo).

¹⁴ Inaugurada em 1962 pelas mãos do empresário e deputado federal gaúcho Victor Issler, e licença obtida por Roberto Marinho para o Sistema Globo de Rádio para a utilização do prefixo 1120, a Rádio Continental AM teve uma forte ligação identitária com a juventude universitária porto-alegrense – principalmente entre 1971 e 1981, quando fecha as portas (Cf. ENDLER, 2004).

Ademais, é provocativo questionar se essas identidades hegemônicas e contra-hegemônicas que foram formadas, fazendo com que a música feita no Rio Grande do Sul sempre estivesse, de alguma forma, longe do eixo Rio/São Paulo, tenham afetado as identidades locais e o rock feito em Porto Alegre. Pedroso (2019) lembra que essa discussão sobre identidades regionais e nacionais do Brasil e qual o papel de cada uma na constituição da identidade nacional brasileira foi comentada também pelos sociólogos Ruben George Oliven e Hermano Vianna, que expõem que na história republicana brasileira sempre houve conflitos de interesses: em certos momentos, afirmavam a centralização política e administrativa, e em outros a descentralização. Durante o Estado Novo e o regime militar pós-golpe de 1964 havia a necessidade de se impor uma cultura nacional homogeneizada e é neste momento que a cultura regional do estado do Rio de Janeiro foi escolhida para compor o todo homogeneizador da cultura brasileira, “afinal, a feijoada ‘brasileira’ é feita com feijão preto ‘carioca’ e não com feijão ‘mulatinho’ nordestino” (VIANNA, 1995, p. 62).

Os efeitos dessa política cultural centralizadora ecoam até hoje, e não somente na questão musical: existe uma centralização cultural no eixo Rio/São Paulo, devido ao fato de que o centro econômico do País está lá e os principais meios de comunicação de massa também. Dessa forma, a produção musical – e artística, em geral – feita em Porto Alegre é, ao mesmo tempo, excluída e dependente deste centro. Por consequência, havia a necessidade de que fossem produzidos filmes, peças e música de forma independente do “centro do País”. O rock gaúcho da década de 1980 surge, então, como uma forma de estar no Brasil e de estar no mundo – até porque suas influências eram universais. “O rock feito no Rio Grande do Sul, especialmente no Bom Fim, foi uma forma de os gaúchos se inserirem na cultura nacional” (PEDROSO, 2019, p. 76).

2.1.1 “Eu quis comer você”¹⁵: a chegada do rock gaúcho à televisão brasileira

Parecendo se posicionar na margem da centralidade do BRock, o rock gaúcho tensionou uma certa identidade homogeneizada do rock nacional, apontando a existência de cenas musicais e núcleos de produção, circulação e consumo de rock distantes do Sudeste brasileiro. Tratado maciçamente pela imprensa como “regional”, postula-se que o rock gaúcho, feito na década de 1980, foi também uma resposta de artistas das “bordas” do Brasil a disputarem espaço e legitimidade, não sem antes serem exotizados, nos sistemas midiáticos

¹⁵ Título de uma canção dos Cascavelletes, presente no disco *Rock'a'ula* (1989).

brasileiros. Neste sentido, as emissoras de televisão nacional foram centrais para se perceber como traços da identidade gaúcha foram performatizados não através de figuras icônicas do Rio Grande do Sul, como “o laçador”, “a prenda” ou os homens vestidos de bombachas, mas sim por jovens em sua maioria brancos, vestidos de preto, com sotaque porto-alegrense. Trata-se de roqueiros conectados ao imaginário sobretudo da Inglaterra, como mencionam Amaral e Amaral (2011), ao apontar que a expressão “rock gaúcho” foi cunhada na década de 1970¹⁶, como uma segmentação do rock cujas influências são principalmente bandas inglesas.

É preciso entender que, nos anos 1980, circular em programas televisivos era condição central dentro do mercado musical brasileiro. Gravadoras como a Som Livre, pertencente à Rede Globo, por exemplo, demonstravam a relação visceral existente entre a indústria fonográfica e a televisiva, que glorificava o LP e a telenovela. A televisão, portanto, apresentou palcos em que se davam encontros tensivos em que emergem clichês e estereótipos como marcas dos enquadramentos e limites de interpretação das diferenças regionais em sistemas midiáticos (SOARES; NUNES, 2020, no prelo).

Na página seguinte (figura 2), vemos a imprensa notificando que bandas gaúchas como Os Replicantes, Engenheiros do Hawaii e Garotos da Rua se apresentaram em programas televisivos da Rede Globo, no Rio de Janeiro, e “entraram para rachar” no eixo Rio/São Paulo e nas emissoras de rádios nacionais. Além disso, a *Zero Hora* traz trechos de uma matéria da *Folha de S.Paulo* que, ao falar sobre Os Replicantes, caracteriza a banda como “cheia de garra”, com “sabor de garagem” e que o “sopro energizante” do rock nacional está vindo do Rio Grande do Sul.

Mixto Quente, o programa citado na nota da figura 2, foi um programa televisivo criado por Nelson Motta, gravado ao vivo em janeiro (quando, normalmente, a TV Globo exibia reprises) nas praias da Macumba e do Pepino, no Rio de Janeiro. “Foi algo meio improvisado, pra tapar buraco na programação”, confessa Nelson Motta em entrevista para Ricardo Alexandre. Neste momento, também recorda: “o rock agora era *mainstream* total. Estava na sala de estar, tocando para o vovô e para o netinho” (MOTTA apud ALEXANDRE, 2013, p. 261).

¹⁶ Apesar de registros mostrarem que a expressão foi cunhada ainda na década de 1970, foi nos anos 1980 que ela ganhou força e foi amplamente disseminada na imprensa regional e nacional, como mostram os arquivos.

Figura 2: Zero Hora, fevereiro de 1986

Fotos Dulce Heffer/ZH



Os Replicantes: ontem no Rio e hoje em Cidreira

O Centro curva-se ao rock gaúcho

Depois dos Engenheiros do Hawaii, foram Os Replicantes que gravaram sua participação no programa *Mixto Quente*, da Globo, ontem no Rio. E o grupo está pronto para conquistar o Brasil, ao lado dos Garotos da Rua, que é a outra banda mais elogiada do LP Rock Grande do Sul pela imprensa do Centro. Hoje os Repli atacam no ginásio de Cidreira, enquanto aguardam o lançamento de seu primeiro LP para a RCA, em fevereiro, que, segundo eles, não tem "nada de concessões nem demagogia; apenas muito rock e muita velocidade". A Folha de S. Paulo disse que a banda parece disposta "a entrar para rachar no eixo Rio-São Paulo, apresentando um rock cheio de garra e aquele sabor de "garagem" só notável em grupos como o Camisa de Vênus". A Folha disse também que o "sopro energizante" do rock nacional está vindo do Rio Grande do Sul. E a revista *Veja*, comentando o Rock Grande do Sul, afirma que "o rock dos pampas tem qualidade suficiente para concorrer com as atrações do eixo", destacando os Garotos e os Repli. E os Garotos entram de sola nas FMs cariocas.

Já na figura 3, podemos ver a matéria da *Folha de S.Paulo* à qual a *Zero Hora* se referiu na figura 2:

Figura 3: Matéria no Caderno Ilustrada. Folha de S.Paulo, 14/1/86



Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Se em 1986 o Sul também era província do rock, é importante lembrar que o gênero tinha esse status *mainstream* porque havia contratos das gravadoras com as emissoras de TV e um interesse muito grande que bandas de rock circulassem na mídia, gerando lucro para as gravadoras, como anteriormente comentou Arthur Dapieve. Uma conversa de forma informal e bastante superficial ao final de uma performance musical na TV, por exemplo, faz parte de uma convenção dos atrativos televisivos demonstrando uma relação com instituições da indústria fonográfica ou do mercado musical que, sobretudo neste período histórico, operava fortemente sob a lógica do jabá¹⁷. Artistas musicais não eram pagos para se apresentarem em programas de TV na medida em que usavam a presença midiática como forma de divulgar shows e lançarem seus discos. Quem também comenta essa questão é Luís Henrique Gomes, mais conhecido como Tchê Gomes, ex-integrante da banda TNT, que fala que a aparição em programas midiáticos, principalmente na televisão, foi imprescindível para que as bandas alcançassem sucesso. O músico comenta sobre esses contratos que as gravadoras tinham com os programas televisivos:

Teria sido muito diferente se não tivéssemos a televisão; os programas de TV da Globo e da Bandeirantes, também. A gente chegou a fazer algumas coisas, fez aqueles programas que eram da Angélica, da Mara Maravilha, programas da Globo, o Chacrinha que a gente fez dois programas, um deles foi ao ar, o segundo não foi porque naquele sábado teve um jogo da seleção brasileira e eles cortaram o programa e aí eles colocaram só os tops. E aí o que acontece: nós não estamos nesses programas porque nós éramos os mais maravilhosos do mundo, não. Era porque as gravadoras tinham acordos com a TV, eles tinham o espaço comprado e falavam “nós vamos botar as bandas e os artistas que a gente quer pra fazer vendagem de discos”. Ponto final. Era o jabá comendo afu, sacou? (GOMES, 2018).

Um episódio bastante comentado desse momento em que o rock gaúcho chegou à televisão brasileira (e que acabou viralizando no site YouTube nos últimos anos) é a apresentação¹⁸ dos Cascavelletes – banda formada por egressos do TNT e do Prisão de Ventre, que faziam um rock garageiro com influência dos anos 1960, meio jovem guarda, meio rhythm’n’blues, com temática tão adolescente quanto a do TNT, e sotaque e vocabulário imediatamente identificável como “rock gaúcho” – no programa *Clube da Criança*, da TV

¹⁷ Jabá, abreviação de “jabaculé”, é um termo utilizado na indústria fonográfica brasileira para denominar uma espécie de suborno em que gravadoras pagavam a emissoras de rádio ou TV pela execução de determinada música. De acordo com Midani (2008), não se sabe exatamente a origem do termo ou quando ele passou a ser amplamente usado no meio. Uma das versões seria a de que um jornalista, apaixonado pela culinária nordestina, ao receber uma certa quantia para divulgar uma dupla de cantores, teria exclamado na presença de alguns colegas: “O jabá do almoço de hoje está garantido”. A prática foi criminalizada em 2006 pela Comissão de Constituição e Justiça da Câmara dos Deputados, estabelecendo penas que variam de multa a detenção, além da cassação da emissora que receber o dinheiro para colocar uma música no ar. Para outras informações: <<https://tinyurl.com/jabacule>> Acesso em: 6 jan 2018.

¹⁸ Apresentação disponível em: <<https://tinyurl.com/euquiscomerveoce>> Acesso em: 6 jan 2018.

Manchete, apresentado por Angélica. Os então ídolos locais, durante uma turnê de estreia do disco *Rock'a'ula* (1989), dublaram a canção “Eu Quis Comer Você” para crianças em idade escolar. Além dessa apresentação no *Clube da Criança*, Os Cascavelletes chegaram às televisões de todos os brasileiros através da canção “Nega Bom Bom”, trilha sonora da novela *Top Model*, de 1989. Em 1990, o *Jornal do Almoço*, veiculado pela RBS TV, exibiu uma reportagem¹⁹ falando que “Os Cascavelletes, transgressores da ordem e dos bons costumes, cheios de polêmica, astral debochado e rebelde, conquistaram também o centro do País”, enfatizando a façanha de emplacar um tema na trilha sonora de uma novela global, ou seja, algo extremamente valioso para uma banda de rock de Porto Alegre (SOARES; NUNES, 2020, no prelo).

Assim como toda a letra escrachada de “Eu Quis Comer Você”, “Nega Bom Bom”, comentada anteriormente, também apresentava uma letra de cunho sexual²⁰, e talvez por isso as músicas dos Cascavelletes não tenham tido uma fácil aceitação nos meios de comunicação nacional²¹. Como resultado, parece que o rock gaúcho sempre foi visto com certo estranhamento no eixo Sudeste. Parte deste estranhamento com os roqueiros gaúchos é endossado no depoimento do produtor musical Carlos Eduardo Miranda, em entrevista a Ricardo Alexandre (2013): “os gaúchos são diferentes do resto do Brasil. (...) O que é *underground* no resto do País, no Sul é *mainstream*. O povo inteiro é loucão. Outra cabeça, outro jeito de levar a vida. Comportamento sexual, alimentar, convívio social, é tudo diferente” (MIRANDA apud ALEXANDRE, 2013, p. 277). Bandas como Os Cascavelletes trouxeram, por trás de um viés anárquico, ousadia nas letras e nas temáticas de suas canções até então inédita no rock gaúcho. A banda acentuou uma tradição local, que já tinha começado com o TNT, misturando influências brasileiras e inglesas dos anos 1960 com uma linguagem contemporânea, debochada, na maioria das vezes pornográfica e outras tantas francamente escatológica (FARIA, 2020, no prelo).

Ou seja, o rock gaúcho chega à televisão brasileira com seu “sabor de garagem”, “cheio de garra”, sendo um “sopro energizante” para o cenário do rock nacional e com uma linguagem e estética que são características das bandas dessa cena da década de 1980. Então a

¹⁹ Reportagem disponível em: <<https://tinyurl.com/JACascavelletes>> Acesso em: 6 jan 2018.

²⁰ Apesar de inúmeras bandas dos anos 1980 e 1990 apresentarem letras com insinuações sexuais, Os Cascavelletes usaram um vocabulário totalmente explícito em músicas como “Estupro com carinho”, “Morte por tesão”, “O Dotadão”, “Minissaia sem calcinha”, “A última virgem”, “Banana split”, “Menstruada”, entre outras.

²¹ Flávio Basso, vocalista dos Cascavelletes, foi apresentador de um *talk show* na MTV em 2008. O programa, intitulado *Júpiter Maçã Show*, ficou marcado por ser “absurdo e engraçado”, com entrevistas sem noção, aparentemente seguindo a ordem de todas as apresentações do músico gaúcho na televisão brasileira.

partir dessa primeira explanação, busco, no subtítulo a seguir, discorrer sobre o local onde este rock foi formado: o bairro Bom Fim, em Porto Alegre.

2.2 “A fauna ensandecida do Ocidente”²²: o nascimento de uma cena

Para entender a constituição do rock gaúcho na década de 1980, é preciso ter em mente que a capital do Rio Grande do Sul atua como centro de referência, e não o estado como um todo. Foi entre as décadas de 1970 e 1990 que um crescimento da produção artística voltada ao público jovem teve uma maior efervescência em Porto Alegre – e essa efervescência teve bastante ligação com o bairro Bom Fim. Durante este período de 20 anos, de acordo com Pedroso (2019), o bairro foi visto como uma fonte da manifestação artística da capital – principalmente em relação à música –, tendo como seus grandes divulgadores os próprios músicos que moravam ou circulavam pelo Bom Fim.

Após a *Esquina Maldita* – esquina que se dá no encontro das avenidas Osvaldo Aranha e Sarmiento Leite, no bairro Bom Fim – que, durante os anos 1960 e 1970 foi habitada por um gueto boêmio formado por intelectuais e universitários, marcando a cena noturna porto-alegrense daquela época (Cf. TEIXEIRA, 2012), houve uma lacuna na vida noturna e na movimentação artística no bairro, assim como em toda Porto Alegre. Paralelamente, estavam se desenvolvendo no Bom Fim pontos de referência que apontariam como ocupar e atuar naquele espaço. Um período de incertezas marcou a vida de algumas pessoas que frequentavam a Esquina e eram estudantes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em sua maioria jovens brancos e de classe média – perfil que também veio a formar a cena de rock gaúcho – pois, quando graduados, no final da década, precisavam encontrar outros caminhos. Segundo Pedroso (2019), o Bom Fim, para além da Esquina Maldita, continuou possibilitando a intersecção destes caminhos.

É claro que a música popular urbana já estava sendo produzida em Porto Alegre antes de o Bom Fim se tornar um espaço de efervescência cultural: desde os anos 1960, o estado já havia contribuído com sua parte na Jovem Guarda (Os Brasas de Wanderley Cardoso e os Cleans), na Tropicália (com o Liverpool²³), na MPB (com Elis Regina) e no rock setentista

²² Trecho de “Berlim – Bom Fim”, de Nei Lisboa, presente no disco *Carecas da Jamaica* (1987).

²³ Formado em 1967 no bairro operário IAPI por Fughetti Luz (vocal), Mimi Lessa (guitarra solo), Marcos Lessa (guitarra base), Wilmar Ignácio Seade Santana (baixo) e Edinho Espíndola (bateria), foi um dos precursores do que viria a ser chamado “rock gaúcho”. Apesar do Liverpool e do Bixo da Seda não influenciarem diretamente o rock que viria a ser produzido em Porto Alegre nos anos 1980, houve, de certa forma, uma conexão do movimento especialmente com Fughetti Luz, que depois ainda iria formar as bandas Bandaliera e Guerrilheiro Anti-Nuclear.

(Bixo da Seda, formada por antigos membros do Liverpool) e no rock rural (com Hermes Aquino e Os Almôndegas). “No final dos anos 70, a disco music transformou o Bixo da Seda na banda de acompanhamento das Frenéticas, reduziu os Almôndegas à sua dupla de frente, Kleiton & Kledir e, como em todo o Brasil, varreu o rock pra debaixo do tapete” (ALEXANDRE, 2013, p. 275).

Este foi um período em que a música pop porto-alegrense se viu reduzida a grupos virtuosistas e basicamente instrumentais, como Cheiro de Vida, Raiz de Pedra, Voo Livre e Taranatiriça, além dos “solitários” Nei Lisboa e Julio Reny. Aliás, Nei Lisboa e Julio Reny são figuras comumente associadas ao Bom Fim.

Nascido em 18 de janeiro de 1959 em Caxias do Sul/RS, Nei Lisboa mudou-se aos 6 anos com sua família para a capital do estado: estudou no Colégio de Aplicação da UFRGS, fez intercâmbio nos Estados Unidos e iniciou seus estudos na Faculdade de Música da UFRGS, que não chegou a finalizar. Com grande destaque no cenário artístico porto-alegrense desde o final dos anos 1970, quando lançou o show *Deu Pra Ti Anos 70* ao lado do músico Augusto Licks²⁴, Nei Lisboa foi responsável por um dos primeiros projetos de *crowdfunding* da história do Rio Grande do Sul: o disco *Para Viajar no Cosmos Não Precisa Gasolina*, de 1983, foi financiado pelos fãs que, através do “Neilisbônus”, compraram o disco antecipadamente. Além disso, vale lembrar que ao lado de Nelson Coelho de Castro²⁵ – outro nome importante da música porto-alegrense –, Nei Lisboa lançou os primeiros discos cooperativados da cidade por meio da Coompor – Cooperativa dos Músicos de Porto Alegre. Arthur de Faria (2020, no prelo) diz que em 1983, por exemplo, não tinha para ninguém: Nei Lisboa e Nelson Coelho de Castro eram os artistas mais admiráveis de Porto Alegre. Ambos jovens, talentosos e originais. “Cantautores” que eram garantia de discos vendidos, shows lotados, músicas tocando nas melhores rádios. Categorizados dentro da “Música Popular Gaúcha”, Nei Lisboa e Nelson Coelho de Castro são, ainda hoje, artistas reverenciados no estado.

Julio Reny, por outro lado, sempre ficou às margens do sucesso: conhecido por um público bastante restrito – porém, muito fiel –, o artista é tido como uma figura fundamental no que viria a se tornar a cena do Bom Fim. Porto-alegrense nascido em 27 de fevereiro de

²⁴ Augusto Moacir Licks, mais conhecido como Augustinho Licks, é um guitarrista nascido em 28 de maio de 1956 na cidade de Montenegro/RS. Além de tocar com Nei Lisboa, foi guitarrista dos Engenheiros do Hawaii entre 1987 e 1994 (Cf. MAZZOCO; REMASO, 2019).

²⁵ Nelson Coelho de Castro é um cantor, compositor e produtor musical porto-alegrense nascido em 17 de abril de 1954. Foi um dos fundadores e primeiro presidente da Cooperativa dos Músicos de Porto Alegre, permanecendo no cargo de 1987 a 1989.

1959, Julio Reny é um dos pioneiros, nos primeiros anos da década de 1980, da chamada “música independente” de Porto Alegre. Na biografia sobre o cantor, Cristiano Bastos diz que

mais do que “bandeirante” do hoje popularizado independente, Julio, porém, poderia se dizer, também é o criador-mor da música jovem-rock/gaúcho-porto-alegrense da maneira como ainda hoje a ouvimos e entendemos – o primeiro e solitário aventureiro da leva que disseminaria uma turba de bandas de rock naqueles incipientes tempos (BASTOS, 2015, p. 9-10).

Nas entrevistas feitas para a biografia do artista, Cristiano Bastos teve o depoimento de Carlos Eduardo Miranda, o qual afirma que *Último Verão*, disco de 1983, “é o grande disco, uma das melhores coisas feitas na música brasileira de todos os tempos”. Para Miranda, Julio Reny é um artista que sempre esteve aos pedaços:

Nunca [o Julio] foi inteiro. Em nada. Nunca chegou, nas músicas dele, a tudo e ele podia ou que gostaria. Nunca alcançou todo o sucesso que ele devia ter alcançado. Eu sempre sinto que o Julio nunca foi relevado por inteiro, mais do que ele mesmo se revelou no *Último Verão*. Eu nunca sinto que ele foi um cara que se fez e, mesmo quando se fazia sempre, se desconstruía e se destruía, mas não propositalmente – a vida fazia isso com ele. E isso o transforma, hoje, num personagem ainda maior do que um dia ele sonhou ser (MIRANDA apud BASTOS, 2015, p. 12).

Embora pouco conhecido fora do Rio Grande do Sul, Julio Reny conseguiu bastante prestígio local durante a década de 1980, principalmente com sua banda Expresso Oriente. E foi justamente neste período que o Bom Fim voltou a ser um espaço bastante movimentado. Apesar de a grande explosão noturna do bairro ter acontecido, de fato, em 1984, em 3 de dezembro de 1980, na esquina da João Telles com a Osvaldo Aranha, Fiapo Barth e outros cinco amigos resolveram abrir um bar em um casarão datado de 1.800, aproximadamente: o bar Ocidente. É o próprio Fiapo que fala por que escolheu o Bom Fim para abrir o negócio: “pra mim o Bom Fim tem toda uma comodidade de cidade pequena: eu posso ir ao centro a pé, eu tenho um parque que dá uma respirada no bairro, eu tenho uma rua que de um lado é mato, e por isso nunca pensei em sair daqui” (BARTH, 2018).

Natural de Taquara/RS, Fiapo conta que tinha alguns amigos que pretendiam abrir um local como um café-concerto, com palco pequeno, onde eles pudessem apresentar teatro – algo que ele já fazia desde o final do curso de Arquitetura. Apesar de não pretender fazer shows de bandas no local, Fiapo lembra que dez dias após a abertura, uma banda – que ele não recorda exatamente qual era – foi até ele e disse que “a mudança da vida deles seria tocar no Ocidente”. Com algumas madeiras emprestadas, montaram o palco, a banda estreou o show e seguiu com uma temporada durante todo o verão, com lotação esgotada, como ocorreu

durante os seis meses seguintes à abertura. “Com essa banda, já deu um certo movimento maior na esquina, mas não foi aí ainda que começou. Começou o movimento na esquina quando as bandas começaram a ficar frequentes, realmente, mas isso foi lá por 1982, que daí existiam muitas bandas” (BARTH, 2018).

Considerado pela mídia especializada, músicos e público em geral como “a casa do rock gaúcho a partir da metade da década de 1980” (PEDROSO, 2019, p. 69), o Bom Fim foi o local onde bandas que viriam a fazer determinado sucesso no Brasil como, por exemplo, DeFalla, Os Replicantes, TNT, entre outras, foram formadas e fizeram seus primeiros shows no Ocidente, no Escaler²⁶, e em outros espaços do bairro. Ou seja, o Ocidente não estava isolado neste contexto, mas operava como um ponto de encontro e articulação entre as pessoas e no próprio tecido urbano²⁷.

A estreia dos Replicantes foi aqui. Deles eu me lembro porque eu trabalhei pro show deles, a gente fez cenário, sempre foi um show mais especial (...). Nessa primeira grande temporada de bandas era tudo muito simples, eram mais ou menos sempre as mesmas pessoas em diferentes formações de bandas, e eles tavam aqui sempre como clientes, era uma coisa bem fácil, sabe, *era como se os clientes comessem a tocar*. E era realmente isso que acontecia: *o sucesso de público que o Ocidente teve nesse primeiro momento era de pessoas que vinham ver as outras pessoas que vinham* (BARTH, 2018, grifos meus).

Fiapo ainda lembra que “a casa não tinha nada demais, mas tinha o pessoal de teatro, que era extremamente performático, na época, e eles tinham uma energia sem fins lucrativos”. Como esse pessoal do teatro precisava se manifestar, era no Ocidente que as principais manifestações artísticas dessa época eram realizadas, em noites em que o bar ficava aberto das 7 da noite às 7 da manhã: “isso tudo nos anos 1980, né, e era um público muito constante, muito misturado, quase todas as noites eram as mesmas pessoas, ou pelo menos um grande grupo vinha todas as noites e, de modo geral, era o pessoal da arte” (BARTH, 2018). O empresário – que afirma que seu trabalho era mais como arquiteto – complementa:

²⁶ Instalado junto ao Parque da Redenção, o Escaler foi aberto no dia 24 de outubro de 1982 por Antonio Calheiros. Foi um bar que marcou uma geração de artistas e boêmios e está entre os "novos territórios do Bom Fim" que enraizaram as "sociabilidades coletivas cotidianas" da cidade (Cf. PESAVENTO, 1991).

²⁷ Em outras capitais, como Rio de Janeiro e Salvador, novos espaços também surgiam para operar como ponto de encontro entre os jovens. No Rio, o Circo Voador teve sua lona levantada pela primeira vez em janeiro de 1982, na praia do Arpoador, em Ipanema. Em outubro do mesmo ano, aportou sob os Arcos da Lapa, no boêmio bairro carioca. Inspirado pelo surgimento e sucesso do Circo Voador no Rio de Janeiro, que desconstruía a noção de circo e reconstruía como palco de apresentações artísticas diversas, apareceu em Salvador, instalado em um terreno à beira mar no bairro de Ondina, o Circo Troca de Segredos. O sucesso desse empreendimento motivou o aparecimento de um outro circo que seguia os mesmos moldes: o Relâmpago, no bairro da Pituba. De acordo com Fernandes (2010), por esses palcos passaram artistas consagrados do País, incluindo os representantes da vanguarda da música nacional e do nascente BRock, além de vários grupos locais.

O Ocidente refletia tudo o que a gente podia fazer na época: o sarcasmo. O nosso foco ao abrir o Ocidente era ter um sarcasmo, abrir um lugar sarcástico. O nome do bar ia ser O Amigo do Rei, uma coisa meio taberna, a ideia era essa. O nosso logo, na cabeça, que não tinha sido criado ainda, era um bobo da corte, aquele que pode dizer as verdades sem risco (...). Esse começo foi muito bacana, tudo era muito misturado e tava todo mundo aqui, né, então pra mim foi um prazer assistir tudo isso, porque o que a gente fez sempre foi tentar dar ambiente – o que podíamos fazer era dar ambiente. Claro que nós tínhamos nossos projetos pessoais de arte que a gente fez aqui também, mas basicamente a ideia era dar ambiente. Então o meu trabalho com o Ocidente foi muito mais como arquiteto do que como empresário (BARTH, 2018).

Em praticamente todas as entrevistas feitas para esta tese, o bar Ocidente foi citado. Músicos, jornalistas e produtores – que é o caso da Luciana Tomasi, tecladista, *backing vocal* e produtora da banda Os Replicantes, que fala: “por exemplo, eu saía de uma filmagem e passava no Ocidente dar uma olhadinha; todo mundo fazia isso. Era o lugar de se ficar sabendo o que tava acontecendo, e um já tava fazendo uma coisa ou outra, trocava ideias” (TOMASI, 2019). A produtora afirma que “era uma cena fervilhante cultural maravilhosa”, pois tudo acontecia na rua, e traz à tona os trajetos percorridos no bairro Bom Fim: “eu morava na Tomaz Flores, eu descia no HPS [Hospital de Pronto Socorro], caminhava até o Ocidente, e tinha o Escaler ali, o Bar do João, tu ia encontrando as pessoas até chegar em casa pra dormir”.

Quem também traz esses mesmos pontos que Luciana Tomasi, apontando que o bar Ocidente era um local de referência da época, é a fotógrafa Rochelle Costi, que se mudou para Porto Alegre em 1968, permanecendo na cidade até 1988, e durante duas décadas fotografou tudo o que acontecia no Ocidente: “tinha uma coisa muito espontânea, de grupos que até nem chegaram a se tornar grupos, mas tinha uma animação, uma cena, alguma coisa acontecendo o tempo todo. *Era realmente um movimento, sabe?*” (COSTI, 2019, grifo meu). A fotógrafa conta que ia ao Ocidente todos os dias porque era lá o local onde as pessoas se informavam sobre tudo o que estava acontecendo na área – e que todos os dias acontecia alguma coisa, algum convite, “bombava de coisas novas” e sempre tinha algo prestes a acontecer:

Tinha uma efervescência que eu associava com os lugares para as fotos, associava a cidade às bandas. E frequentava tudo isso, era meio que uma coisa só. Eu fotografava muita coisa ligada às artes cênicas, trabalhei com cinema, nos primórdios da Casa do Cinema, e também tinha uma sociedade com o Fiapo num galpão que a gente tinha aí no Bom Fim, então eu fazia direção de arte com o Fiapo; eu era mais dedicada ao figurino, e ele à direção de arte, mas a gente fazia umas parcerias assim (COSTI, 2019).

De acordo com os entrevistados, a efervescência no Bom Fim não era somente musical, mas envolvia também as áreas de cinema e de teatro, com seus diversos grupos que

“forneciam” atores para os filmes, para as performances e para os videoclipes. Tudo estava interligado. Isto é, foi um movimento que abrangeu diversos tipos de grupos artísticos, todos começando a dar os primeiros passos. Por exemplo, Julio Reny e Nei Lisboa, músicos citados anteriormente, também se envolveram em dois filmes considerados relevantes na produção do cinema jovem porto-alegrense: *Deu Pra Ti Anos 70* e *Verdes Anos*. Nelson Nadotti, um dos diretores do *Deu Pra Ti Anos 70*, afirmou, em depoimento para o documentário *Filme Sobre Um Bom Fim*²⁸, que o filme só existe por causa do Bom Fim: “o Bom Fim tem lugares mágicos (...). Me parece que tem um centro energético de mudança, de criação, entende?” (NADOTTI, 2015). Rodado em Super-8 e lançado em 1981, *Deu Pra Ti Anos 70* é considerado um marco da produção cinematográfica da época.

Figura 4: Equipe do filme *Deu Pra Ti Anos 70*



Fonte: Carlos Gerbase

Se *Deu Pra Ti Anos 70* foi um marco da produção cinematográfica da época, revelando um quadro de realizadores, técnicos e atores dispostos a renovar o cinema feito no estado – especialmente por sua vertente urbana –, *Verdes Anos*, de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, lançado em 1984 (na figura 5: os diretores Giba Assis Brasil [esquerda] e Carlos Gerbase [direita] e, no alto, os atores Werner Schünemann, Luciene Adami, Marcos Breda e

²⁸ *Filme Sobre Um Bom Fim* é um longa-metragem de 2015, dirigido por Boca Migotto, que retrata o movimento cultural que ocorreu no bairro porto-alegrense na década de 1980. O argumento do diretor é que no bairro Bom Fim surgiu o rock gaúcho, o cinema urbano porto-alegrense e as experimentações nas mais diversas artes e na televisão, através da prática do audiovisual na TVE-RS, como o programa *Pra Começo de Conversa*, apresentado por Cunha Júnior e, mais tarde, por Eduardo “Peninha” Bueno.

Márcia do Canto), chegou para consolidar essa transformação do cinema gaúcho. Na apresentação do livro *Verdes Anos – Memórias de um filme e de uma geração* (TRUSZ, 2016), a jornalista e pesquisadora Maria do Rosário Caetano afirma que esses dois títulos têm muito em comum: ambos foram realizados em processo cooperativo – algo muito comum para toda a classe artística dessa cena do Bom Fim – e, guiados por uma postura estética e temática de rompimento com a tradição do “cinema de bombacha”, de cores folclórico-nativistas, traçam um novo caminho cinematográfico.

Figura 5: Diretos e atores do filme *Verdes Anos*



Fonte: Sérgio Amon

Carlos Gerbase, que antes de dirigir *Verdes Anos* trabalhou como assistente de Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti em *Deu Pra Ti Anos 70*, rememora este período em que a música e o cinema porto-alegrense se conectavam:

Na realização do *Deu Pra Ti* aconteceu uma coisa interessante: houve uma aproximação com dois músicos de Porto Alegre, em início carreira, que é o Nei Lisboa e o Augustinho Licks, que na época era uma dupla, que ainda tava saindo da Universidade, e fazia participações em festivais universitários. E gravavam alguma coisa, eventualmente na Rádio Universidade ali na UFRGS, e nós tínhamos acesso a essas músicas e nós gostávamos muito. O Nelson, o Giba, eu também, e no *Deu Pra Ti* é evidente a influência deles – do Nei e o Augustinho. Inclusive, tem uma cena inteira do show deles, que é chamado *Deu Pra Ti Anos 70* (GERBASE, 2018).

Para toda essa gama de artistas, estar no mapa – seja filmando longas-metragens ou gravando discos – era algo significativo e necessário. Inúmeras expressões artísticas

circulavam e se desenvolviam no Bom Fim, mas a música estava mais vinculada ao bairro, pois tentou representá-lo e atingiu um público maior. Muitas dessas bandas foram formadas por pessoas que moravam no bairro ou arredores como, por exemplo, Julio Reny tinha uma garagem na avenida Santana, que era frequentada por membros das bandas Urubu Rei, DeFalla, Os Replicantes, TNT, entre outras. A garagem de Julio Reny é citada em entrevistas, documentários, séries²⁹ e literatura sobre esse movimento artístico.

Em 1986, Paola Oliveira, que viria a se tornar saxofonista do Colarinhos Caóticos³⁰ e produtora executiva de bandas e projetos culturais, se mudou para Porto Alegre e foi morar na rua João Telles, no Bom Fim. A produtora diz que “o que se via no Bom Fim é que não era só uma questão da música, era uma questão de uma estética”. Paola lembra de casas de produtos e comidas orgânicas, como a Colméia, ao lado do Ocidente, e comenta que diversos estilos musicais circulavam juntos: “tu tinha aquela cena hippie muito forte, a cena punk, a cena metal, tu tinha toda uma galera que frequentava o Bom Fim (...) na verdade, o Bom Fim tinha esse cheiro de nota musical desafinada” (OLIVEIRA, 2018).

Em relação aos locais de encontro e com espaços onde as bandas pudessem tocar ao vivo, Paola aponta:

Então tu tinha, por exemplo, só no Bom Fim: o Bar do João era um bar que tocava bandas de metal; o Lola, que misturava todo mundo; o Cais do Porto, que era o blues e o rock; o Vermelho 23, que era o jazz; Doce Vício, que era um bar gay, então tu começou a ter esses focos de resistência (...) E tu tinha todos os estilos musicais. É importante ver esses gêneros que tu tinha, né, porque tu tinha muitos, tava tudo ali. E tudo no Bom Fim. Claro, tu tinha as bandas do IAPI, mas todo mundo se encontrava ali, entendeu? Ninguém se encontrava na 24 de outubro. E eu vivia ali no Bom Fim, tinha uma época que eu ia todo dia no Ocidente. Mas é isso, eu vejo muito essa mistura de estilos, tu tinha todos os gêneros musicais ali (OLIVEIRA, 2018).

No depoimento de Paola, podemos perceber que o ponto de encontro dessa geração era, de fato, o Bom Fim. Pessoas que moravam em outros bairros da cidade, acabavam se deslocando para o Bom Fim durante a noite e, além disso, o bairro também era um local para pessoas que vinham do interior com alguma projeção artística, como Paola, Rochelle e Fiapo, encontrassem seu lugar para ficar. Outro ponto a destacar é a chegada das mídias,

²⁹ No episódio “O maldito rock gaúcho” da série *Porto Alegre – 100 anos de música*, Carlos Eduardo Miranda fala bastante sobre a importância de Julio Reny nesse contexto. E, claro, fala também sobre a garagem que era frequentada por todas essas bandas (Cf. GOYA FILHO, 2015).

³⁰ A banda Colarinhos Caóticos foi fundada em 1985, em Porto Alegre, por Egisto Dal Santo. O primeiro disco da banda, *Introdução* (1988), foi gravado por Egisto Dal Santo, Beltrão Brustoloni, Leandro Aragão e Álvaro Godolfim.

principalmente o vinil, que também é um dos objetos que marcam a “comunidade musical” que caracterizou este movimento:

Tudo chegava pelos vinis que a gente comprava nessas lojas. E o Miranda era muito importante, porque o Miranda era um cara que tinha os discos, tinha dinheiro pra comprar. Essa questão da mídia de trocar os vinis, ou um comprava o vinil e todo mundo ia pra casa da pessoa pra ouvir, e levava uma fitinha K7 e gravava, e essa fitinha era repassada e regravada mil vezes. Então tinha um senso de *comunidade musical*, de troca de material. Às vezes tu chegava e nem sabia de quem era aquele vinil, porque a gente tava sempre se trocando (OLIVEIRA, 2018, grifo meu).

O “Miranda” a quem Paola se refere – e que já foi citado anteriormente – é Carlos Eduardo Miranda, um músico, compositor, produtor, jornalista e agitador cultural nascido em Porto Alegre em 21 de março de 1962, e falecido em 22 de março de 2018 em São Paulo, onde residia desde o final da década de 1980. Por causa da importância de Miranda para a consolidação da cena, abro um subcapítulo para apresentar a atuação do produtor neste contexto de efervescência no bairro Bom Fim.

2.2.1 “O Miranda era o Google de Porto Alegre”

Ícone de uma identidade musical e estética muito peculiar de Porto Alegre, Miranda é citado por membros da cena, mídia especializada e produtores musicais como “o maior articulador da cena de rock de Porto Alegre nos anos 1980”.

No livro *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 1980*, Ricardo Alexandre contextualiza esse momento de surgimentos das bandas de Porto Alegre e apresenta Miranda da seguinte forma:

Contaminados pela new wave, Carlos Eduardo Miranda e Flu Santos (tecladista e baixista do Taranatiriça), abandonaram o grupo à deriva do hard rock e montaram o Urubu Rei com as atrizes Patsy Cecato, Luciene Adami e Lila Vieira fazendo as vezes de vocalistas. O Urubu Rei chegou a emplacar o pop esquivo “Nega vamo pra Boston”, um grande sucesso na Rádio Ipanema – novo nome da velha Bandeirantes FM. Miranda percebeu que “sem um movimento” seria mais difícil se estabelecer. Partiu convencendo seus amigos a montar novas bandas, se desdobrando, muitas vezes em outras formações. Com o Jimi Joe, inventou o Atahualpa Y Us Panquis. Convenceu um adolescente de Foz do Iguaçu, Edu K, a se infiltrar a movimentação com a sua banda new romantic Fluxo. Reaproximou-se do cineasta Carlos Gerbase e do ex-hippie Wander Wildner quando soube que a dupla havia criado um grupo punk, Os Replicantes. Também agregados foram os grupos TNT (de rockabilly tosco e letras pornográficas cantadas por garotos de 15 anos) e Prisão de Ventre. “Aí começaram a surgir bandas contra essa panelinha, como os Engenheiros”, lembra Miranda. “O legal de armar um movimento como o que fizemos é que mesmo as forças contrárias acabaram somando” (ALEXANDRE, 2013, p. 274).

Sua habilidade para multiplicar bandas e forjar um movimento aparece também em seu depoimento para o livro *Gauleses Irredutíveis*: causos e atitudes do rock gaúcho:

Em 84, chegamos a montar banda que não existia só pra ter número. “Só vai funcionar se a gente se organizar como um grupo, uma coisa maior, com shows constantes e marcando presença na imprensa”. Já tinha os Replicantes, o Urubu Rei, o Atahualpa, o Fluxo... Mas precisava ter mais bandas. Aí pegamos o Edu K e fizemos a Fanzine, umas músicas que a gente nem chegou a fazer show direito. Também tinha o TNT, com o Flavio, tinha a Prize... A gente não fez nada visando o país: foi mais visando a cidade mesmo. Porque antes de oitenta e poucos era tipo: “ó, ali está passando um roqueiro” (MIRANDA apud AVILA et al, 2012, p. 44).

Urubu Rei (na figura 6: Biba Meira [bateria], Flu Santos [baixo], Carlo Castor Daudt [guitarra], Carlos Eduardo Miranda [teclado e vocal], Patsy Cecato [vocal] e Lila Vieira [vocal]), uma das bandas centrais deste movimento, teve sua estreia em 1983 no auditório da Assembleia Legislativa de Porto Alegre. No *Gauleses Irredutíveis*, essa apresentação é registrada como uma ocasião artisticamente emblemática, onde Miranda deixava claro que dominava como ninguém a arte da provocação, a começar pelo nome do show: *Tem um albino ao meu lado*.

O Urubu Rei estreou num show na Assembleia, junto com o Balaio de Gatos. Éramos totalmente performáticos. O show era assim: as pessoas tinham que comprar ingresso num lugar, no outro era o guichê... A gente criou uma burocracia pro cara conseguir chegar no teatro. Nessa burocracia da entrada, a roleta era uma mulher que abria e fechava as pernas. E passava um vampiro de patins tomando sangue. Era assim, cheio de performances. E a sacanagem máxima: começávamos a tocar com as portas fechadas. Além disso, chamamos o Grupo Plateia pra participar: eram uns amigos meus que ficavam sentados, tocando ovo e tomate na banda. Só que eu não contei desse pessoal pro Balaio de Gatos. O cara que estava fazendo a dança começou a tomar ovo e tomate, e ficou irado (MIRANDA apud AVILA et al, 2012, p. 43).

“Ficaram todos apavorados”, relembra a atriz Patsy Cecato. Menos, é claro, o mentor da trama – afirma Cristiano Bastos em uma reportagem sobre a trajetória do produtor no *Jornal do Comércio*, em 2019. Patsy, uma das integrantes do Balaio de Gatos, grupo de teatro-dança formado Porto Alegre em 1980, depois viria a ser convidada para compor o trio de cantoras do Urubu Rei, ao lado das atrizes Luciene Adami e Lila Vieira.

Figura 6: Urubu Rei no terraço do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS)



Fonte: Rochelle Costi

A despeito da anárquica estreia do Urubu Rei, que provocou muita curiosidade no meio artístico porto-alegrense, quando perguntavam sobre as “influências da época”, Miranda, sempre de olho na vanguarda, fazia questão, primeiramente, de fugir de quaisquer estereótipos ligados às anacrônica culturas punk e pós-punk, embora no Brasil se vivesse, à época, o clímax destes gêneros (BASTOS, 2019). Ao invés disso – ainda que mais para confundir do que para esclarecer –, Miranda preferia categorizar o show do Urubu Rei de “totalmente dadaísta”. O Urubu Rei, ele afirmava, tinha chegado para “desmascarar a ideia de palco, espetáculo e artista”:

A viagem musical do Urubu Rei era uma viagem dadaísta. Era uma justificativa teórica de verdade, só que a gente não podia falar pras pessoas. Mas, entre nós, estávamos cientes disso – conceitualmente. E as pessoas começaram a gostar... A partir daí fizemos um monte de músicas e shows. As gurias nos vocais, todas fantasiadas, e nós tocando uma música horrivelmente tosca. Desafinação total, e o público achando aquilo do caralho (MIRANDA apud AVILA et al, 2012, p. 77).

Além disso, Miranda foi aquela pessoa que conectava todos os grupos, indo aos ensaios de bandas que não eram suas, organizando churrascos com cerveja e mostrando tudo o que havia de novo principalmente no mundo da música. Quem relatou isso foi o músico Frank Jorge, em entrevista em 19 de março de 2018, quatro dias antes do falecimento do produtor. No mesmo depoimento, Frank Jorge, que afirma que Miranda ajudou a consolidar a cena de rock da cidade, recorda alguns momentos envolvendo o produtor:

O Miranda chegou fazendo o horror, tinha esse papel aglutinador, isso ele comenta lá num documentário organizado pelo Arthur de Faria [*Porto Alegre – 100 anos de Música*]: “tem uns malucos aí que não sabem tocar nada e vão fazer uma banda punk, Os Replicantes, tem o Heron Heinz, o Cláudio Heinz e o Gerbase; ah, tem um moleque que veio do Paraná com o cabelo moicano, que era o Edu K, ele fez a banda Fluxo; tem uns guri doido lá do Auxiliadora, é o Marcelo Birck, o Tchê Gomes e Frank Jorge; tem uns molequinho que tomam bolinha e fazem rockabilly, o TNT”. Mal ou bem, então, o Miranda constituiu a banda dele, que era o Urubu Rei, e junto um aval pros punks, eram bandas que tinham uma galera meio parecida na formação, que era o Flávio Santos, o Castor Daudt, as meninas ali que eram do grupo Balaio de Gato, a Luciene Adami, Patsy Cecato e Lila Vieira. E daí o Miranda, além dos grupos dele, estava sempre fazendo ponte e apresentando uma banda pra outra (FRANK JORGE, 2018).

Edu K, também em entrevista para a tese, relatou que quando se mudou para Porto Alegre, acabou fazendo parte dessa transformação e da constituição dessa cena pequena, mas muito ativa que, segundo ele, era capitaneada por Miranda. O músico afirma que o cenário era muito interessante justamente pelo fato de ser um espaço de pluralidade, onde publicitários, jornalistas, poetas, escritores, músicos, dançarinos, atores de teatro e cinema viviam juntos. Em tom épico, Edu K recorda do momento em que conheceu Miranda (e Carlos Gerbase, dos Replicantes):

Olha só que foda³¹: quando tu procura, tu acaba achando, não adianta. Tinha uma loja, que era a Free Discos, embaixo do viaduto da Borges – essa é uma história clássica do rock feito em Porto Alegre: um dia eu fui lá e tinha um disco na parede, o *One Step Beyond*, do Madness, e eu bah, é meu, fui direto nele, e quando fui pra pegar veio dois caras: “não, é meu!”, “é meu, eu vi primeiro, vão se foder”. E eu tinha, sei lá, 17 anos, era um guri, todo já embecado, um cabelão, e esses dois caras eram o Miranda e o Gerbase [...]. Aí combinamos de ir no ensaio dos Replicantes,

³¹ Por opção metodológica, visando preservar a autenticidade dos relatos, decidi manter todos os palavrões e linguagem chula que eventualmente os entrevistados utilizaram. Igualmente, não mexi na concordância verbal e nominal de nenhuma fala.

que era numa casa que o Gerbase morava, e eles ensaiavam numa garagem pequeninha, todos os instrumentos ligados no mesmo amplificador, era um caos. O Heron e o Cláudio não sabiam tocar porra nenhuma – e isso que era genial. Daí a gente foi nesse ensaio e ficou louco: “porra, que banda foda!”. Aí o Miranda falou “ó, sábado tem ensaio da minha banda, vão lá ver”, que era o Urubu Rei, e aí eu e o Xyss fomos lá, e o Urubu Rei era a banda mais foda de Porto Alegre, new wave de verdade, o Miranda tocava teclado. A banda era a Biba na bateria, o Flu no baixo e o Castor na guitarra – que depois acabou virando o DeFalla (EDU K, 2018).

Além disso, o músico fala dessa troca de década, lembrando que o rock não era o gênero mais popular do momento. O rock gaúcho, para Edu K, havia morrido na virada da década de 1970 para 1980. Os artistas que transitavam ligeiramente pelo rock como, por exemplo, Nei Lisboa e Bebeto Alves, seguiram um caminho um pouco mais nativista, com uma influência também dos Almôndegas. “Tanto que uma coisa que sempre falo: o Borghettinho era o Robert Plant e o Jimmy Page numa pessoa só. Ele era o rock de Porto Alegre”, lembra Edu K.

Ao falar especificamente sobre o papel do produtor, Edu K afirma que “o Miranda era o capitão da porra toda”:

O Miranda morava na garagem da vó dele e tinha um quarto cheio de livro, cheio de revista de música, cheio de disco, brinquedo, era o Google: o Miranda era o Google de Porto Alegre. E lá tinha toda essa armação do mundo, e a gente tava sempre lá, ele sempre mostrando coisas. A gente era tipo os aprendizes dele, e ele zoava a gente – e como todo aprendiz, eu era zoadado pra caralho –, e aí começou um relacionamento entre todos nós e uma cena a se formar, que incluía a Atahualpa Y Us Panquis, a Prisão de Ventre, que depois virou a Graforréia, um tempão depois o TNT, depois Os Cascavelletes (EDU K, 2018, grifo meu).

Sobre essa cena que Edu K comenta nos trechos acima, o próprio Miranda, em depoimento para o documentário *Sobre Amanhã*, apresenta pontos que se conectam às falas de Edu K e de Frank Jorge:

Porto Alegre, velho, era uma merda. Em 77, mais ou menos, deu uma alegria pra gente, que era adolescente, que tinha uns 16, 17 anos, que tinha uma cena de rock surgindo na cidade: Bixo da Seda lançando disco, Bobo da Corte, Bizarro, um monte de banda com a letra B. Só que aí depois que o Bixo da Seda lançou o disco eles acabaram a banda e foram ser banda de apoio das Frenéticas. Acabou. Acabou Porto Alegre. E nós, que tinha visto essa geração, se inspirado nela, começou a fazer bandas. Então tinha Urubu Rei, Atahualpa, Os Replicantes... e aí os Replicantes falaram que tinha uns moleques, tudo uns “carequinha”, uma banda de rock muito legal, que era o TNT, esses moleques carequinhas tinham uns amigos, que era o Prisão de Ventre, que era o Frank Jorge, o Marcelo Birck, que é a origem da Graforréia, e fizemos uma falcatura, inventamos que existia uma cena de rock em Porto Alegre: “novo movimento new wave, punk”, aí saímos gravando música. Aí até ali 84, 85, foi uma efervescência de construir, criar coisa nova, e Porto Alegre foi aceitando isso (MIRANDA, 2015, grifos meus).

Carlos Gerbase também traz pontos que os demais artistas comentaram acima e afirma que Miranda teve papel centralizador nesse núcleo da cena, citando as mesmas bandas que aparecem em depoimentos anteriores, o que reforça o argumento de que este foi a origem de uma mobilização. O músico e cineasta ainda lembra de como Miranda incentivou Os Replicantes:

A gente começou sem nenhuma pretensão profissional, era uma brincadeira. Só que essa brincadeira ficou muito constante, e quando tu faz uma coisa com gosto durante algum tempo, tu acaba adquirindo algumas habilidades e acaba dando o teu melhor. Eu escrevia, comecei a fazer algumas letras, o Cláudio fazia letras também, o Heron menos, mas também contribuiu um pouco. E de repente a gente tava fazendo músicas, não ficava só fazendo *jams* intermináveis, a gente começou a fazer músicas com começo, meio, fim, letras etc. Daí saiu “Nicotina”, “Vortex”, “Porque não”, “Princípio do nada”, “Ele quer ser punk”, várias das músicas lá do começo da banda, que estão todas registradas³² nos ensaios da época. E alguns amigos começaram a ir lá, e entre eles o Miranda. O Miranda foi lá e disse “você são a melhor banda da cidade, vocês são o futuro!”, e a gente “ó, interessante isso aí”. E ele nos incentivou, nós também estávamos pensando um pouco nisso, a gravar alguma coisa com mais qualidade (GERBASE, 2018).

Figura 7: Carlos Eduardo Miranda no *Filme Sobre Um Bom Fim*



Fonte: *Frame* capturado pela autora

Tchê Gomes, que fez parte do Prisão de Ventre, junto com Frank Jorge, lembra de um encontro onde o produtor, sempre à frente de sua época, instigou os músicos para criarem um movimento de rock na cidade. Em uma tarde, junto com Edu K, Frank Jorge, Marcelo Birck e “talvez uma outra pessoa”, que Tchê Gomes diz não se recordar, Miranda alertou: “galera, vocês têm que se preparar agora, tem que fazer as músicas, tem que gravar, porque vai

³² No *Filme Sobre Um Bom Fim* é possível ver uma imagem do Miranda falando sobre Os Replicantes (figura 7).

acontecer um negócio muito louco e tal no Brasil” (GOMES, 2018). Em poucos meses, segundo Tchê Gomes, o rock era o principal gênero tocado no Brasil.

De acordo com esses depoimentos, podemos perceber como Miranda foi articulando as bandas para que uma cena de rock fosse formada. Sempre questionado em entrevistas sobre a “invenção” do rock gaúcho – seja como rótulo midiático, termo ou gênero musical –, Miranda afirmou que “estrategicamente e mercadologicamente, eu vou dizer que mais de uma vez eu já lutei por isso e apliquei esse nome. Se não falar que é um movimento do rock gaúcho, é uma banda que vai sobressair e outros vão tomar no cu” (MIRANDA apud AVILA et al, 2012, p. 250).

Além disso, para Miranda, o que havia em comum entre as bandas era a vontade de ousar: não era um estilo, mas uma atitude. Utilizar o termo “rock gaúcho” foi uma forma de chamar a atenção da mídia de outros estados. Também em depoimento para o *Filme Sobre Um Bom Fim*, Miranda reconhece que eles “douravam a pílula” e que não havia muito em comum entre as bandas, com exceção de os mesmos músicos circularem em diferentes formações de diferentes grupos, intercalando entre si, como é o caso do Urubu Rei, DeFalla, Prisão de Ventre, TNT, Graforrêia Xilarmômica, entre outras. Essa interação entre as bandas, proporcionada pelos espaços de atuação fornecido pelo Bom Fim, foi imprescindível para que o rótulo “rock gaúcho” fosse consolidado no País (PEDROSO, 2019).

2.2.2 A Rádio Ipanema FM – 94.9

Ainda dentro desse contexto, é preciso lembrar que a Rádio Ipanema FM – 94.9 foi decisiva para a popularização das bandas de rock e para o mercado musical do gênero em Porto Alegre.

Mauro Borba, que em 1980 iniciou suas atividades na Rádio Bandeirantes (na figura 8 está a equipe pioneira da Bandeirantes FM: Mauro Borba, Tetê Machado [locutora já falecida], Bete Portugal e Nilton Fernando), e participou da criação da Rádio Ipanema, em 1983, conta que a programação da rádio era considerada uma “loucurama”. Mauro lembra que ele e Nilton Fernando, jornalista que veio de São Paulo para montar a Rádio Bandeirantes em Porto Alegre, tocavam de tudo: “Hermeto Pascoal, chorinho, Jimi Hendrix – era uma salada musical. Ninguém entendia, e era um troço de louco mesmo” (BORBA, 2018).

Figura 8: Equipe pioneira da Bandeirantes FM – 93.9



Fonte: Acervo pessoal de Nilton Fernando

Em um determinado dia, ainda na Rádio Bandeirantes, localizada na avenida José Bonifácio, no Bom Fim, um sujeito chegou lá e disse para Mauro: “eu vim aqui porque a rádio de vocês é muito legal, mas tá faltando rock, vocês tocam pouco rock, tem que tocar mais rock”. Esse sujeito era Ricardo Barão, um dos principais divulgadores das bandas gaúchas dessa época, que viria a se tornar locutor do horário noturno da rádio. “Aí o Barão começou a fazer um programa só de rock³³, que era o *Estúdio 576*. Aí ele tocava Rush, Clapton, só o rock tradicional. E começou a tocar ali algumas bandas gaúchas de rock, e eu comecei a conviver com ele” (BORBA, 2018). Foi Barão quem lançou o instrumental “Reverber Próprio”, do Taranatiriça, que se transformou em tema de abertura do programa *Pra Começo de Conversa*.

Aí o Barão chamou pro lado dele umas bandas que já existiam. Porto Alegre já tinha uma coisa do rock do IAPI, o Bixo da Seda, que era dos anos 1970, o Liverpool, que também era da região do IAPI, o Fughetti Luz, o pai de todos, e, claro, a gente começou a trocar ideia. Aí nesse meio tempo surge esse pessoal mais urbano, da MPB (ou MPG, depois ganharam esse rótulo de Música Popular Gaúcha), que era o Nelson Coelho de Castro, o Nei Lisboa, o Bebeto Alves, e eu me identifiquei muito com esses caras. E aí eu achei a minha turma, sabe? (BORBA, 2018).

³³ Lembremos que o fenômeno do rock nas rádios aconteceu igualmente em todo o País. A disseminação do punk em Salvador, por exemplo, aconteceu através do programa *Rock Special*, na rádio Aratu FM, apresentado por Marcelo Nova, subsequente fundador, vocalista e letrista do Camisa de Vênus. A atitude *anti-establishment* de Marcelo Nova, em sintonia com a atitude do punk inglês e novaiorquino, mostrava o que havia de mais enérgico na cena quase contemporânea – na época, com um atraso de cinco anos desde seu início – como The Clash, Sex Pistols, The Jam, Stiff Little Fingers, Ramones, Iggy Pop e outros que estavam desafiando as normas estéticas em seus países (FERNANDES, 2010).

O radialista afirma que tinha o intuito de ajudar essas bandas que estavam começando – da mesma forma, as bandas viam nele um canal de divulgação, algo que não existia antes em Porto Alegre. Segundo Mauro, começou um envolvimento porque “um ia falando para o outro”, o que fez com que ele se aproximasse também do pessoal do teatro e do cinema, pois todos circulavam juntos. “Aconteciam coisas assim: sábado vai ter uma festa na casa do Giba Assis Brasil, que era cineasta, e que namorava uma colega minha de faculdade e que era de um grupo de teatro, a Martinha Biavaschi. E aí rolou toda uma movimentação, conheci o Giba, o Gerbase, o Nelson Nadotti”, recorda. Para Mauro, tudo aconteceu de forma natural e colaborativa.

Um momento decisivo, lembra Mauro, foi a troca da Rádio Bandeirantes para a Ipanema, que ocorre porque a rádio não estava dando os resultados que os empresários queriam. Por causa da programação, eles foram transferidos para uma rádio difusora AM/FM, e aí nasce a Ipanema FM – 94.9. O que ninguém esperava é que a Ipanema, ao entrar no ar, fosse um sucesso imediato: “Eu atribuo ao fato de que o que a gente fazia na Bandeirantes nunca teve um resultado concreto, mas foi uma semente. Quando a gente foi pra lá, aquilo chamou muito a atenção, tipo, “ó, teve uma mudança” (BORBA, 2018).

É nessa época, como já vimos, que o rock brasileiro estoura na mídia: Lulu Santos, Kid Abelha, Os Paralamas do Sucesso, Plebe Rude, entre outros. Para Mauro Borba, que diz que eles tinham uma coisa do “rock na veia”, tocar tudo isso na rádio foi uma coisa natural. E foi isso, inclusive, que fez a Ipanema crescer enquanto emissora. Em contrapartida, segundo o radialista, eles precisaram abandonar artistas como Hermeto Pascoal, Nelson Coelho de Castro e demais artistas de gêneros como MPB e samba, focando exclusivamente no rock. “A gente viu que o rock foi o que nos catapultou. Então, bom, vamos ser uma rádio rock, que é isso que tá dando certo, e estrategicamente fomos nessa linha” (BORBA, 2018).

Das bandas de rock locais, o radialista lembra que já na Rádio Bandeirantes eles tocavam Taranatirica, Garotos da Rua, Nei Lisboa. Na Ipanema, sua lembrança mais clara de artista que chegou “detonando” foram Os Replicantes. Na sequência, vieram os Engenheiros do Hawaii, o TNT e o Nenhum de Nós. Embora essas bandas tenham surgido de fontes diferentes – “por exemplo, os Engenheiros não transitavam com as outras bandas”, recorda, e “tinha a turma que era do Bom Fim: TNT, Cascavelletes, DeFalla, Os Replicantes; era uma turma muito do Ocidente, e o Engenheiros do Hawaii vem da Zona Norte, nunca passou pelo Ocidente (inclusive não se davam bem)”, Mauro lembra das conexões formadas e da quantidade de pessoas e bandas que surgiam diariamente batendo na janela da rádio para entregar uma fita K7.

Entre essas pessoas, estava Polaca Rocha, vocalista da banda punk 3D, formada em 1985 na casa onde Os Replicantes moravam, na rua Tomaz Flores (também no Bom Fim). Polaca é categórica ao dizer que a Rádio Ipanema, ao lado da Rádio Continental, foi uma das mais importantes do estado – justamente porque ela teve essa abertura com as bandas. “Eu sou o que eu sou – e eu digo isso a toda hora, em todas as entrevistas – e estou onde eu estou graças à Rádio Ipanema, que deu força pro rock. A gente batia na janela, eles abriam a janela e tu entregava a tua fita K7” (ROCHA, 2019).

É fato que todos os entrevistados citaram a Rádio Ipanema, já que todos deixaram suas fitas K7 na rádio – e foram tocadas pela rádio. O contato físico, inclusive, parece ser algo muito importante para essa geração: bastante emocionado, Tchê Gomes lembra o fato de passar na frente da rádio e pensar “bah, é essa é a rádio que a gente escuta, que tá tocando as fitas K7 das bandas que a gente ouve. A gente subia a escada, via o cartaz do Nei Lisboa, ia aos shows do Nei Lisboa, era um troço muito louco” (GOMES, 2018). É possível conferir essa e outras histórias no Apêndice da tese.

Falando em histórias, Katia Suman lançou um livro onde conta seu começo na rádio, além de expor alguns dos diários utilizados no cotidiano da emissora:

Comecei a fazer o horário da noite na Ipanema, das 8h à meia-noite, em abril de 1984. No primeiro dia eu já não segui o roteiro de músicas que me deixaram, tirando e acrescentando por minha conta e risco conquistando, tipo na marra, o direito de fazer minha própria programação musical. Eu estava lá, fazendo no rádio o que até então era feito exclusivamente por homens: comandando um “horário”, como a gente chamava, de quatro horas no ar e responsável por tudo o que acontecia nele, de pauta às entrevistas, das músicas à interação com os ouvintes. Assim, sem mais nem menos, eu virei ‘comunicadora’ de rádio, que no nosso jargão, era mais do que locutor, geralmente alguém que apenas lia os textos (SUMAN, 2018, p. 66-67).

A radialista ainda traz uma nota histórica e lembra que o rádio sempre foi um veículo predominantemente masculino. As mulheres tinham outras várias funções: cantar, fazer anúncios ou radionovela; entretanto, o conteúdo que importava, de fato, como notícias, era feito por vozes masculinas. No Rio Grande do Sul, entretanto, algumas mulheres faziam programas de rádio, que eram gravados, desde meados da década de 1970. Como exemplo, cita Ananda Apple, que apresentou um programa sobre Beatles na Rádio Continental, em 1979, e mais tarde se tornou redatora da Rádio Atlântida.

Essa questão das rádios Ipanema, Atlântida e Continental parece ser crucial para a época, já que estamos falando de uma era pré-internet, onde as mídias eram outras e os encontros se davam pessoalmente. Paola Oliveira argumenta que uma cena não existe sem rádio, sem crítica. “Não adianta tu ficar só aqui na internet, tu precisa ter esse circuito pra

funcionar – e isso, naquela época, funcionava bem, porque todo mundo ia pra rua” (OLIVEIRA, 2018).

E era na rua, também para Mauro Borba, que se davam as conexões. O radialista cita algumas do Bom Fim ao relembrar o movimento:

Era uma movimentação muito legal, embrionária, que ninguém tava na grande mídia, mas todo mundo tava fazendo alguma coisa. E era uma coisa do Bom Fim. E isso eu acho mais louco, porque a Bandeirantes começou com o estúdio ali do lado da Igreja Santa Terezinha, quase em frente ao Escaler. Aí abriu o Ocidente ali na Osvaldo Aranha, então parece que foi um cruzamento planejado, sabe? E a Bandeirantes era ali. Aí a gente saía da rádio e ia no Escaler, ou no Ocidente, ou no Bar do Beto, que já era mais antigo, que o Nelson Coelho de Castro chamava de “escritório”, e tá ali até hoje, mas em outro ponto. Então foi uma época que todo mundo se apoiou (BORBA, 2018).

Em uma dessas ruas e avenidas, mais precisamente na Protásio Alves, uma das principais avenidas e a mais extensa radial da cidade, que inicia no bairro Bom Fim e faz divisa com municípios da Região Metropolitana, a casa de número 737 abrigou um grupo que estava disposto a fazer o rock produzido em Porto Alegre circular. Essa casa tinha um nome: Vortex.

2.2.3 O bar-estúdio-selo-loja-produtora VORTEX

Figura 9: Os Replicantes em frente à Vortex, em 1987



Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Em julho de 1987, Os Replicantes (na figura 9: Cláudio Heinz, Luciana Tomasi, Carlos Gerbase, Heron Heinz e Wander Wildner) montaram um bar, o Vortex, que também funcionava como estúdio de ensaio e promovia lançamentos de fitas K7.

A Vortex e Os Replicantes, de acordo com as entrevistas, são fundamentais neste contexto, tanto por sua música quanto pelo bar-estúdio-selo-loja-produtora. Apesar de ter funcionado apenas durante um ano, sendo fechada em agosto de 1988, a Vortex ajudou a tornar a década mais viável para quem fazia rock *underground*.

Foi na Vortex, pela Vortex ou através da Vortex que gravaram suas fitas-demo bandas consideradas fundamentais nessa história, como Graforréia Xilarmônica, Smog Fog, Pére Lachaise, A Vingança de Montezuma e inúmeras outras. Segundo Alexandre (2013), uma das principais e com maior vendagens foi a dos Cascavelletes: o K7 lançado pela Vortex vendeu cerca de 10 mil cópias. Entretanto, quando chegou ao registro em disco com o LP *Rock'a'ula*, lançado em 1989 pela EMI, a adolescência já havia acabado. Frank Jorge foi cuidar da sua banda paralela, a Graforréia Xilarmônica, Flávio Basso se transformou em Júpiter Maçã e Nei Van Soria partiu em carreira solo.

Carlos Gerbase conta como foi o momento em que Os Replicantes decidiram abrir o bar:

Quando Os Replicantes gravaram seu segundo LP, que é o LP que mais vendeu e que mais tocou nas rádios (com uma série de música que eram boas), a gente ganhou uma grana pra renovar com a RCA, e aí cada um separou uma grana pra si. O Wander comprou uma moto – o que eu mais me lembro é que o Wander comprou uma moto –, mas nós separamos um investimento em comum, que foi abrir um bar. Mas não apenas um bar, era uma casa na Venâncio Aires (hoje é um terreno baldio ali) e tinha o estúdio de ensaio, uma loja de discos de rock (discos e fitas, enfim), bem alternativo, e um bar – cerveja basicamente. E nós abrimos esse lugar chamado Vortex e foi muito pouco tempo, mas foi um ano muito intenso. E nós tínhamos um selo, o mesmo selo do nosso compacto duplo. E a nossa ideia era dar visibilidade a essa montanha de bandas (GERBASE, 2018).

Se pegarmos o catálogo da Vortex, encontraremos uma quantidade relevante de bandas lançadas em apenas um ano. Banda que, segundo Gerbase, não tinham onde gravar (ou não tinham condições financeiras para gravar), e a maioria dessas bandas eram de pessoas jovens (mas também não tão jovens, por volta de 26, 27 anos). A solução encontrada era gravar nos estúdios da Vortex que, apesar da situação tecnicamente precária, eram registros bem feitos. Nesse ano, há uma efervescência de bandas. Segundo Luciana Tomasi, cerca de 200 bandas passaram pela Vortex:

Era inacreditável. As bandas pediam pra tocar na Vortex, e nem tinha lugar. Nós tínhamos aquele sistema de que a banda tocava, gravávamos a demo e transmitíamos; era um sucesso absoluto. E nem existia no mundo isso, na época, eu pesquisava. Não existia, e apareceu como um sucesso mundial. E depois foi até imitado na Alemanha, em alguns lugares. A gente tinha tanto acesso a essas bandas na época porque elas nos procuravam, elas queriam entrar na Vortex, só que não tinham condição financeira. Então a gente usava o dinheiro que ganhava com Os Replicantes ali dentro também, pra comprar equipamento, gravar essas bandas. A gente fazia render ali (TOMASI, 2019).

Para Gerbase (2018), havia uma espécie de separação estética natural: a Vortex atuou como um ímã, atraindo bandas com estéticas parecidas – como as citadas por Ricardo Alexandre, anteriormente, e outros nomes que poderemos conferir no material exposto a seguir, que busca ilustrar como a Vortex funcionava – e como a mídia reagia às suas produções:

- Na figura 10, uma amostra do catálogo da Vortex, com algumas bandas, entre elas Danças de Guerra, A Grande Sacanagem, Kadafi – Assim Rolam As Cabeças, Graforrêia Xilarmônica, Invasão dos Nodruss e Zona Mortal;
- Na figura 11, caso esteja difícil de ler o catálogo, uma amostra de um texto de divulgação – no caso, da fita *Com Amor Muito Carinho*, da Graforreia Xilarmônica;
- Na figura 12, um anúncio de show da banda Os Obsolethos;
- Na figura 13, Juarez da Fonseca fala sobre os lançamentos da Vortex: Graforrêia Xilarmônica e Verdruss, com o título *Brega-punk. Era só o que faltava*, e na nota abaixo (figura 14) diz que o leitor precisa procurar urgentemente a fita *Miranda 85/96*, de Carlos Eduardo Miranda, que “é tão rock que até deixa de ser rock”;
- Na figura 15, Mônica Mariani destaca o lado inovador da Vortex: diz que em vários bares de Porto Alegre o público pode assistir vídeos de bandas estrangeiras. Entretanto, o que se faz na Vortex é único: lá os shows são transmitidos ao vivo do estúdio para os dois monitores de TV que estão no bar. “O público, então, tem o privilégio de assistir ao vídeo no momento em que ele está sendo gravado”, afirma a jornalista;
- E na figura 16, o *Diário do Sul* noticia: “Vortex está lançando fitas que vão do brega ao punk” (provavelmente se referindo ao mesmo *release* que Juarez Fonseca), e cita algumas bandas: Julio Reny & Expresso Oriente, Os Cascavelletes, A Invasão de Nodruss, Montezuma, Atahualpa Y Us Panquis, 3D e os Cobaias. No entanto, alerta que a fita *A Invasão dos Nodruss*, de acordo com o material de divulgação da Vortex, “contém a maior, mais abrangente, a mais importante, a mais descriteriosa e a mais confusa seleção musical do rock

gaúcho já editada". Nela estão os grupos Os Homens de CroMagnon, Miguel e Almas, Santíssima Trindade, e outros que podemos ver no catálogo da figura 10.

Figura 10: Catálogo de fitas K7 da Vortex

NGU FITAS CASSETTE VORTEX CAIXA POSTAL 5091-P.ALEGRE
CGC 90130634/0001

DANCAS DE GUERRA - A primeira coletânea hard-core lançada aqui no sul. "Kadafi", "Justa Causa", "ORN" e "Atraque". Se Londres ocorreu o punk rock em 77, nós o destruímos dez anos depois. A prova foi o show de lançamento desta fita, no Bar Ocidente.

A GRANDE SACANAGEM - A mais canalha seleção musical já lançada. Todos os vagabundos, os perversos, os depravados, os tarados, as putas, reunidos numa suruba musical. Sexo, drogas e rock'n'roll em overdose. Feita para ouvir nos sedentos de emoções fortes. Para músicos profissionais. Eis a grã: Atahualpa, Tarumãtiraça, Shit Boy, Cascavelletes, Mosca Varenta, Zhorba, Prize, Cobiães, A Barata Oriental, Os Jaquetas e outros mais.

KADAFI - ASSIM HOLLAM AS CABEÇAS - "Bombas caem queimando a rua em que eu nanci". Neste clima de guerra, a Kadafi se defende do inimigo com um contrataque fulminante. Uma série de 10 canções rípidas e sujas. Esta foi a 1ª fita gravada no estúdio Vortex, perto de Trípoli. Detalhe para duas versões do Exploited.

GRAFORRÉIA SILARHÔNICA - COM AMOR MUITO CARINHO - A Graforréia já é bastante conhecida do público roqueiro da cidade, tendo recebido destaque nacional na revista Bizz. Seu estilo mistura a música brega com rock, tanto no som como nas letras, fazendo associações do nativismo com punk, King Crimson com Roberto Carlos e amor com patê. Esta fita contém 25 músicas, foi gravada no estúdio Vortex e por incrível que pareça tem ótima qualidade.

INVASÃO DOS NODRUS - A maior, a mais abrangente, a mais importante, a mais discricionosa e a mais confusa seleção musical de rock gaúcho. Uma hora de novidades e velharias históricas. Ou voce nunca ouviu, ou ou voce já esqueceu. Mas trata-se de uma obra imperdível. Senão vejamos: Os Homens de Cro-Magnon, Miguel e Almas, Santíssima Trindade, Naçar e os Horríveis, Os Aleatórios, Anomalia, Urubu Rei, Big Mac, UTI, Cover Boy, Mi Ching, Pupilas Dilatadas, SM, Vortex, Friaço de Ventre, Dissidência, Grou, ORN, Atraque, Graforréia Xilarhônica e Birk. Ufa!

ZONA MORTAL - Uma coletânea pra não deixar dúvidas sobre a música feita em Porto Alegre. Julio Remy, Tres Almas Perdidas, Anomalia, Miguel e Almas, Os Cascavelletes, Cócix, Fynsine, Atahualpa, Urubu Rei, Os Topetes, Miranda e Verlaine. Uma salada cáustica. Doce e corrosiva.

VERDRUSS - cal de Porto Alegre que guita. Em música favorável. Tu precisas o seu coração.

ATAHUALPA & B - car uma fita que sonora e cadentes, em idealismo do de Montezuma, ba, suor e h violão e esu

OBSOLETHOS

A GRANDE SACANAGEM

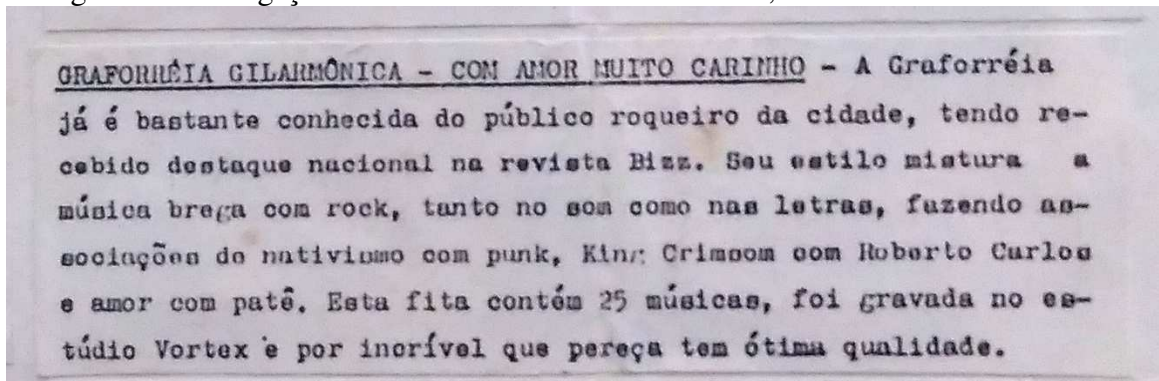
ATAHUALPA 701 PARQUES
A VINGANÇA DE MONTEZUMA

ZONA MORTAL

MIRANDA
8636

Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Figura 11: Divulgação da fita *Com Amor Muito Carinho*, da Graforrêia Xilarmônica



Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Figura 12: Anúncio de show da banda Os Obsoletos, na Vortex

ARQ

VORTEX

OS OBSOLETHOS NA NOITE DE VORTEX

Nesta quarta-feira, dia 30, a NOITE DE VORTEX retorna em grande estilo ao bar Ocidente. Às 22h, a banda OS OBSOLETHOS começa o seu show, pleno de nostalgia e futurismo. Na guitarra, a figura impoluta de Frank Jorge; no baixo, a alta estatura de Jefferson; e, na bateria, o carisma e a simpatia de Bayard. Eles estão juntos há mais de um ano e fizeram shows memoráveis em vários locais da cidade, inclusive no estúdio Vortex. A sonorização é da Vento Norte, a luz de Wander Wildner e o comando do som mecânico é do Capitão Vortex. Ingressos no local, a Cz\$ 400,00.

JEFFERSON, FRANK E BAYARD
"OS OBSOLETHOS"

Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Figura 13: Zero Hora, 11/03/1988

**Brega-punk.
Era só o
que faltava**

A Vortex está lançando duas novas fitas, com trabalhos das bandas Graforrêia Xilarmônica e Verdruss. O lançamento será amanhã, às 21 horas, na própria Vortex (Protásio Alves, 737), com uma festa animada pelas próprias bandas, a partir do estúdio com transmissão ao vivo para os monitores e para um telão localizado ao ar livre em frente à sua sede. As fitas foram gravadas e mixadas no estúdio próprio, em quatro canais, com produção do "Replicante" Wander Wildner, e já estão à disposição do público.

A banda Graforrêia Xilarmônica é formada por Marcelo (guitarra, vocal), Frank Jorge (também integrante dos Cascavelletes, no baixo e vocal), Carlc Pianta (também integrante da Expresso Oriente, na guitarra e backing) e Alemão (bateria). Sua fita, chamada "Com Amor Muito Carinho" contém 25 músicas que misturam o rock com música brega, tanto no som como nas letras, fazendo associações aparentemente absurdas, como música nativista e punk, King Crimson e Roberto Carlos, amor e patê, Cascavelletes com Amado Batista, etc. Como em *Amigo Punk*: "Amigo punk, escuta este meu desabafo/ A esta altura da manhã já não importa nosso bafo/ Pega a chinoca, monta no cavalo e desbrava esta coxilha/ Atravessa a Osvaldo Aranha entra no Parque Farrou-pilha/ Amanhecia e tu chegavas em casa/ A tua mãe dá bom dia/ E se prepara pra marcar o gado em ferro e brasa/ Mas não importa se não tem lata de cocacola/ Quero agora é sestear no meus pelego/ O meu cavalo galopando campo afora/ O meu destino é Woodstock mas eu chego/ Aonde eu ouço a voz da cordeona/ Já imagino o gaitreiro puxando o fole/ Vai animando a gauderiada no bolicho/ Enquanto eu sigo deto-nando hard core".

Graforrêia Xilarmônica: brega com punk

Verdruss: guitarras distorcidas e letras existenciais

A banda Verdruss gravou 12 músicas e mais duas vinhetas, e titulóu sua fita de "No Escuro da Cidade". Seu estilo combina guitarras distorcidas com letras existenciais, como na música-título: "Ruas escuras escondem a visão/ Eu preciso de você, e você sabe disso/ Duro cimento cerca o seu coração/ Espero por você no escuro da cidade". Formada por Marcelo (Vocal), Luki (guitarra e backing), Feliz (baixo) e Marcus (bateria), a Verdruss já se apresentou ano passado na Vortex e agradou. O show tem entrada franca e oficializa o brega-punk na cidade.

Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Figura 14: Nota de Juarez Fonseca, na Zero Hora, sobre a fita *Miranda 85/86*

❑ NÃO PERCA tempo. Procure urgentemente a fita *Miranda 85/86*, lançada pela Vortex e mergulhe no multiverso de Carlos Eduardo Miranda. Tem de tudo e é tão rock que até deixa de ser rock. O Miranda é uma das cabeças mais líquidas da cidade, conhece os espaços e os entreatos e o Ocidente é muito pouco para ele. Quem ouvir a fita entenderá o que estou dizendo. Só não sei se o Miranda vai explodir implodir. Opções que, pensando bem, dão na mesma... Mas garimpe a fita.

Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

Figura 15: “O Vórtex é mais do que Replicante”

**O VÓRTEX
é MAIS
D^O QUE R EPLICANTE**

M Ô N I C A M A R I A N I

Vídeo e música. Em vários bares de Porto Alegre rolam shows com grupos daqui, enquanto em outros podemos assistir a vídeos de bandas estrangeiras. O que se faz no Vórtex, porém, é único.

Lá os shows são transmitidos ao vivo de estúdio para os dois monitores de TV que estão no bar. O público, então, tem o privilégio de assistir ao vídeo no momento em que ele está sendo gravado.

É por isso que o público do Vórtex aumenta consideravelmente em noite de show, entre seus frequentadores, não é raro encontrar músicos e pessoas ligadas à música. O lugar torna-se, pois, quase um reduto de quem é de uma forma ou outra envolvido com música ou vídeo. Os tapes das bandas são feitos dentro do estúdio ou no lugar em que os componentes preferirem.

Carlos Gerbase, um dos donos, pega a câmera e os filma a seu gosto, a não ser quando é orientado sobre o que fazer. Fica a critério da banda entregar nas mãos de Gerbase ou não. Depois do show a banda tem direito a uma cópia da fita.

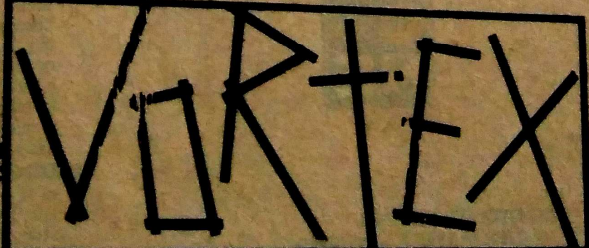
E a grana? O interesse da casa, segundo Gerbase, é muito mais com a divulgação das bandas desconhecidas do que com o lucro, até porque ele não existe nesses shows, já que não é cobrado nenhum tipo de ingresso. As pequenas despesas com a utilização da câmera e compra de fitas são pagas pelo Vórtex, com apoio da Invídeo.

Cabe explicar que os donos da casa são *Os Replicantes*, banda integrada por Claudio Heinz, Wander Wildner, Carlos Gerbase, Luciana Tomasi e Heron Heinz, enquanto a Invídeo é dos três últimos.

A produtora é bem mais antiga do que o bar e foi quem produziu *Os Replicantes em Vórtex*, o primeiro vídeo de rock longa-metragem selado do Brasil. O Vórtex existe há apenas um ano, mas já tem em seu acervo nomes conhecidos como *Ataulpa e os Panques*, *Pupilas Dilatadas* e *Justa Causa*.

O selo do Vórtex, que grava shows em fita cassete, surgiu em 85, para lançar o compacto duplo d'*Os Replicantes* e depois disso foram gravadas outras bandas, entre elas *Os Cascavelletes* e *Julio Reny e Expresso Oriente*.

O Vórtex, porém, não se restringe apenas a vídeos musicais. Eles gravam desde acontecimentos como o Troféu Scalp e Viva a Gorda, até cirurgias cardiovasculares, sem preconceitos. Para quem estiver interessado, ele fica na Protaíso Alves, 737 e os contatos podem ser feitos pelo fone: 30.2752.



ESTÚDIO DE SOM · VÍDEC BAR · LOJA ROCK

Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Figura 16: Jornal Diário do Sul, 14/12/1987

Porto Alegre, sexta-feira, 18 de dezembro de 1987

Cultura

MÚSICA



Jacqueline Joner

Júlio Reny & Expresso Oriente no programa

Vortex está lançando fitas que vão do punk ao brega

Silvio Ferreira

Comemoração natalina de roqueiro não podia ser diferente. Muito rock e vídeo estarão sendo apresentados hoje, a partir das 21h, na *Vortex* (Protásio Alves, 737) para registrar o lançamento de cinco fitas de bandas gaúchas que a gravadora está promovendo neste final de ano, repetindo a dose de 86, quando lançou quatro fitas de grupos ainda inéditos no mercado fonográfico. *Júlio Reny & Expresso Oriente*, *Os Cascaveletes*, *A Invasão dos Nodrus*, *Montezuma e Atahualpa Y os Panques*, *3-De*, e *Cobaías*, estarão sendo mostradas ao público, numa reunião de estilos que vai do "punk ao brega", conforme anuncia o produtor Wander Wildner, da *Vortex*.

Gravado ao vivo no Porto de Elis, a fita de *Júlio Reny & Expresso Oriente* é uma coleção de clássicos, onde não faltam as conhecidas *Amor e Morte*, *Maomé*, *Não Chores*, *Lola*, do roqueiro "maldito" da Santana. Da mesma forma, *Os Cascaveletes*, um dos bem sucedidos grupos do "new" rock gaúcho participam da segunda fita com suas músicas de letras ousadas para a censura da Nova (?) República:

Menstruada, *A Última Virgem*, *Morte por Tesão*.

No entanto, a maior sala de estilos musicais está reservada para a fita *A Invasão dos Nodrus*. Conforme o material de divulgação da *Vortex*, "ai está a maior, a mais abrangente, a mais importante, a mais descriteriosa e a mais confusa seleção musical do rock gaúcho jamais editada". Nela estão os grupos *Os Homens de Cro-Magnon*, *Miguel e Almas*, *Santíssima Trindade*, *Hagar e os Horríveis*, *Os Aleatórios*, *Anomalia*, *Urubu Rei*, *Big Mac Ilan*, *SM*, *U.T.I.*, *Cover-Boy*, *Mujeres de Guadalupe*, *Mi Ching*, *Vortex*, *Prisão de Ventre*, *Pupilas Dilatadas*, *Dissidência*, *Grou*, *Birck*, *ORTN*, *Graforreia Xilarmônica e Atrâque*. Fazem parte da quarta fita o *Montezuma e Atahualpa Y os Panques*, estes últimos, autênticos representantes da anarquia musical porto-alegrense. E, por fim, duas bandas ainda não muito conhecidas do grande público: *3-De* e *Cobaías*. As fitas podem ser encontradas na própria *Vortex* e em algumas lojas do centro da cidade. A entrada é aberta aos interessados e o produtor Wander Wildner aproveita para avisar que é provável que seja montado um telão para que as pessoas consigam assistir com maior facilidade aos vídeos.

Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

2.3 O festival Rock Unificado e o LP *Rock Grande do Sul*

Por mais que Os Replicantes tenham aberto a Vortex em 1987, é preciso voltar um pouco no tempo para entender melhor toda essa história. Como vimos anteriormente, o circuito já estava bem organizado, partindo de produções independentes, como o compacto lançado pelos Replicantes, passando por shows coletivos organizados pelas próprias bandas e/ou empresas, como o promovido pela RBS no Parque Marinha do Brasil, no final de 1984, com um público estimado em 40 mil pessoas, festivais, shows pelo interior do estado e muitas bandas novas chegando à programação da Rádio Ipanema FM. Tudo se conecta, inclusive, com o surgimento de novos bares, danceterias, teatros e auditórios, como Ocidente, B52³⁴, Rocket 88³⁵, Araújo Vianna³⁶, Opinião³⁷, entre outros, que abriam suas portas para o público jovem.

Dentro deste circuito, duas coletâneas já haviam sido lançadas: *Rock Garagem* (1984), que vendeu mais de 10 mil cópias e reuniu 10 bandas: Taranatiriça, Garotos da Rua, Os Replicantes, Astaroth, Leviaethan, Valhala, Frutos da Crise, Urubu Rei, Fluxo e Moreirinha e seus Suspiram Blues, e *Rock Garagem II* (1985), que reuniu 8 bandas: Os Eles, Produto Urbano, Prize, Os Bonitos, Câmbio Negro, Banda de Banda, Atahualpa Y Us Panquis e Sparcatus. Ambas tiveram produção executiva do radialista e produtor Ricardo Barão que, além de trabalhar na Rádio Ipanema, trabalhava na gravadora ACIT, responsável pelas coletâneas.

Segundo King Jim, do Garotos da Rua, essas coletâneas tiveram grande repercussão nas rádios alternativas de Porto Alegre. Isso fez com que as bandas aumentassem o ritmo de shows e participação em festivais, “e cada vez mais surgiam casas noturnas para ter show ao vivo de rock’n’roll. Era uma coisa maravilhosa, que não tem mais” (KING JIM, 2018).

Para Juarez Fonseca, em nota na *Zero Hora* no final de 1984 (figura 19), a coletânea *Rock Garagem* foi um marco, pois registra pela primeira vez várias bandas e a multiplicação dos gêneros dentro do que ele mesmo já chamava de “rock gaúcho”.

³⁴ O B52 foi uma casa/danceteria localizada na avenida Independência, em frente ao então Teatro Leopoldina (depois, da Ospa). A banda Prisão de Ventre, por exemplo, fez sua estreia lá, em 1984.

³⁵ Rocket 88 foi um bar idealizado por Mutuca, que ficava localizado na rua José de Alencar, no bairro Menino Deus. Foi um dos primeiros locais com shows ao vivo em Porto Alegre. Carlos Gerbase, Edu K, King Jim e Mauro Borba falam sobre um show do Garotos da Rua que ocorreu lá, já iniciando um movimento de cena.

³⁶ Localizado no centro do Parque Farroupilha/Redenção, o Araújo Vianna teve sua inauguração em 1927, e foi palco de muitos shows que marcaram a geração da década de 1980 (todos relatados nas entrevistas). Em 1997, foi tombado como Patrimônio Histórico e Cultural do Município e passou a ter sua preservação garantida.

³⁷ O Opinião é um bar/casa de shows que iniciou suas atividades em 1983. Localizado na rua Joaquim Nabuco nº 469, no bairro Cidade Baixa, permaneceu ali até 1987, quando se mudou para a rua José do Patrocínio, nº 834. Desde então, se tornou um dos principais espaços para shows ao vivo da cidade e do estado.

Figura 17: Capa da coletânea *Rock Garagem*
 Figura 18: Capa da coletânea *Rock Garagem II*



Fonte: Divulgação

Figura 19: Zero Hora, 14/12/1984



Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

Para que todo esse barulho que estava acontecendo em Porto Alegre chegasse aos ouvidos de empresários de gravadoras do Sudeste, foi só uma questão de tempo. A ideia de que o Brasil começasse a se organizar em cenas locais intercomunicantes e autossustentáveis foi uma das apostas de Tadeu Valério, da RCA Records (hoje Sony Music), quando contratou as primeiras cinco bandas do Plug. Segundo Alexandre (2013), depois de Brasília – de onde havia surgido Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude –, as atenções do mercado se voltaram para Porto Alegre. O LP *Rock Grande do Sul* não foi uma exclusividade das bandas

gaúchas. Juarez Fonseca comenta: “daquela época, eu devo ter guardado umas oito coletâneas de rock lançadas no Brasil; então era uma coisa das gravadoras, que começaram a investir fortemente no rock”. Na figura 3, por exemplo, exposta anteriormente, há um paralelo entre as coletâneas *Rock Grande do Sul* e *Indústria do Rock*, da gravadora Top Tape, com bandas em sua maioria cariocas.

Lembremos, ainda, que em 1985 ocorrem dois grandes festivais de rock: o Live Aid, em 13 de julho, que ocorre na Inglaterra e nos Estados Unidos e tem uma das maiores transmissões em larga escala por satélite e de televisão de todos os tempos. Alguns meses antes, em janeiro, a primeira edição do Rock in Rio acontece na cidade do Rio de Janeiro. Então além da ascensão que vinha ocorrendo do rock no mundo, um festival do porte do Rock in Rio, no País, sinaliza definitivamente que o gênero era algo massivo e comercial naquele momento.

Figura 20: Capa do Segundo Caderno da Zero Hora, 11/09/85



Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

E no dia 11 de setembro de 1985, a capa do Segundo Caderno da *Zero Hora* anunciava: “Dia histórico para o rock gaúcho”. Pela primeira vez, 10 bandas da cena local seriam atração principal no Gigantinho, ginásio poliesportivo com capacidade para mais de 14 mil pessoas, até então palco de artistas nacionais e internacionais. O evento era o Rock

Unificado, um festival produzido pelo cursinho pré-vestibular Unificado. Naquela noite, interessado em buscar bandas de Porto Alegre para gravá-las em uma coletânea que serviria como uma espécie de cartão de visita para o rock feito no estado, estava Tadeu Valério.

Figura 21: Matéria sobre o Rock Unificado, que lotou o Gigantinho

do Haffer/ZH bateu recordes

MÚSICA

Rock gaúcho lota o Gigantinho


O Festival Unificado estabeleceu um novo marco para o rock produzido aqui

A "suspeita" se confirmou: o Festival Unificado entra para a história do rock gaúcho e passa a ser um novo divisor de águas, assim como foi o disco Rock Garagem, do ano passado (que gravou pela primeira vez dez bandas e vendeu mais de dez mil cópias). O número 10 estava presente também quarta-feira no Gigantinho. Foram novamente dez bandas, e o público, recorde em termos de Porto Alegre em shows com ingresso pago, ultrapassou as dez mil pessoas. Uma garotada empolgante, que vibrou e dançou com suas bandas preferidas durante quase quatro horas. Todas as facções — ou tendências — do rock gaúcho estavam representadas: Taranatríça, Prise, Engenheiros do Hawaii, TNT, Astaroth, Banda de Banda, Júlio Reny & KM Zero, Os Eles, Garotos da Rua e Replicantes.

Algumas dessas bandas provaram mais uma vez estarem prontinhas para excursionar pelo Brasil, porque são, inclusive, melhores e mais originais do que muitas que andam fazendo sucesso por aí. Nosso rock tem uma personalidade diferente daquele feito no centro do País, e esse é um dos seus cacifes. O acontecimento do Gigantinho mostrou que a história já tem um ponto de partida bem forte, porque nunca antes a cidade viveu uma movimentação rockeira tão definida. Não falta sequer o atributo prévio essencial da qualidade, que é a quantidade — quanto mais melhor, para a seleção natural. Nesse caso, o público está tendo e terá uma participação muito importante, porque identificar-se com estas ou aquelas bandas faz parte do processo.

Paralelamente a isso, hoje Porto Alegre já tem algo que há até pouco tempo não tinha, que é infra-estrutura técnica. Ao lado disso, também, a coragem de algumas pessoas em pensar alto, saindo da "coitadice" e do eterno "espero-que-me-ajudem", que nunca levou a nada. A idéia do Unificado, que recebeu imediato apoio da Rádio Atlântida FM, deu tão certo e empolgou tanto os produtores, que na quarta-feira mesmo eles anunciaram ao microfone a realização do segundo festival em setembro do ano que vem. No caso da infra-estrutura técnica, o festival mostrou que as condições são a cada dia melhores. O equipamento de som de Bugo Silveira preencheu os espaços do Gigantinho com a potência necessária (nenhum grupo de rock do centro mostrou som superior) e foi também operado com competência pelo próprio Bugo. A iluminação de Gerry Marquez foi a melhor que o rock daqui já teve assim em um grande espaço. Gerry cobriu o palco de luz, usando inclusive canhões colocados (iné dito) em duas torres.

Por tudo isso, o ótimo público que estava no Gigantinho teve a mesma sensação de quando assiste a um grande show nacional. Tanto em termos de produção como de clima, astral, acontecimento. Não vou falar de cada uma das bandas, mas digo que reafirmei algumas impressões que já tinha. Os grupos mais completos e com segurança de trabalho são Taranatríça, Garotos da Rua, Astaroth e Replicantes (não necessariamente nessa ordem). O Tara é a impulsão, o peso redondo, a força. Astaroth é disparado o nome do heavy-metal aqui, inclusive com uma impecável *mis-en-scène* e domínio de palco, porrada mesmo desde o visual típico. Os Garotos fizeram a melhor apresentação que já assisti deles, com seu rock básico entusiasmado, energético e envolvente, popular. E Os Replicantes é hoje talvez a banda mais curtida da cidade, com seu punk corrosivo e altamente personal. Mas também Os Eles tem evoluído bastante — só lhe falta um pouco mais de decisão de palco, quem sabe, de opção final pelo rock. Mas o público indicou que gosta muito de sua música. Como detalha, quero chamar a atenção para a guitarra de Edu K., do KM Zero e o DeFalla, que está cada dia melhor e mais fulminante. E dar parabéns ao Unificado e ao produtor executivo Peixoto, que conseguiram materializar esse novo divisor de águas.



Replicantes Astaroth Garotos da Rua

Fonte. Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Na figura anterior, vemos a imprensa noticiando que além da seleção de bandas, o Rock Unificado foi um marco na qualidade técnica, com destaque para os equipamentos de som e luz, e o público também superou expectativas, mostrando que o festival foi decisivo para a consolidação da cena de rock local.

Claudinho Pereira, produtor cultural, cineasta, radialista, diretor de TV e primeiro DJ de Porto Alegre³⁸ foi quem organizou a vinda de Tadeu Valério para a cidade. Por ser DJ, Claudinho tinha bastante contato com os empresários das gravadoras do eixo Rio/São Paulo. Dessa forma, desenvolveu um papel catalizador para que Tadeu Valério viesse, assistisse ao Rock Unificado e contratasse as bandas gaúchas. Em depoimento para o documentário *Rock Grande do Sul – 30 anos*, Claudinho conta que não bastava somente mostrar as fitas K7 de cada banda para o olheiro, então sua tática foi levá-lo ao Gigantinho com a esperança de que a visceralidade dos shows o deixasse impressionado. E parece que deu certo, já que naquele mesmo ano as 5 bandas selecionadas no Rock Unificado foram contratadas pelo selo Plug. São elas: Garotos da Rua, DeFalla, Engenheiros do Hawaii, Os Replicantes e TNT.

Claudinho conta que provocou Tadeu Valério dizendo que já havia o rock de Brasília, já havia o rock do Rio de Janeiro, já havia o rock de São Paulo, “só nós, que somos do frio, somos roqueiros de nascença, e não tem nenhum disco de rock aqui. Então vamos fazer o *Rock Grande do Sul*”, lembra o DJ.

Disco assim é chamado de “pau-de-sebo”, porque os que se ‘sair’ grava e o resto esquece. Mas aí eu fiz um contrato com a RCA, eu disse pro Tadeu Valério: eu só vou assinar com a RCA se eu gravar um por um. O que mais tocar na rádio sai por primeiro. Saiu todos. Saiu o vinil de todos eles, então não é pau-de-sebo. Saiu disco de toda a turma (PEREIRA, 2016).

Ainda, afirma que o *Rock Grande do Sul* que fez com que as bandas acontecessem nacionalmente. Sem o disco, nada disso aconteceria. Por mais que duas coletâneas já tivessem sido lançadas anteriormente, foi a partir do lançamento do *Rock Grande do Sul* que os roqueiros gaúchos conseguiram ultrapassar a fronteira do Rio Grande do Sul, fazendo shows em outros estados.

As figuras a seguir mostram que tudo aconteceu de forma muito rápida: no dia 14 de setembro, três dias após o Rock Unificado, Juarez Fonseca já falava sobre o possível “verão do rock gaúcho no Brasil”, noticiando com entusiasmo a presença de Tadeu Valério no festival, o qual garantiu que bandas gaúchas seriam contratadas pelo selo voltado ao rock que

³⁸ Cf. PEREIRA, 2012.

a RCA estava formando. E no dia 29 de setembro de 1985, 18 dias após o festival, fez o anúncio definitivo: RCA contrata bandas gaúchas.

Figura 22: Zero Hora, 14/9/1985



Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Figura 23: Zero Hora, 28/9/1985

RCA contrata bandas gaúchas



Replicantes:
LP sai
em
fevereiro,
como eles
querem

Foi tiro e queda. Tadeu Valério, da gravadora RCA, assistiu ao Festival Unificado de Rock, fez contatos com as bandas gaúchas, levou fitas para o Rio, e esta semana chegou a Porto Alegre o Guti, diretor de produção da RCA, para acertar as pontas. Quarta-feira e ontem, já estavam com contrato assinado Os Replicantes e Os Engenheiros do Hawaii. Mas a gravadora não pretende parar neles: os próximos a ser contratados serão Garotos da Rua, Os Eles, TNT e DeFalla. Os Garotos só não assinaram porque precisam se liberar do contrato com a ACIT, e os outros dois porque dependem de uma licença do Juizado de Menores, uma vez que seus integrantes têm menos de 18 anos. E a RCA também vai contratar a cantora Annie Pereg.

Em dezembro, será lançado um disco-coletânea com as seis bandas, e o primeiro LP individual será dos Replicantes, já com prazo de lançamento definido: até 25 de fevereiro. O contrato com os Repli inclui produção de vídeos e total independência do grupo em termos de criação de todos os passos do disco, do material gráfico e de promoção, até o produto final. Aliás, parece que nessa transa de fotos, capas, textos e tal, todo o material das bandas gaúchas será produzido em Porto Alegre mesmo. O pessoal dos Replicantes foi incisivo ao fazer constar no contrato que ninguém, a não ser eles, poderão mexer em seu trabalho. Guti concordou: "Vamos oferecer nossa estrutura, para vocês poderem fazer isso". Então a RCA se adiantou, e deixou as outras gravadoras chupando o dedo. Porque chegou a vez do rock gaúcho. Claudinho e Preta Pereita têm um crédito importante nessa história toda. Eles sediaram as negociações.

O primeiro LP a ser lançado após a coletânea, segundo a notícia (figura 23), seria o dos Replicantes, mas com uma condição: a banda teria total independência de criação, desde o material de criação ao produto final.

Luciana Tomasi comenta que Os Replicantes eram a banda de maior produção, pois ela fazia questão de produzir tudo, desde o figurino até a forma de se portar no palco:

O Tadeu Valério viu a banda e se apaixonou, disse “bah, isso é muito maravilhoso”. Só que aí resolveu fazer o *Rock Grande do Sul*, convidou as outras bandas, e todas estouraram, foi um sucesso total. Só que Os Replicantes, ao mesmo tempo, não era uma banda de gravadora; eles contrataram pessoas com espírito punk, que não estavam enquadrados no esquema. Por exemplo, ele disse: “vocês têm que fazer Chacrinha”. E os guris: “não, se a gente fizer Chacrinha a gente vai tocar ao vivo”, e ele: “não, tem que ser *playback*”, e nós não fizemos Chacrinha. Isso deixou eles perplexos: quem vai deixar de fazer Chacrinha naquela época? (TOMASI, 2019).

King Jim recorda de participar de todos esses programas de televisão; além disso, também comenta sobre a produção dos Replicantes, mas que a proposta da gravadora era outra:

A gente foi no Chacrinha, principais programas de rádio, programas de TV, e isso aí deixou a gente conhecido no País inteiro, passou a fazer show no País inteiro. E na rabeira do nosso sucesso apareceu o Engenheiros do Hawaii, e em seguida as outras, que não tiveram tanta força como teve o Engenheiros e os Garotos – tanto apoio, também. Porque a gente tava mais estruturado, também, apesar de que eu acho que Os Replicantes sempre estiveram sempre bem estruturados, unidos, estrutura empresarial, mas a proposta da RCA era outra. Os Replicantes faziam um enorme sucesso, TNT também, aqui no estado. Então a gente se ausentou, e eles ocuparam o espaço que era nosso (KING JIM, 2018).

Como vimos no início da contextualização, tocar em programas de TV era algo imprescindível para que as bandas tivessem sucesso nacional. De todo modo, segundo Reinaldo Barriga, produtor musical da RCA, em depoimento para o documentário sobre os 30 anos do *Rock Grande do Sul*, a gravadora aceitou preservar a essência que Os Replicantes reivindicavam. Por conseguinte, Os Replicantes gravaram os três discos mencionados no contrato com a RCA – que, inclusive, foi assinado na casa de Claudinho e Preta Pereira, como consta na notícia da figura 23.

No documentário sobre os 30 anos do LP, Humberto Gessinger também recorda de assinar o contrato na casa do casal. Além disso, segundo o músico, eles eram os “estranhos” porque mantinham um pé em cada mundo: rock clássico, MPB, MPG e atitude punk *do-it-yourself*. Deve ter sido essa “salada” que chamou a atenção da RCA, pois era a banda na qual ninguém acreditava, e foi justamente a banda que estourou. Olhando em retrospectiva,

Gessinger (2009) acha que, sem querer, a gravadora fez uma seleção emblemática da cena local. Para ele, das cinco bandas, duas faziam um rock clássico sessentista e setentista; outras duas tinham pretensões da pós-modernidade, rezando pela cartilha das revistas e jornais de São Paulo. “Os clássicos me pareciam mal informados para menos. Os modernos, mal informados para mais. Nós estávamos mais prontos para o que viria. O BRock acabou transcendendo as gracinhas do Rio e o mau humor de São Paulo, criando um ambiente que nos favorecia” (GESSINGER, 2009, p. 21).

Tonho Meira, que nessa época era o empresário do DeFalla e chegou a empresariar Os Replicantes, o TNT e o Nenhum de Nós (a sexta banda contratada pela RCA), acredita que o Engenheiros do Hawaii foi a âncora de um projeto nacional no momento do *boom* do rock brasileiro, em que o rock gaúcho estava muito bem, então a banda saiu favorecida por uma cena que não dizia respeito exatamente a ela: “o Engenheiros tava ali na hora certa, no lugar certo e, digamos, errou pouco diante daquilo. Não eram músicos de outro mundo – pelo contrário –, era um trio, e um trio é cheio de silêncios” (MEIRA, 2019).

Após o sucesso de “Segurança” e “Sopa de Letrinhas” na coletânea *Rock Grande do Sul*, o Engenheiros do Hawaii gravou, em São Paulo, seu primeiro LP, *Longe Demais das Capitais*. No livro *Pra Ser Sincero*, Gessinger diz não se lembrar se a canção deu nome ao disco ou se o nome do disco deu nome à canção. O que significa, para o músico, que canção e conceito nasceram muito próximos um do outro. “Fizemos as fotos de capa perto de Porto Alegre, no lugar mais parecido como Pampa que encontramos. Sinalizava nossa falta de interesse pelas agendas da época, com suas paredes pichadas, latas de lixo em becos escuros e bússolas apontadas para Nova Iorque e Londres” (GESSINGER, 2009, p. 29). Entretanto, o ensaio das fotos de divulgação para o LP *Rock Grande do Sul* ocorreu no mesmo local para todas as bandas: o antigo Hotel Majestic, onde hoje é a Casa de Cultura Mario Quintana, no Centro Histórico de Porto Alegre.

Rochelle Costi, autora das fotos, lembra que, durante aquele período, o Hotel Majestic estava totalmente desabitado e seus móveis haviam sido vendidos. Por isso, utilizou alguns espaços para fotografar as bandas.

A sessão de fotos dos Engenheiros do Hawaii ocorreu em um quarto (figura 24, da esquerda para a direita: Humberto Gessinger [vocal e guitarra], Marcelo Pitz [baixo e vocal] e Carlos Maltz [bateria]); dos Replicantes, no açougue (figura 25: Heron Heinz [baixo], Wander Wildner [vocal], Carlos Gerbase [bateria] e Cláudio Heinz [guitarra]); do Garotos da Rua, no *hall* de um dos andares (figura 26: Edinho Galhardi [bateria], Geraldo Freitas [baixo], Justino Vasconcelos [guitarra], King Jim [saxofone e vocal] e Bebeco Garcia [vocal]); do TNT, na

cozinha (figura 27: Nei Van Soria [guitarra e vocal], Flávio Basso [vocal e guitarra]), Charles Master [baixo] Felipe Jotz [bateria]; do DeFalla, na cúpula do hotel (figura 28: Edu K [vocal e guitarra], Carlo Pianta [baixo] e Biba Meira [bateria]).

A fotógrafa lembra que sempre buscou conectar as bandas à cidade. Além disso, acredita que foi nesse período que surgiu sua tendência de explorar a cidade; de explorar os locais que não estavam sendo vistos e/ou que estavam sendo esquecidos.

Figura 24: Engenheiros do Hawaii



Fonte: Rochelle Costi

Figura 25: Os Replicantes



Fonte: Rochelle Costi

Rochelle não encontrou as fotos da sessão do Garotos da Rua. Por isso, utilizo aqui a foto que está na contracapa do disco, mostrando também a arte gráfica de Rico Lins:

Figura 26: Garotos da Rua



Fonte: Divulgação – Rochelle Costi

Figura 27: TNT



Fonte: Rochelle Costi

Figura 28: DeFalla



Fonte: Rochelle Costi

O DeFalla, uma das bandas contratadas pela RCA, não havia tocado no Rock Unificado. Edu K recorda que achou que a banda tinha perdido todas as chances de contrato, mas Claudinho Pereira insistiu para que Tadeu Valério contratasse a banda mesmo sem ter visto o show – apenas vendo fotos e ouvindo a fita K7:

A gente era a banda que não fazia parte de cena nenhuma, e isso sempre foi uma característica, ainda era meio indigesto pra galera. Só que o Claudinho gostava muito da gente, e ele via um potencial na gente, uma banda que no mundo inteiro só nós fazíamos aquilo que a gente fazia. E aí ele colocou pilha no Tadeu Valério, e ele foi no dia do show no Rock Unificado, eu fui também, mas não tava tocando. O Tadeu Valério viu as bandas, gostou do que ele viu, tanto que ele pescou Engenheiros, Garotos da Rua, Os Replicantes, depois ele pegou também o Nenhum de Nós (isso foi um capítulo mais pra frente). Beleza. E uma das bandas era nós – pela pressão do Claudinho. Isso causou um rebuliço na época, “pô, os caras não tocaram, como vão ser contratados?”. E nisso que a gente começou a tocar mais fora daqui (EDU K, 2018).

Para Biba Meira, aquela era a realização de um sonho: “coisa de gente jovem querer fazer sucesso”. A baterista lembra, com emoção, que fazer parte de uma gravadora e ir para os estúdios da RCA foi uma coisa “inacreditável”. Também recorda de como este foi um período divertido em sua vida: “me lembro que a gente fez o lançamento desse disco no Canecão, com todas as bandas, acho que meu irmão até que produziu isso. Eu me divertia horrores nessas viagens, nossa, muito!” (MEIRA, 2019).

O irmão de Biba, Tonho Meira, também é citado por Edu K como sendo “a sorte gigantesca” na história do DeFalla, ao lado do Claudinho Pereira. Edu K lembra que Tonho Meira era o tipo de empresário que se envolvia no palco, na parte cênica, na parte teatral, nos cartazes, ou seja, em absolutamente tudo. Segundo o artista, Tonho Meira era um cara de visão, da escola Bowie, assim como eles.

E a gente sempre foi uma banda muito avançada nesse sentido, no contexto geral do que é a música – que não é só a música, era tudo. E a gente era muito criticado porque na época era um conceito esquisito, a galera ainda tava vindo dos anos 70, no ritmo normal da carroça, e a gente já tava super futurista nisso. E o Tonho foi um cara essencial para organizar o nosso trabalho também no sentido de organizar, de *management* mesmo, de conseguir os shows, porque a gente era completamente maluco (EDU K, 2018).

Tonho Meira recorda que o DeFalla foi o último grupo a ser contratado pela RCA nessa sequência do *Rock Grande do Sul*. Segundo o empresário, essa foi uma época em que havia bastante iniciativa e cooperativismo entre as bandas, então era natural que grupos e produtores se ajudassem, seja com dicas ou proporcionando shows de abertura, trocando experiências, se aproximando. Entretanto, isso não era uma regra: “ah, todo mundo que quer

fazer o *Rock Grande do Sul* se encontra no lugar tal, na hora tal e vamos fazer uma plenária’, não teve isso” (MEIRA, 2019). O que existiu, para ele, foi uma movimentação, cada uma com suas características, seus interesses, sua dedicação para aquilo.

E aí a Lado Inverso, sabendo que o DeFalla iria gravar um disco, prepara uma situação com o DeFalla, já em cima de duas faixas apenas do *Rock Grande do Sul* (a gente nem esperou ter o disco próprio pra ir dando show), ou seja, a gente vai lá pro centro dos acontecimentos: São Paulo. E a gente faz em São Paulo o que poucos grupos gaúchos teriam feito na época, que é uma quantidade de shows. A gente ficou uma semana dando show em São Paulo, compramos um anúncio na *Folha de S.Paulo*, colocamos todos os shows ali, e eu lembro do título do anúncio: “o rock vem do Sul”. E todo mundo enlouqueceu! Uma guria tocando bateria, um louco de saia, maquiado... E tu vai em todos os lugares onde as pessoas circulavam porque, de novo, se tu não vai onde o mercado tá, tu pode ficar em casa tomando chimarrão deitado na rede. Isso é a tua resposta pro teu grau de exigência pro quanto tu quer ser um artista competitivo ou não; de como tu constrói tua relação com o mercado, como tu vai construir público em outra região (MEIRA, 2019)

Como comentado anteriormente, Tonho Meira ainda foi responsável pela sexta banda a ser contratada pela RCA: o Nenhum de Nós.

Formada por Carlão Stein (guitarra), Thedy Corrêa (que comprou um baixo, mas depois se tornou vocalista da banda) e Sady Homrich (bateria), o Nenhum de Nós foi única banda que não tocou no Rock Unificado, nem está no *Rock Grande do Sul* e tinha feito apenas oito shows quando aconteceu o contrato nacional com a RCA. Um desses oitos shows foi a abertura para o DeFalla, na praia de Imbé/RS, no verão de 1986.

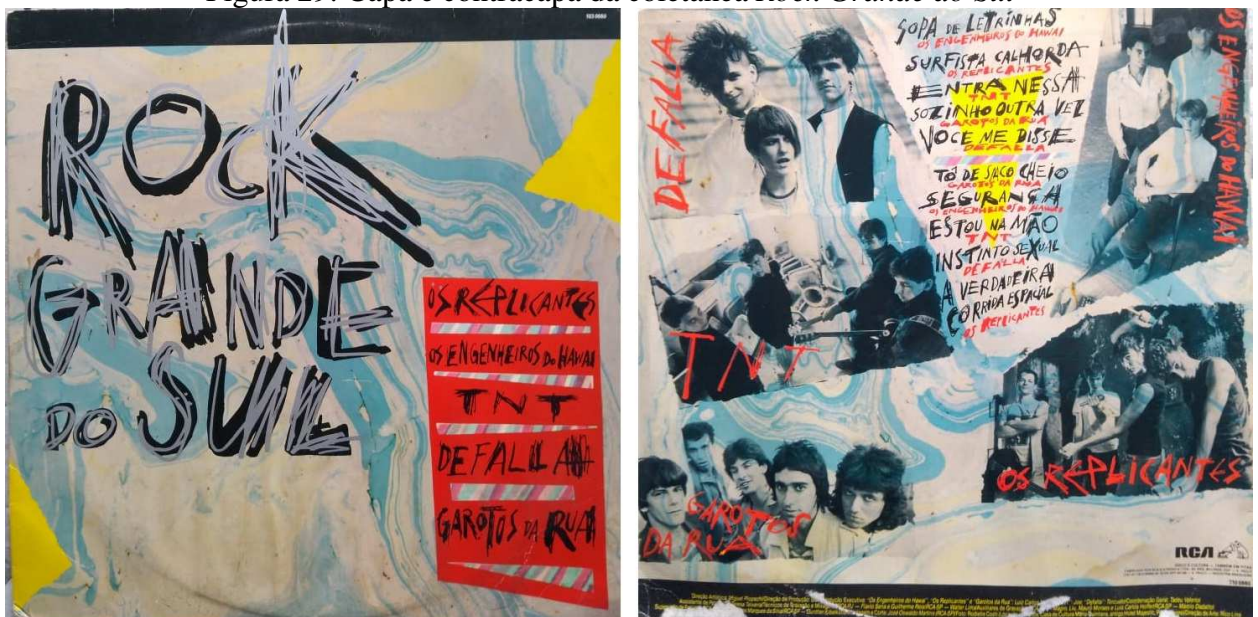
Tonho Meira conta que, nessa época, ele viajava com o DeFalla: não ia a exatamente todos os shows, mas quando ia – e não tinham condições de contratar um *roadie* –, ele acabava montando, desmontando e carregando os instrumentos. Neste dia, a banda de abertura (o Nenhum de Nós) se atrasou, então o DeFalla precisou iniciar a festa. Entretanto, como eles haviam emprestado a bateria da Biba para a banda que deveria ter feito a abertura, ele precisou aguardar até o final do show. Tonho conta como foi:

E fiquei ouvindo, prestando atenção, e achando interessante, porque naquela época era muito comum tu ires a shows dos outros, era um conceito da cena “ah, onde tem show, quem tá tocando?”, “a banda do fulano tá lá tocando e a gente vai lá”. Mas eu nunca tinha ouvido falar desses caras e muito menos conhecia eles. E aí fiquei vendo o show, gostei do show, achei interessante, e no final do show desmontei a batera e aí eles não tinham ido embora ainda, e eu como tinha uma reunião marcada em abril com a gravadora do DeFalla, pra discutir as questões do disco deles, eu peguei e dei meu cartão pra eles “ó, se vocês quiserem alguma ajuda”, mas bem nesse espírito fraternal de que a gente pode se ajudar pra crescermos juntos (MEIRA, 2019).

Um tempo depois, Thedy Corrêa liga para Tonho Meira, e eles marcam uma reunião. O empresário conta que a banda deixou para ele uma fita com o material, ele ouviu esta fita, gostou muito, porém, demorou por volta de duas ou três semanas para dizer sim para o Nenhum de Nós. “Eu fiquei: “pô, eu já tô com o DeFalla e eu tenho o Fluxo, como eu vou fazer mais outra banda? Aí pensei, bom, quem sabe essa banda pode trazer isso que se chama de ‘intensidade de resposta de trabalho maior e mais legal’, então eu disse sim” (MEIRA, 2019). Tonho, então, usou uma das reuniões sobre o DeFalla para mostrar a fita para os empresários da RCA, e o Nenhum de Nós foi imediatamente contratado. O disco de estreia, *Nenhum de Nós*, saiu em 1987, puxado pelo mega-hit “Camila, Camila” (FARIA, 2020, no prelo).

Depois do Plug, “o rock gaúcho se dividiu entre os contratados e não-contratados”, lembra Miranda. “Só que os não-contratados começaram a andar em círculos” (MIRANDA apud ALEXANDRE, 2013, p. 275). Dessa forma, a coletânea *Rock Grande do Sul* foi decisiva para que artistas do rock gaúcho pudessem sair dos limites do Rio Grande do Sul e almejar mercados no Sudeste do Brasil. Lançado em fevereiro de 1986 com direção artística de Miguel Plopschi, direção de produção de Guti e coordenação geral de Tadeu Valério, “o *Rock Grande do Sul* é a ponta de um iceberg, é a tentativa de tradução de uma cena louca, ousada, pro *mainstream*”, finaliza Miranda, no documentário sobre os 30 anos do lançamento do LP.

Figura 29: Capa e contracapa da coletânea *Rock Grande do Sul*



Fonte: Acervo pessoal da autora

Na sequência, exponho uma série de imagens que ilustram o impacto da coletânea *Rock Grande do Sul* em todo o País. As imagens confirmam que a imprensa era muito favorável ao rock na época, o que auxiliou na consolidação do gênero:

- Na figura 30, a revista *Veja* fala sobre a coletânea e traz algumas palavras de Tadeu Valério: “é uma música visceral, que não traz concessões em suas letras e mexe não só com seu corpo, mas também com a cabeça”. Além disso, faz ponte com a notícia de Juarez Fonseca (figura 22): “este será o verão do rock gaúcho”, frase dita também por Tadeu Valério;

- Na figura 31, a *Gazeta Mercantil Sul* fala sobre as conquistas das bandas após o *Rock Grande do Sul*, dizendo que “as bandas gaúchas estão fadadas ao sucesso”;

- Na figura 32, o *Estado de S. Paulo* noticia uma série de shows do lançamento do primeiro LP dos Replicantes, *O Futuro É Vortex*, após o contrato com a RCA;

- Na figura 33, o jornal *Zero Hora* fala sobre o sucesso do Garotos da Rua, afirmando que a coletânea *Rock Grande do Sul* foi um divisor de águas para o rock gaúcho;

- Outras duas, expostas no início desta contextualização (figuras 2 e 3), também se referem a este período pós-*Rock Grande do Sul*: ambas enaltecem o rock feito em Porto Alegre.

Figura 30: Revista Veja, novembro de 1985



ROCK

Rock com tu e com tchê

Se os adeptos do rock pensavam já ter ouvido tudo o que se produz no país neste gênero musical, podem se preparar para uma grande surpresa. Na próxima sexta-feira, 22, desembarca nas lojas de discos de todas as capitais brasileiras o mais novo lançamento da gravadora RCA: *Rock Grande do Sul*, uma coletânea que reúne as músicas dos cinco mais conhecidos conjuntos de Porto Alegre. Trata-se dos grupos Os Replicantes, Garotos da Rua, Engenheiros do Hawaii, De Falla e TNT, ainda desconhecidos do eixo musical Rio-São Paulo. Em Porto Alegre, no entanto, eles carregaram, em setembro último, mais de 10 mil pessoas para o ginásio de esportes da cidade, o Gigantinho, no primeiro festival de rock do Rio Grande do Sul.

Com o festival nasceu o disco e, com ele, os gaúchos pretendem recuperar o arraso com que entram no mercado do rock nacional. "É uma música visceral, que não faz concessões em suas letras e mexe não só com o corpo mas também

Porto Alegre que vai assistindo atualmente a uma proliferação de conjuntos. Já são mais de duzentos que se espalham em *shows* pela cidade, e todos, é claro, com a esperança de chegar às grandes gravadoras. É o caso, por exemplo, do grupo Os Eies. Apesar de menos conhecido em Porto Alegre, também já está com a promessa da gravadora Emi-Odeon para lançar o seu disco no início do próximo ano. "Se todos esses roqueiros estivessem em São Paulo ou no Rio, já teriam estourado há muito tempo", garante o guitarrista Bi Ribeiro, do famoso Paralamas do Sucesso. Para o vocalista Roger, do Ultraje a Rigor, "o rock do Rio Grande do Sul é tão bom quanto qualquer outro que se faça atualmente no país".

A entrada da RCA e da Emi-Odeon no mercado do rock gaúcho já desperta concorrências. No seu pacote de contratações, a RCA pretendia incluir o conjunto Taranatirica, mas acabou não o fazendo, pois a gravadora ACIT, de Caxias do Sul, não liberou o grupo, que é seu contratado. Primeiro conjunto a lançar um LP de rock no Rio Grande do Sul, ao Taranatirica resta, no entanto, o conforto do grande sucesso que faz entre suas fronteiras. Em apenas três meses, o disco vendeu mais de 100 mil cópias. ▲

ENCOA STRYMAN



Os Replicantes: sucesso no festival e disco garantido

com a cabeça", explica Tadeu Valério, 36 anos, gerente de projetos especiais da RCA, o descobridor dos hoje consagrados RPM e Legião Urbana. Sempre ganhando novidades, Valério foi a Porto Alegre assistir ao festival. Viu, gostou e não perdeu tempo: no dia seguinte, ele procurou os cinco grupos com um contrato de gravação embaixo do braço e a promessa do sucesso nacional. Além desta coletânea, a RCA acertou ainda que gravará, em fevereiro próximo, um LP de cada conjunto. O primeiro será de Os Replicantes, e seu lançamento incluirá *shows* no Parque Laje, no Rio, e no Circo SP, em São Paulo.

"Este vai ser o verão do rock gaúcho", aposta Valério. "Já tivemos a moda do rock paulista, do carioca, e vamos chegar ainda ao rock baiano." Mas enquanto o rock se concentra ainda no Sul do país, é

Figura 31: Gazeta Mercantil Sul, 12/3/1986

O rock gaúcho começa a conquistar o país

por Higino Barros

Se o Rio de Janeiro é a grande caixa de ressonância cultural do Brasil, a carreira das bandas gaúchas de rock está fadada ao sucesso. As rádios FMs, os programas de auditório das redes de televisão sediadas na atida "cidade maravilhosa" e o público juvenil que consome pelo menos 50% dos bens de lazer e diversão destinados à população do Rio, consagraram no final deste verão dois grupos que integram o LP "Rock Grande do Sul", lançado pela RCA no início de fevereiro: "Os Garotos da Rua" e "Eugenheiros do Havai". Fulando em conflito de gerações, amores mal resolvidos e outros temas comuns ao universo dos jovens brasileiros, essas bandas caíram no gosto dos cariocas. Num processo de identificação, que aproxima os músicos desses grupos com o discurso praticado pelo rock gerado no Rio de Janeiro.

Em São Paulo, a história é outra. A crítica é unânime em falar mal do disco, a maioria das rádios o ignora e o grande público desconhece quase por completo o rock gaúcho. A única banda local que poderia ter alguma identificação com o gosto paulista, "Os Replicantes", foi vítima de críticas pesadas na "Folha de São Paulo", cuja postura cultural está mais voltada para Londres e Nova York, por exemplo, do que para o Brasil. E o que é o "Rock Grande do Sul"? Independente da repercussão que ele está tendo nos outros centros, é até agora o trabalho mais profissional, depurado e abrangente que já foi feito no emergente mercado gaúcho de rock (para ser completo, só faltou a inclusão dos grupos "Taranutirica" e "Os Eles", vinculados a outras gravadoras).

Como disco de rock, ele cumpre inteiramente seu papel: tem pique, energia, honestidade, sangue e todos os elementos que um disco de rock exige. Peca nas letras, numa demonstração

clara de valorização do ritmo, em detrimento da mensagem poética. Mas à medida que os músicos forem mais exigidos pelo mercado, acabarão investindo mais no texto. Por ter esta preocupação é que, no disco, o trabalho dos "Replicantes" se torna o mais bem acabado. Embora "Surfista Culhorda" tenha recebido um tratamento mais "wave", com uma bateria mais pop, menos suja, a voz do vocalista está mais audível, mostrando que a banda calcada no movimento "punk" londrino e orgulhosa de sua proposta minimalista, começa a ceder às imposições do mercado.

Mas quem agrada mesmo em todo o LP, são "Os Engenheiros do Havai" com "Sopa de letrinhas", forçando na imagem amorosa — "o nosso amor é medieval, é como uma pedra em vidro de catedral/Contem à noite eu tive um sonho/Haético/Nós dois por aí, transando sexo gótico" — e com "Segurança", uma crônica de costumes, utilizando-se marcas

de grifes famosas para compor os personagens, embora as rimas soem forçadas também — "Corria em Tarumã/Combateu no Viadão".

"Os Garotos da Rua" faz sem sucesso principalmente com "Tô de Saco Cheio", cujo refrão — "lá em casa continuam os mesmos problemas/lá em casa continuam me enchendo o saco" — causa enorme empatia no público juvenil. O restante dos grupos ("TNT" e "DeFalla") aparecem mais como figurantes porque eles fazem ainda muita estrada, apresentações e ensaios que os consolidam como grupos. O "TNT", que abre o Hollywood Rock, sediado no Parque Marinha de Brasil, está de visual novo, seus integrantes raspam a cabeça e adotaram postura mais agressiva no palco, enquanto o "DeFalla" busca sonoridades progressivas, que exigem bons instrumentistas, mas que soam como meros pastiches do que se faz no mercado internacional.

O maior mérito do disco lançado pela RCA é revelar ao resto do país que, assim como os outros grandes centros urbanos, principalmente Brasília e São Paulo, a capital gaúcha tem sua linguagem própria de rock. Boa ou ruim, mera cópia ou original, ela começa a ganhar o mercado nacional. O tempo vai mostrar se é para valer.

"Rock Grande do Sul" — RCA — Cr\$ 58,00

SHOW

Giba-Giba se despede com "Luz"

O cantor gaúcho Giba-Giba faz hoje seu último show no bar Teatro Mágico. "Luz — Um Show de Original Teor" é um trabalho que Giba-Giba vem mostrando desde 26 de fevereiro, todas as quartas-feiras, onde interpreta composições suas e de amigos.

ROTEIRO



"Replicantes": na estrada, mostrando o novo trabalho

"Replicantes" mostram "O Futuro é Vortex"

Depois do lançamento do LP "O Futuro é Vortex" pela RCA — com 14 músicas, algumas inéditas como "África do Sul", "Contato", "Tom & Jerry" e "Festa Punk" —, "Os Replicantes" partem agora para uma sé-


rie de shows em São Leopoldo. Na sexta-feira, dia 21, fazem uma festa-show no Clube União e Progresso, em Porto Alegre, onde apresentarão também vídeos de grupos de rock. E no sábado, 21, estarão em Cachoeira

duas vezes) e no "Ácido Plástico". Além dos shows, está para ser lançado, também em abril, o especial em vídeo "Os Replicantes em Vortex", reunindo clips e apresentações ao vivo do grupo. Produzido pela "Tru-

Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Figura 32: Estado de S. Paulo, 4/4/1986

H A R D - C O R E



Os Replicantes: do Guaíba ao Tietê ROCHELLE COSTI

A moçada do Rock Grande do Sul

Gismonti é um chato, tô cansado de saber. O Chico já era velho antes mesmo de nascer". Pelo menos é isto o que pensa um grupo de amigos gaúchos que há dois anos formou uma banda para fazer um som que fosse completamente diferente do que se tocava nas rádios, lotadas de melosos sucessos da MPB. Cada um escolheu um instrumento e aí surgiu a banda Os Replicantes, com Wander no vocal, Cláudio na guitarra, Heron no baixo e Gerbese na bateria.

Apaixonados pelos Sex Pistols e pelo Clash, saíram compondo um som hard core repleto de letras venenosas, que não poupam nada e ninguém. Eles tocaram em vários pontos de Porto Alegre, gravaram um compacto independente que acabou sendo tocado numa rádio da cidade e acabaram ficando algo famosos. Mas o estouro mesmo veio com "Surfista Calhorda", que saiu de Porto Alegre para invadir as rádios do País como uma das músicas da coletânea Rock Grande do Sul, organizado pela RCA.

Agora, o grupo decidiu viajar para lançar O Futuro é Vortex, seu primeiro LP, gravado em fevereiro. Esta semana estão em São Paulo para uma série de shows. Quem quiser conhecer a banda ao vivo pode ir hoje à meia-noite ao Rose Bom Bom (r. Oscar Freire, 720). Quem não puder não se preocupe. Amanhã e sexta os Replicantes estarão no Madame Satã (r. Conde Ramalho, 873) e sábado, no Ácido Plástico (r. Urupiara, 432, no Carandiru). Sempre à meia-noite.

ESTADO S. PAULO 9/ABRIL/1986

Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Figura 33: Zero Hora, 8/2/1986

Garotos da Rua fazem sucesso no Rio

O LP *Rock Grande do Sul* está sendo mesmo um divisor de águas para o rock gaúcho. Notícias fresquinhas do Rio de Janeiro atestam o enorme sucesso da banda Garotos da Rua por, aqueles lados, atrás da execução maciça da música *Tô de saco cheio*. A banda que está se despedindo de Porto Alegre por um tempo, começa o circuito de shows de divulgação do disco no próximo dia 21 no Estádio do Remo (do Flamengo) na Lagoa. Isso num show coletivo ao lado de ninguém menos que Lulu Santos, Kid Abelha, Barão Vermelho, Titãs e Vinícius Cantuária.

Dois dias depois, os Garotos tocam no famoso circo voador e a partir daí já estão fechados 15 shows em vários locais da zona norte carioca. Serão em média quatro shows cada fim de semana, até 20 de março. Paralelamente, eles já estão acertando participação nos programas *Fantástico*, *Mixto Quente* e *Cassino do Chacrinha*. O lançamento oficial do disco, porém, vai acontecer somente no início de abril, no Morro da Urca.

Enquanto isso, em Porto Alegre, a banda terminou ontem o primeiro clipe promocional da música *Tô de saco cheio*, rodado em vários locais conhecidos da cidade, principalmente nos bares da noite. Na direção do clipe, ninguém menos que o maior entendido no assunto em todo o Brasil: Herbert Richard Jr., contratado por um cachê "modesto" de dois mil dólares. Pelo visto a gravadora RCA vai investir firme na banda. Melhor: já está investindo.

ZERO HORA | 08.02.1986



www.fb.com/Relicario.do.Rock.Gaúcho

Fonte: Fanpage Relicário do Rock Gaúcho

Na sequência, parto para a fundamentação teórica, onde faço uma revisão de conceitos essenciais para pensar as possibilidades de acionamento do rock gaúcho enquanto cena e gênero musical.

3 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

3.1 Cenas musicais

Advindo do jornalismo musical, o conceito de cenas musicais, nas últimas duas décadas, tem sido revisado, ampliado e difundido por pesquisadores brasileiros. Alvo de significativas investigações de teóricos dos Estudos Culturais, foi Will Straw, a partir de 1991, um de seus mais importantes disseminadores na área da Comunicação. Ao longo dos anos, o autor, que é professor no Departamento de História da Arte e Estudos de Comunicação da McGill University, no Canadá, foi sistematizando a noção de cena musical como enquadramento diferencial para apreender a produção, a circulação e o consumo da música no contexto urbano. Straw apresenta cenas como “um espaço cultural mutável e fluido, caracterizado pela construção e diferenciação de alianças e práticas musicais” (STRAW, 1991, p. 373), isto é, um espaço que se reconfigura constante e ativamente, pois há uma rica relação entre a música e o local em que esta acontece.

Em 2006, quando revisita seu trabalho, Straw refere-se à cena como:

- 1) Congregação de atores em um lugar;
- 2) A movimentação destes atores entre este lugar e outro;
- 3) As ruas onde se dá essa movimentação;
- 4) Todos os espaços e atividades que cercam e sustentam uma preferência cultural particular;
- 5) O fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual essa movimentação é um exemplo local;
- 6) As redes de atividades microeconômicas que possibilitam a sociabilidade e ligam essa cena à cidade.

Uma cena nos convida a mapear o território da cidade de novos modos enquanto, ao mesmo tempo, assinala certos tipos de ações cuja relação com o território não é prontamente demonstrada (ou demonstrável). Straw (2006) explica que cena constitui determinados conjuntos de atividades sociais e culturais sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os atêm. Ainda, comenta que cena é um meio de falar da capacidade que a cidade tem para originar imagens de pessoas ocupando o espaço público de formas atraentes, apanhando o sentido da ebulição e exposição que são os atributos de uma estética urbana.

Em 2012, quando entrevistou Will Straw, Jeder Janotti Junior abordou a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação, levando principalmente em

consideração que a sistematização acadêmica de cena musical serve para pensar modos de circulação de música nos tecidos urbanos. Num primeiro momento, Will Straw buscou compreender como as redes de sociabilidade norteavam o consumo do rock alternativo e da *dance music* em cidades como Montreal, Toronto, Detroit, Los Angeles e Londres.

Essa perspectiva buscava distinguir comunidades musicais de cenas, assinalando os princípios dinâmicos das últimas contra o engessamento geográfico das primeiras. Desde então, o conceito de cena se tornou gradativamente uma significativa ferramenta para os estudos comunicacionais do consumo e da produção musical. Concomitantemente, gerou uma série de discussões em relação ao seu alcance e, especialmente, sua limitação quando, de acordo com parte de seus críticos, favoreceria os aspectos sociológicos das apropriações da música em detrimento de seus aspectos estéticos (JANOTTI JUNIOR, 2012).

Ao atualizar e reconsiderar uma série de questões polêmicas que ainda circundam as discussões em torno do conceito de cenas musicais, Will Straw mostra como sua proposta busca dar conta das relações formadas na circulação global da música popular massiva, sem deixar de lado possíveis ligações com circulações restritas e referências regionalizadas. Antes de certificar a validade de uma noção inflexível de cena, Straw reconhece que assim como o consumo e a produção de música, a noção de cenas musicais também passou por mudanças expressivas nos últimos tempos. Inclusive, com o passar do tempo e o desenvolvimento das redes sociais dedicadas à música, a noção de cena passou por alterações, ganhando novas possibilidades e relevância dentro dos estudos de música e comunicação. Como toda noção produtiva, a ideia de cena teve de ser expandida para abranger as mudanças que atingiram o universo da música ao longo da primeira década do século XXI (JANOTTI JUNIOR, 2012).

Ao ser questionado sobre como observa a atualidade do conceito de cenas musicais mais de duas décadas após sua primeira publicação, Will Straw responde:

A noção de cena desenvolveu-se em duas direções nos últimos vinte anos. Em uma delas, “cena” é um elemento em uma série lexical que inclui “subcultura”, “tribo” e outras unidades sociais/ culturais nas quais se supõe que a música exista (...). Em outra direção, recorre-se à “cena” para tentar teorizar a relação da música com a geografia, o espaço (...). A ideia de cena pode ser proveitosamente revitalizada por meio de um desvio que passe por outros trabalhos sobre cultura urbana em sentido mais geral (...). Em outras palavras, o sentido de “cena” como “aquilo que é cena” precisa ser mais desenvolvido. A este respeito, também estou interessado no modo como a cena se encaixa na espécie de cultura pública que os historiadores consideram como tendo emergido nas cidades ocidentais no século XX: uma cultura pública descrita por Guillaume Pinson e outros historiadores franceses em termos da categoria de “mundano”, da “palavra”, da sociabilidade pública de artistas e boêmios (...). Em particular, acho que precisamos dar mais atenção ao papel das instituições de nível mais baixo como bares, lojas, locais de criação de redes por meio das quais as práticas musicais e as pessoas circulam. A noção de “cena” não precisa ter

agentes humanos ativos em seu centro; também pode referir-se a redes, nodos e trajetórias de circulação (STRAW, 2012, p 3).

Quem também vem se debruçando sobre a noção de cena há anos é o próprio Janotti Junior. O autor afirma justamente que “a ideia de cena foi pensada para tentar dar conta de uma série de práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas ligadas aos modos como a música se faz presente nos espaços urbanos” (JANOTTI JUNIOR, 2011, p. 11). De acordo com Janotti Junior, cenas musicais são “enquadramentos sensíveis” que admitem, por meio de disputas e negociações, assegurar territórios sonoros, ou seja, circunscrições de experiências e consumos culturais, articulados por sonoridades e pelo modo como elas cercam, envolvem e posicionam os atores das cenas em diferentes circuitos culturais. Já é possível prever nessa definição a seriedade das cenas nos processos de identificação cultural com sonoridades e experiências musicais (JANOTTI JUNIOR, 2011).

Pensando nesse enquadramento e processos de identificação cultural, a noção de cena musical almeja representar a relação entre o local e a música que se produz nele. Para Freire Filho e Fernandes (2006), o conceito de cena deve incitar o exame da interconectividade entre os atores sociais e os espaços culturais das cidades. Definida por Stahl como “um tipo específico de contexto cultural urbano e prática de codificação espacial” (STAHL, 2004, p. 53), o conceito de cena musical proporciona diferentes meios para pensar os complexos circuitos, afiliações, redes e pontos de relação que abordam as práticas culturais e as dinâmicas identitárias dos grupos juvenis nos espaços urbanos contemporâneos.

Ainda, entre os significados de cenas musicais que circulam no mundo acadêmico, Janotti Junior (2013) destaca que uma das características marcantes das cenas é a alteração dos espaços (geográficos e virtuais) em lugares significantes evidenciados pelo consumo musical. Para Giddens (2002), lugar é um espaço particular e expressivo, pois torna familiar para seus participantes determinadas referências para sentir e partilhar o mundo, ou seja, lugar é a própria referência que usamos para perceber o que envolve a ideia de mundo (JANOTTI JUNIOR, 2013). Dessa forma, entende-se que nomear um espaço como cena musical é um modo de transformá-lo em articulador de experiências sensíveis e jogos identitários, além de práticas mercadológicas e sociais.

Porém, o autor lembra que:

Uma cena musical não é somente um modo de tornar significantes certas territorialidades, isto é, formas específicas de habitar o mundo através de práticas musicais autorreferenciadas, pois estas práticas pressupõem relações com sonoridades e gêneros musicais. Tanto para os gêneros musicais como para as cenas,

ou melhor, para esse agenciamento em espiral que envolve práticas em torno da música, toma-se como ponto de partida a ideia de processos de autorreferenciação nos quais sujeitos que articulam cenas e gêneros musicais se reconhecem como participantes de uma comunidade de gosto que opera como lugar de discussão e afirmações valorativas, o que nos aproxima da definição de identidade em Giddens (2002) como “noção de si” (JANOTTI JUNIOR, 2013, p. 75-76).

Também em diálogo com Straw, Simone Pereira de Sá acredita que a noção de cena musical tem se mostrado uma grande possibilidade para a abordagem das dinâmicas de sociabilidade e afeto que abrangem a música. Utilizada com diversas significações por aqueles que partilham afetos a partir da paixão por um gênero musical, tanto por jornalistas quanto por pesquisadores no âmbito acadêmico, essa noção de cena tornou-se uma categoria bastante versátil para lidar com diferentes expressões das redes musicais que se espalham pelo espaço urbano e que lidam com a abundância de informações, com o dinamismo das afetividades e com as múltiplas alianças constituídas em torno da música (PEREIRA DE SÁ, 2013).

A autora entende que a noção de cena musical se refere: a) a um ambiente local ou global; b) caracterizado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) apontando para as fronteiras instáveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; e) que supõem uma fronteira territorial a partir de circuitos que deixam rastros palpáveis na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e geram efeitos de sociabilidade; f) assinaladas intensamente pela dimensão midiática (PEREIRA DE SÁ, 2011, p. 157).

Ainda, Pereira de Sá (2013) destaca o fato de que as cenas musicais não só ocupam espaços e cidades, mas são adaptadas por elas. Para a autora, a definição de cena é eficaz, pois aponta para a “fluidez das práticas contemporâneas”, evocando “ao mesmo tempo a intimidade de uma comunidade e o fluido cosmopolitismo da vida urbana, podendo assim ser utilizada para delinear unidades culturais cujos limites são invisíveis e elásticos”. Por fim, acrescenta que “a noção de cena se revelou apta a um produtivo diálogo com outras discussões em torno da noção de valor e gênero musical” (PEREIRA DE SÁ, 2011, p. 152-153).

Já para Trotta (2013), a metáfora teatral aproxima a noção de cena à ideia de *performance*, vivenciada coletivamente em espaços públicos da cidade. Segundo o autor, também pode apontar para “uma ambiência social, onde os objetos, ruas, clubes, bares, equipamentos, aparelhos, prédios e palcos formam um contexto material para as interações

culturais entre indivíduos e grupos” (TROTТА, 2013, p. 59). Em congruência com o autor, Luciana Xavier de Oliveira, quando investiga a cena musical da Black Rio, aponta que

a ideia de cena musical aborda maiores complexidades, resultantes de deslocamentos dos sujeitos e repertórios culturais, cujas expressões são acionadas nos discursos, nos gostos performatizados e nos estilos, além do que no estabelecimento de redes concretas onde circulação e consumo. Pois as cenas, enquanto redes complexas de lazer, solidariedade e sociabilidades, se constituem a partir da própria experiência de escuta e fruição musical e, enquanto topologia constitucional e semântica, correspondem às situações vividas em uma sociedade de consumo, marcadas pela cultura popular massiva e pelas constantes mutações inerentes a uma conjuntura globalizada (OLIVEIRA, 2018, p. 33).

Dessa forma, de acordo com a autora, a cena musical pode ser um importante instrumento para compreendermos o consumo da música no ambiente urbano, indo além de questões restritas à sonoridade para compreender territórios, circulação de produtos e sociabilidades.

Isso nos encaminha novamente ao que propôs Straw (2013), pois as cenas surgem quando há um alto índice de sociabilidade que suscita a inovação e a experimentação sucessivas na vida cultural das urbes. Isto é, como a música oferece um pretexto para sair para a vida urbana, consumir cultura e relacionar-se coletivamente, o consumo de música provoca uma sociabilidade urbana de maneira mais fácil do que outras cenas culturais. A música incita uma interatividade coletiva que se engloba na vida pública mais prolixa das cidades, nas mesas de bares, casas noturnas e em debates públicos e grupais. Além disso, a importância da música em relação às cenas assegura que o investimento comercial “que produz novos espaços ou rituais de socialização permaneça entrelaçado com uma história das formas culturais, com as curvas de modismo e popularidade que concedem à história cultural uma dinâmica particular” (STRAW, 2013, p. 15).

Berço do hibridismo entre pós-punk e música eletrônica, no decorrer dos anos 1980 e 1990, Straw (2013) cita o exemplo de Manchester/UK, por ser uma das cidades ocidentais mais importantes no campo da música popular massiva. Neste caso específico, ele comenta que podemos indagar, por exemplo, como as formas e sentido da música da cidade se configuraram em meio aos tumultos de classe social que a condição ambígua da cidade como capital dos estudantes e centro industrial subdesenvolvido ajudou a promover. Pode-se ainda, complementa o autor, observar, também, que “a copresença da atividade universitária e cultural levou Manchester a se tornar uma das principais incubadoras das novas políticas culturais urbanas da década de 1990” (STRAW, 2013, p. 15-16). Por conseguinte, a cidade se tornou uma “comunidade excessivamente produtora de sentido”.

Em 2014, Straw reflete novamente sobre algumas coisas que uma cena pode ser: 1) uma coletividade; 2) um espaço de montagem; 3) um local de trabalho e espaço de transformação; 4) um mundo ético; 5) o cenário como espaço de travessia, aceleração e desaceleração e 6) um espaço de mediação.

E em 2017, no volume I do e-book *Mapeando Cenas da Música Pop*, o pesquisador traz uma possível definição atualizada do conceito de cena:

Uma cena é um fenômeno cultural que surge quando qualquer atividade com um propósito adquire um suplemento de sociabilidade e quando aquele suplemento de sociabilidade se torna parte da *efervescência* observável da cidade. Isso não é uma definição completa, mas eu penso que toda definição de cena deve contar com algo como um suplemento de sociabilidade. Se há apenas trabalho cultural e nenhuma sociabilidade, temos pouco mais do que uma rede de trabalho ou um centro produtivo. Se há muita sociabilidade, mas nenhuma expressão cultural de fundo, temos apenas lazer e consumo. Nas cidades contemporâneas, uma cena é o suplemento de sociabilidade, convívio e efervescência que une as pessoas em torno da produção de cultura. E, como sabemos, esse suplemento se tornou altamente valioso na transformação econômica das cidades, através de um processo que chamamos de gentrificação (STRAW, 2017, p. 79, grifo do autor).

Straw também comenta que o que antes eram concepções marginais ou secundárias da cena – seu sistema de “suporte” –, agora são inteiramente absorvidas por ideias de criatividade e inovação. O problema atual dos *undergrounds* culturais, complementa o autor, é que eles são prontamente assimilados por discursos oficiais de incubação e novidade. Straw traz à tona o que Harold Becker chamou de parte do “sistema de suporte” de um mundo artístico ou de uma cena – restaurantes, cafés, bares –, e que agora são considerados peças fundamentais. “Comida é o novo rock”, insinuou uma jornalista do Washington Post³⁹ em 2013, e a troca da música pela comida como *locus* de energias criativas é visível em uma variedade de lugares. “É também o caso do predomínio da representação visual das cenas culturais por cafés e restaurantes, cujas imagens são tiradas para expressar os mesmos gostos que poderiam ser expressos por estúdios ou casas noturnas, caso estes tivessem mais apelo visual” (STRAW, 2017, p. 80).

Com mais duas hipóteses sobre o lugar das cenas culturais e musicais da vida da cidade, Straw (2017) pontua, primeiro, que diferentemente do que ocorreu entre a década de 1960 até o final da década de 1990, nos anos 2000 a conexão entre música e eventos públicos que envolviam comida e bebida foi restaurada. Por exemplo: até o começo dos anos 1960, o público primeiro se sentava e comia, depois se levantava e dançava, e então uma banda começava a tocar ao vivo. Com o aumento das discotecas e das boates, as pessoas não saíam

³⁹ Disponível em: <<https://tinyurl.com/ua5vy89>> Acesso em: 30 set 2018.

mais em pares ou grupos de casais; além disso, aos poucos, o próprio consumo de drogas foi substituindo o hábito de sair e se alimentar. O surgimento do DJ também fez com que o público dançasse a uma sequência contínua de gravações, ao invés de pausar entre canções para retornar à mesa. “A separação entre convívio relaxado e consumo musical, de certo modo, libertou a música para se mover para a madrugada e para assumir formas mais experimentais e opositoras” (STRAW, 2017, p. 81).

Finalmente, a última hipótese: a organização da cultura segue a percepção de que o que é escasso é a sociabilidade, e não expressões culturais interessantes. Na década de 1990, Straw recorda que os teóricos daquilo que é chamado “estética relacional” no universo das artes visuais tinham uma ideia parecida: o que a arte deve resolver não é a falta de sentido, mas a falta de interconexão (BISHOP, 2006). O sentido estava por todo o lado, afirmavam; a sociabilidade, no entanto, era escassa. As galerias, então, começaram a servir refeições; novos modos de interconexão foram produzidos. Será que algo semelhante está acontecendo com a música? Aquele evento em que descobríamos músicas novas e até então inéditas está perdendo espaço para o bar de fim de tarde com ambiência musical. Entretanto, Straw (2017) adverte: é claro que música interessante continua sendo produzida e ouvida, assim como espaços noturnos de transgressão continuam existindo em cidades ao redor do mundo. De qualquer forma, precisamos nos questionar se finalmente há um mundo perfeito, em que a cultura se instala às rotinas do nosso cotidiano, “ou será este o triunfo de uma complacência em que a luta cultural contra a significação terá desaparecido?” (STRAW, 2017, p. 84).

Como vimos, o conceito de cenas musicais vem sendo trabalhado incansavelmente por vários autores no Brasil. Will Straw, por sua vez, se mantém como um dos mais influentes pesquisadores em sua recuperação sócio-histórica do termo – e também pela flexibilização do mesmo, em direção ao que o pesquisador aborda como cena cultural (STRAW, 2013).

Pensemos, por fim, no caso das cenas de Porto Alegre. Se Straw, em 1991, definia cena como um espaço cultural modificável e com certa fluidez, marcado pela constituição e caracterização de alianças e práticas musicais, isto é, um espaço que se reconfigura constante e ativamente, é claro que estes espaços, em Porto Alegre, foram reconfigurados. A vida na cidade cria um ambiente totalmente efêmero, o que torna impraticável que uma cena siga a mesma de meados de 1980 até os dias de hoje, por exemplo. Em relação às reconfigurações dessas cenas, observamos diferentes discursividades afetivas principalmente em relação às cenas de rock e da música eletrônica, onde apontamentos iniciais indicaram a existência de diferentes fluxos e circulações a partir de gêneros (e subgêneros) musicais (AMARAL et al, 2017; AMARAL et al, 2019), assunto que abordo no subcapítulo seguinte.

O desafio da pesquisa, portanto, é reconhecer o estilo fugaz das cenas, entendendo o seu papel produtivo – e até mesmo funcional – na vida urbana.

3.2 Gêneros musicais

Pioneiro em uma das vertentes dos estudos de gêneros musicais, o musicólogo Franco Fabbri, em um texto clássico de 1982 (publicado em português apenas em 2017), apresenta uma lista que, a princípio, pode incluir todos os tipos de regras envolvidas na definição de um gênero musical:

- 1) *Regras formais e técnicas*: têm um significativo papel em todos os gêneros musicais, não apenas nos denominados "cultos". Existem regras que possuem um código escrito em tratados teóricos ou em manuais pedagógicos, e outras, não menos relevantes, que são transmitidas via oralidade ou por obras-modelo. Isso vale também para aquelas regras que se referem a técnicas de performance, características instrumentais e habilidade do músico (FABBRI, 2017, p. 5);
- 2) *Regras semióticas*: o autor adverte que é claro que todas as regras sobre gênero são semióticas, já que elas são códigos que estabelecem uma relação entre a expressão de um evento musical e seu conteúdo. Entretanto, existe um acordo não escrito, por exemplo, quanto ao nível máximo de emoção que pode ser motivado por uma música contemporânea sob o risco de ela se tornar "melosa" ou "neorromântica" (FABBRI, 2017, p. 6). Neste ponto, Fabbri cita ainda regras que dizem respeito às funções comunicativas apontadas por Jakobson (1960) em seus estudos linguísticos: fática, referencial, imperativa, emocional, metalinguística e poética. Essas são regras compartilhadas que fornecem identidade a cada evento musical;
- 3) *Regras de comportamento*: são as regras gestuais que se referem às determinadas expressões musicais e podem aparecer nas performances, nos vídeos, nas relações entre artistas e jornalistas / artistas e fãs, nas entrevistas e nas fotografias. Muitos desses estudos, pontua Fabbri, se detêm à psicologia dos músicos – em particular músicos de orquestra, de concerto ou de estúdio –, e estes têm suas reações analisadas enquanto estão encarando a audiência ou uma partitura, por exemplo. Todavia, a audiência também apresenta reações psicológicas e comportamentais agrupadas em cada gênero. Um exemplo disso é como a "sinceridade" do *performer* é analisada diferentemente de acordo com o gênero (FABBRI, 2017, p. 8);

- 4) *Regras sociais e ideológicas*: segundo Fabbri, todo gênero é delimitado por uma comunidade de organização variável que consente as regras e cujos membros participam de inúmeras maneiras durante o curso do evento musical. Essas regras dizem respeito a imagem social do músico, sua relação com o mundo, seu olhar da realidade e podem estar ligadas a etnia, gêneros (feminino/masculino) e reflete qual o ideal de mundo que aquela espécie de som propõe (FABBRI, 2017, p. 8);
- 5) *Regras econômicas e jurídicas*: por fim, o autor coloca que não se espera que um músico ou ouvinte de determinado gênero nos dê o contexto econômico e jurídico que garante a sobrevivência e o sucesso daquele gênero; isso cabe a um crítico ávido daquele gênero. Este é um exemplo representativo da diferença que existe entre hierarquias ideológicas e hierarquias desenvolvidas pelo poder da codificação: essas regras, para Fabbri, cuja força e seriedade têm na verdade sido modificadas em leis estatais, podem ser encobertas sob a independência do artista ou sob "a raiva de uma geração" (FABBRI, 2017, p. 9).

Para o autor, “o que deve vir à tona a partir deste panorama é a necessidade de uma aproximação interdisciplinar para que cada prática, musical ou não, entre aquelas que formam um gênero, seja examinada com a ferramenta teórica mais apropriada possível” (FABBRI, 2017, p. 4). Invariavelmente, pelas regras propostas, a definição de um gênero musical passa conjuntamente por elementos ligados à estrutura composicional, à estratégia narrativa empregada (quando for o caso) e aos rituais que criam um círculo exclusivo de pessoas em torno de um evento musical (MONTEIRO; VIANA; NUNES, 2019).

Além disso, ao argumentar que uma teoria dos gêneros musicais não precisa ser necessariamente normativa, Fabbri (2006) confronta a definição cristalizada de gêneros adotada pela musicologia, que tem como alicerce combinações de composição e execução da obra musical. Para ele, o gênero musical é “um conjunto de feitos musicais, reais ou possíveis, cujo desenvolvimento se rege por um conjunto de normas socialmente aceitas”⁴⁰ (FABBRI, 2006, p. 3). O autor assinala que são justamente as comunidades musicais que decidem, mudam e denominam as normas de um gênero – por vezes de maneira contraditória, até. Essas comunidades são constituídas por músicos, ouvintes, críticos e “instituições econômicas” (gravadoras, selos, lojistas, promotores de shows, emissoras de rádio etc.). Logo, as normas de cada gênero “estão submetidas a um processo de negociação permanente do

⁴⁰ Do original: “Un género musical es un conjunto de hechos musicales, reales y posibles, cuyo desarrollo se rige por un conjunto definido de normas socialmente aceptadas”. Todas as traduções foram feitas pela autora.

qual participam os diferentes componentes da comunidade que se hierarquizam segundo as respectivas ideologias”⁴¹ (FABBRI, 2006, p. 4).

É interessante lembrar que, 10 anos antes, Simon Frith, sociomusicologista britânico, ex-crítico de rock e pesquisador ligado aos Estudos Culturais, apontava que gêneros musicais serviam necessariamente para organizar os processos de venda. Para ele, gênero era um meio de definir a música no mercado – ou o mercado na música. Frith (1996) comparou o mercado fonográfico com editores e escritores, salientando a importância da classificação dos gêneros musicais para a definição do público, uma vez que encaixado em determinado gênero, espera-se que o artista se comporte de forma condizente com o gênero classificado. Ainda, que essas classificações são indispensáveis tanto para os processos de criação e escuta das músicas, como para as vendas, enfatizando que os gêneros musicais são formados e precisam ser compreendidos dentro do processo cultural e comercial.

Acerca dessa questão cultural e comercial dentro do campo da Música Popular Massiva, Jeder Janotti Junior (2006) discute a constituição dos gêneros musicais pensando uma hipótese metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. Essa constituição se refere tanto a aspectos formais do produto quanto a aspectos sociais, ideológicos e comunicacionais. Para o autor,

os gêneros seriam, então, modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem destes através das estratégias de leituras dos produtos midiáticos. Antes de ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto através de suas condições de produção e consumo (JANOTTI JUNIOR, 2006, p. 137- 38).

Dessa forma, mesmo que as questões estruturais sejam relevantes, elas nem sempre são determinantes na hora de classificar um gênero – principalmente no campo da Música Popular Massiva. O autor ainda comenta que a música popular massiva não é somente produção, mas está diretamente interligada ao modo em que tanto o público como os músicos/produtores se apropriam do produto. A produção do sentido da música está interligada também à utilização da internet, bem como correlacionada à voz, à performance, ao timbre, à manifestação corporal, à altura, reverberação, ritmo e cenário.

Nadja Vladi Gumes também contribui para a discussão e, segundo a autora,

⁴¹ “(Las normas) están sometidas a un proceso de negociación permanente en el que participan los diferentes componentes de la comunidad, y se jerarquizan según las respectivas ideologías”.

a música popular massiva se organiza em gêneros para atender a um consumo variado e segmentado, uma classificação fundamental para as estratégias da indústria da música que envolve tensões sociais e uma prática econômica na qual produzir uma diversidade mercadológica é parte de um sistema complexo denominado indústrias culturais. O gênero reflete nas opções da audiência, no trabalho de artistas, produtores, críticos, empresários, nas relações de poder e nas pressões comerciais inerentes ao jogo econômico do qual o negócio da música é parte fundamental (GUMES, 2011, p. 71).

Gumes (2011) suscita questões relevantes: as classificações na indústria da música objetivam por alimentar formas de entendimento e consumo do material, o que se associa a sua promoção como produto e sua visibilidade no campo midiático. No mesmo sentido, Monteiro, Viana e Nunes (2019) retomam o que Janotti Junior propõe e afirmam que um gênero musical é estabelecido por elementos textuais, sociológicos e ideológicos, sendo uma espiral que vai dos aspectos conectados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos. A rotulação seria, por conseguinte, uma forma de definir as estratégias de endereçamento das canções no mercado da música. Como contribuição metodológica, o autor adverte que o analista pode “partir das relações que vão do texto ao seu entorno midiático, dos músicos à audiência, do gênero aos relatos críticos, dos intérpretes ao mercado para dar conta das questões que envolvem a formação dos gêneros musicais⁴²” (JANOTTI JUNIOR, 2006, p. 9).

3.2.1 Gêneros musicais e formações identitárias

Para iniciar a compreensão do jogo de rotulações e formações identitárias a partir da música, assumindo a complexidade sociocultural do que circunda Porto Alegre e o estado, aciono, primeiramente, o conceito de estrutura de sentimento, definido por Williams como “uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência” (WILLIAMS, 1979, p. 135). Com a estrutura de sentimento, compreendemos a experiência dos indivíduos e grupos com as disposições sociais em determinado contexto, de modo que nos possibilite analisar os processos que estabelecem valores como dominantes e aqueles que os contrapõem, suas alterações e intercruzamentos. Para Bomfim (2016), que retoma o conceito proposto por Williams, as estruturas de sentimento são situadas na relação

⁴² Recentemente, Janotti Junior e Pereira de Sá (2018) revisitaram o conceito de gênero musical em tempos de cultura digital. Ao propor essa discussão, os autores mapearam o percurso do gênero musical nos estudos de comunicação no Brasil nos últimos 20 anos, identificando algumas das principais discussões em volta do assunto e apontando as reconfigurações que asseguraram sua produtividade na era da cultura digital.

entre suas características predominantes, residuais e emergentes. As primeiras compõem o espectro hegemônico de interpretação das vivências culturais, modos de ser e estar no mundo compartilhados pela maior parte dos sujeitos. Os elementos residuais, por sua vez, são reminiscências a composições socioculturais antigas que, embora não possam ser inteiramente observadas na formação dominante corrente, exibem dimensão ativa nesta. Os modelos resultantes são aqueles cujas referências se apresentam opostas ou que contrariam as estruturas dominantes e residuais, pois se fundamentam em princípios distintos.

No caso desta pesquisa, o rock apresenta-se como uma expressão emergente que conquista destaque na década de 1980, visto que se manifesta como um domínio da “experiência, aspiração e realização humanas que a cultura dominante negligencia, subvaloriza, opõe, reprime ou nem mesmo pode reconhecer” (WILLIAMS, 1979, p. 127). É importante recordar que, na década, como vimos, as indústrias culturais gaúchas (emissoras de rádio e TV, produção cinematográfica e veículos jornalísticos) começam a proporcionar grande visibilidade a representações do gaúcho formuladas em diversos entrecruzamentos: seja do movimento tradicionalista e nativista (LESSA, 2008) que, em maior ou menor intensidade, são expressões culturais de matriz conservadora (FELLIPI, 2006), seja voltado ao rock, que surgiu como um contraponto ao que vinha sendo produzido culturalmente no estado.

Embora eu evite um olhar essencialista sobre as formações identitárias, abro um espaço para discorrer, de forma breve, sobre a construção da identidade social. Dentro do panorama das Ciências Humanas, este é um tema que me é muito caro e desafiador – de tentar saber quem eu sou, por que eu sou e como eu sou.

Roberto DaMatta, em *O que faz o brasil, Brasil?*, comenta que “a identidade social é algo tão importante que o conhecer-se a si mesmo através dos outros deixou os livros de filosofia para se constituir numa busca antropológica orientada” (DAMATTA, 1986, p. 11). Mas o mistério, afirma o autor, não fica somente na questão do saber quem somos: é preciso desvendar como construímos nossas identidades: nós nos distinguimos porque nos associamos a várias características específicas e através dela formamos a nossa história. Mas como sabemos quem somos? Como é que se constrói uma identidade social?

Para o autor, a construção de uma identidade social é como a construção de uma sociedade: feita de afirmativas e de negativas perante certos temas.

Tome uma lista de tudo o que você considera importante – leis, ideias relativas à família, casamento e sexualidade; dinheiro; poder político; religião e moralidade; artes; comida e prazer em geral – e com ela você poderá saber quem é quem. Não é

de outro modo que se realizam as pesquisas antropológicas e sociológicas. Descobrir como as pessoas se posicionam e atualizam as “coisas” desta lista, você fará um “inventário” de identidades sociais e de sociedades. Isso lhe permitirá descobrir o estilo e o “jeito” de cada sistema. Ou, como se diz em linguagem antropológica, a cultura ou ideologia de cada sociedade (DAMATTA, 1986, p. 12).

Georgina Born, antropóloga e musicista britânica, atualmente professora na Faculdade de Música da Oxford University, também acredita que a música, assim como as identidades, é fruto de um contexto cultural, social, político e econômico – não algo dado ou essencial, o que torna importante a observação de como música e som podem construir, marcar e refratar fronteiras sociais.

Essa questão dos gêneros musicais e suas relações com identidades é bastante trabalhada pela autora, que em 2013 chama atenção para as mediações sociais da música: a música produz microssocialidades, agencia comunidades imaginárias, é refratada e atravessada por diferentes formações sociais; ou seja, não é uma simples homologia de formações sociais, e sim mediada por amplas formações institucionais. Mais anteriormente, em 2000, Born já vinha debatendo que há múltiplas formas de articulações identitárias através da música, discutindo a imbricação entre as formações identitárias e formações musicais, o que me leva a tentar entender esses tensionamentos entre música e identidade.

Em 2016, quando aprofunda essa discussão – e me faz reconhecer pontos possíveis para discutir o rock gaúcho –, a autora argumenta que música não é algo binário: eu/outro. Born (2016) trabalha com essa perspectiva dos gêneros musicais argumentando que a música é instrutiva na conceitualização da materialização da identidade porque abre novas perspectivas sobre questões de materialidade, mediação e afetos. Essas perspectivas estão intimamente relacionadas com as socialidades coletivas da música, e necessitam uma nova análise social que responda aos interesses atuais na reorientação do social. A partir disso, a autora cria uma topologia: quatro planos de mediações sociais, acoplados a outras formas de mediação, que juntos produzem uma constelação de mediações/agenciamentos (montagens, arranjos, combinações).

Os dois primeiros planos equivalem a socialidades engendradas pela prática e experiência musical: no primeiro plano, onde aborda as socialidades engendradas pela prática, Born (2016) diz que a música produz suas próprias relações sociais diversas – nas sociedades íntimas de atuação e prática musical, em conjuntos musicais e na divisão musical do trabalho. No segundo, referente à experiência musical, que a música anima as comunidades imaginárias, agregando seus ouvintes a comunidades virtuais e públicos com base em identificações musicais e outras identificações.

Os dois últimos representam condições sociais e institucionais que oferecem certos tipos de prática musical, isto é, no terceiro plano, a música é atravessada por formações de identidade social mais amplas, desde as mais concretas e íntimas às mais abstratas das coletividades – a refração da música das relações hierárquicas e estratificadas de classe e idade, raça e etnia, gênero e sexualidade. No quarto plano, a música está ligada às formas sociais e institucionais que proporcionam os fundamentos para a sua produção, reprodução e transformação, seja o patrocínio de elite ou religioso, o mercado ou a troca não comercial. Essas perspectivas estão fortemente relacionadas, por sua vez, às socialidades plurais da música, que exigem uma abordagem inovadora para teorizar o social.

Estes quatro planos são irredutíveis uns aos outros e são articulados de maneira contingente através de relações de sinergia, rendimento, condicionamento ou causalidade, isto é, em vez de os quatro planos da mediação social serem isomórficos, as etnografias da música mostram que relações sutis e surpreendentes podem existir entre eles. Ao adotar a metáfora topológica do plano para defender socialidades diferenciadas pela música, a intenção de Born (2016) é destacar tanto a autonomia como a interferência mútua. A ideia, aqui, é compreender a imbricação das formações musicais e das formações sociais.

Além dos quatro planos, Born (2016) traz quatro observações que situam a música como um meio distintivo em relação à temática comum na antropologia da cultura material e da arte:

- 1) A música indica que não precisa ser um artefato físico, um objeto ou símbolo visual no centro da análise de materialidade, mediação e semiose, isto é, a música tem suas próprias propriedades materiais e semióticas particulares. Sons musicais geram uma profusão de conotações extramusicalis de vários tipos: visual, sensual, emocional, intelectual;
- 2) A mediação linguística da música é penetrante, ela não pode ser reduzida simplesmente à linguagem. A música não tem essência material, mas uma materialidade plural e distribuída. Suas múltiplas formas simultâneas de existência (como rastreamento sônico, performance social e encarnada) indicam a necessidade de conceber o objeto musical como uma constelação de mediações. A música requer e estimula associações entre uma variedade diversa de assuntos e objetos – entre músico e instrumento, compositor e composição, ouvinte e sistema de som, programador de música e código digital. Em comparação com as artes visuais e literárias, associadas a um objeto, texto ou representação específicos, a música pode, portanto, parecer um

tipo de objeto cultural extraordinariamente difuso: uma agregação sonora, social, corporal, discursiva, visual, tecnológica e temporal;

- 3) A partir de Adorno, vários escritores, como Hennion (2003) enfatizam a interação pessoal entre o amante da música e o som musical na coprodução do gosto, onde o gosto é compreendido como uma relação mutuamente transformadora e cultivada através de uma série de práticas e técnicas. O autor ainda propõe que corpos, espaços, durações, gestos, práticas regulares, dispositivos técnicos e tudo mais apontam para o gosto musical como uma realização. Além de Hennion, Tia DeNora (2000) assume uma posição semelhante, argumentando que a música é ativa na vida social: assim como os significados da música podem ser construídos em relação a episódios externos a ela, episódios externos à música também podem ser constituídos em relação a ela; e
- 4) Um tipo de microssociologia favorecida por DeNora (2000, 2003) e Hennion (2003), entendendo que a música exige uma expansão do quadro conceitual da mediação social, pois sua análise da mediação social da arte é insuficiente para abarcar toda a complexidade da mediação social da música.

Baseando-se nestes planos e observações para pensar na mediação social e material da música, Born (2016) desenvolve três argumentos adicionais sobre as capacidades da música para mediar e mobilizar as formações identitárias. O primeiro argumento diz respeito aos benefícios da análise das relações transversais entre o primeiro e o terceiro planos: como as socialidades engendradas pela performance musical são atraídas por relações sociais mais amplas (estudos que demonstram a modulação mútua entre o desempenho social e as formações de raça e classe: como os Urban Blues de Charles Keil (1970), Ingrid Monson's *Saying Something* (1996) e Louise Meintjes's *Sound of Africa!* (2003). Outros estudos mostram como a performance musical não é apenas emaranhada em formações de identidade social mais amplas, mas tem capacidade para reconfigurar ou catalisar essas formações.

Pensando no segundo plano da mediação social da música, Born (2016) argumenta sobre a capacidade da música de estimular comunidades imaginárias, agregando seus adeptos em coletividades virtuais e públicos baseados em identificações musicais. Estas, por sua vez, são comunidades que podem reproduzir ou memorizar as formações de identidade existentes, gerar identificações puramente fantasmagóricas ou pressupor as formações identitárias emergentes, forjando novas alianças sociais. Dessa forma, a música parece ser cada vez mais significativa em suas capacidades para gerar comunidades imaginárias ou virtuais. Para autores como Baym (2007) e Baym e Ledbetter (2009), a música se tornou um meio de

formação identitária e de agregação social, agregações estas que podem ser decisivas a outras dimensões da identidade sociocultural.

Essa propriedade da música já havia sido anteriormente teorizada por Will Straw em seu conceito de cena musical, onde o autor aponta que os universos sociais produzidos por eles não podem ser reduzidos a qualquer ontologia social pré-dada. Retomando, o autor fala da capacidade da música para construir "alianças afetivas", propagando comunidades imaginárias que são decisivas a categorias anteriores de identidade social. O próprio conceito de cena de Straw (1991) invoca e dialoga com os quatro planos de socialidade citados por Born (2016), bem como apontando para a contingência de suas inter-relações. A noção de cena é importante como uma tentativa de ir além da ideia de que a música e a cultura articulam apenas formações de identidades pré-existentes. É claro que a música pode se tornar um veículo primário de identificação coletiva – mesmo que seja atravessada por outros vetores de identidade – e é isso que tento articular quando falo de gêneros musicais, cenas musicais e formações identitárias no rock gaúcho.

Além disso, pode-se afirmar que há uma interação entre o terceiro e o segundo planos citados anteriormente. Isto é, entre as relações sociais mais amplas e os sistemas de gêneros musicais, onde o gênero musical é considerado o principal mecanismo para a articulação mútua de comunidades e identidades sociais musicalmente imaginárias. David Brackett, atualmente professor de Musicologia e História da Música na Escola de Música da McGill University, também traz que a noção de gênero fala em divisões transitórias no campo musical, os quais correspondem de forma descontínua e complexa a um espaço social temporalmente definido. Além disso, afirma que há uma ligação entre a identidade social e uma prática de criação de música (como na *black music*) que não precisa depender da reprodução de um estereótipo negativo, mas pode funcionar como um marcador positivo. Nesse sentido, Brackett (2005) mostra como foram os vínculos aparentemente estabelecidos entre os gêneros musicais ditos negros e as formações sociais afro-americanas; no entanto, ele adverte contra contas excessivamente arbitrárias de categorias de gênero como meras "construções sociais". Em estudos anteriores, Brackett (2003), ao tentar quebrar com associações diretas de categorizações musicais e étnicas, mostra como a rotulação de determinadas canções é algo que vai se alterando ao longo do tempo, e afirma que essas categorizações são fluidas e mudam de sentido.

Em relação às identidades fantasmagóricas que Born (2016) citou, Brackett (2003) não se refere a elas como ficção, e sim aos adiamentos temporais ou deslocamentos que caracterizam as identificações em relação aos afetos raciais e de gênero, argumentando que o

que existe são *identificações*. Dessa forma, novas identidades sociais tornam-se visíveis através de conflitos de disputas, provocando nesse processo de afirmação e diferenciação novas visões sociais e o nascimento de algo que passou a ser conhecido como “políticas de identidades”. Quando fala especificamente de black music, Brackett (2003) examina como estilos musicais são categorizados e nos diz como a própria noção do que é black music, por exemplo, vai se transformando ao longo do tempo. Isso nos mostra os processos de diferenciação no universo da música – e conseqüentemente nas formações identitárias. Por conseguinte, entende-se que nossas identidades são constituídas à medida que somos interpelados em diferentes situações e instituições de agrupamentos sociais, e que reconhecer-se em uma identidade pressupõe responder afirmativamente a uma interpelação. Não se trata, necessariamente, de uma comunidade imaginária, mas de uma constelação de comunidade.

Ou seja, o gênero musical funciona projetando temporalmente movimentos potenciais no contínuo caldeirão de formações socioculturais alternativas, gerando reconfigurações dessas formações codificadas materialmente como movimentos e transformações estéticas que são propostos como análogos ao social. Essa discussão de Born (2016) sobre gênero como ponto assumido de convergência ou tradução entre a figura estética, a comunidade musicalmente imaginária e a formação de identidade mais ampla, têm como objetivo desestabilizar o que muitas vezes é tomado como unificado, definido. Em vez de qualquer ligação segura entre a música e as formações sociais, é analisando a forma como o gênero envolve e faz uma mediação mútua entre duas entidades históricas auto organizadas – formações musicais (por um lado) e formações de identidade social (por outro) – que podemos compreender como as formas de identidade social são refratadas na música. Também, que os gêneros musicais se misturam nas formações sociais em evolução. Portanto, as formações identitárias e sociais são concebidas em um processo de tornar-se / vir a ser; ambas dependem da produção coletiva da memória, bem como da antecipação dos futuros.

3.2.2 Gêneros musicais, afetos e mediações

Fazendo uma imbricação das teorias de gênero e de afeto, Born (2016) afirma que o que temos é um *cluster* conceitual bastante potente: gênero como ponto de convergência entre formações musicais e formações sociais; isto é, um ponto de ligação entre o afeto, a música, o biológico e o social, isto é, gênero musical não se refere somente a questões puramente sonoras. Dessa forma, essas perspectivas podem contribuir para uma análise da mediação mútua das formações de identidade musical e social, e essa nova proposta de análise de Born

(2016), sintonizado com o significado da autonomia e as inter-relações contingentes entre os quatro planos para análise da complexidade sócio-musical, nos permitirá compreender como – e se – a música pode vir a materializar identidades.

Em síntese, para Born (2016), músicas incorporam os gêneros musicais através de rastros, narrações, dispositivos tecnológicos, performances sociais e corporais. Sendo assim, podemos entender a música como uma agregação (um agenciamento) que é configurada por uma multiplicidade de elementos – uma constelação de mediações temporais. Por isso, em congruência com a autora, penso que gênero musical não é algo fechado e acabado. Ele pode ser da ordem analítica, como o rock gaúcho, compondo comunidades imaginárias. O que interessa, para a autora, mais do que a própria música, é a junção de elementos em torno da música. Neste ponto, principalmente, é onde ela oferece suporte à discussão dos gêneros musicais para compreender a constituição do rock gaúcho.

Pensando agora em um contexto que evoca a mediação, Lawrence Grossberg, pesquisador vinculado aos Estudos Culturais americanos, cujo trabalho é focado principalmente na música popular, fala das articulações políticas e identitárias na hora de categorizar artistas em gêneros musicais, também lembrando que não há uma assimetria única, singular, unificada – eu estou sempre acionando diversos eus. Para o autor, o “afeto refere-se à energia da mediação”⁴³ (GROSSBERG, 2010, p. 193): mediação compreendida enquanto trajetória do devir, como movimento de corpos constantemente em mutação. O afeto não retrata uma comunicação causal, mas mapeia fluxos, interrupções e rupturas que respondem pelo devir, pela “autoprodução da realidade”, ou melhor, pela “realidade sempre configurada”⁴⁴ (GROSSBERG, 2010, p. 191); aglutina dimensões da ordem do sensível e do social, do político e do cultural.

Ao longo de seu trabalho, Grossberg se dedicou à compreensão do que intitulava de *rock formations* (formações do rock), sob o argumento de que o rock estabelece relações de poder ao passo em que gera investimentos afetivos (GROSSBERG, 1997). Muito importante enquanto mediação no mundo contemporâneo, o afeto seria uma ideia de elemento fundamental da realidade, uma potência que carregamos dentro de nós. Além disso, é importante desvencilhar-se da ideia de que o afeto é separado de outras relações sociais: o

⁴³ Affect refers to the energy of mediation.

⁴⁴ Mediation, in this sense, describes a non-linear causality; it maps the flows, interruptions, and breaks that describe the becoming or self-production of reality or, better, reality-always-configured.

“afeto age em múltiplos planos, através de múltiplos dispositivos, com efeitos variados (GROSSBERG, 2010, p. 193)”⁴⁵.

Por fim, outro autor que aborda a questão das identidades e dos gêneros musicais é Richard Middleton (2003), que fala sobre o agenciamento das multiplicidades e, além disso, que diferentes gêneros irão adicionar diferentes questões do popular. De acordo com o autor, entendo que identidades são modulações, contextualizações. Inclusive, podemos pensar: como diferentes gêneros musicais agenciam ideias de “pop” e “popular”? O que é agenciado no “rock” e o que é agenciado no “gaúcho”? As categorias musicais estão sempre associadas com agrupamentos demográficos, mas é preciso levar em consideração que essas associações não são estagnadas: elas se transformam ao longo do tempo.

Para Middleton (2003), os gêneros musicais são melhores compreendidos através de suas características relacionais. A própria noção de gênero musical articula, ao mesmo tempo, sonoridades, identificações, imagens, performatividades corporais e modos de fala; isto é: os agenciamentos. Dessa forma, os elementos que caracterizam um gênero musical estão presentes, no passado ou futuro – além de presentes em outros gêneros musicais.

3.3 Gêneros musicais baseados em cenas musicais

Pois bem: se eu abro uma perspectiva que diz que o rock gaúcho pode ser compreendido como um gênero baseado em uma cena específica, busco, nesse subcapítulo, trazer pontos que sustentem o meu argumento. É natural que na história da música o foco seja colocado em atores individuais: artistas considerados gênios, a esposa que acabou com a banda, entre outros casos que não abarcam a complexidade de uma determinada época. Mas mais importante do que isso, esse tipo de argumento insinua que a criatividade e o vanguardismo atuam apesar da influência e da interação social – que vai de encontro a tudo que tenho comentado até o momento.

Jeniffer Lena, professora associada ao curso de Administração de Artes no Teachers College, da Columbia University, onde também atua Departamento de Sociologia, lembra que alguns sociólogos vêm mostrando repetidamente que a grande parte da produção artística americana é realizada através de vínculos colaborativos entre profissionais qualificados. A autora, que busca compreender como comunidades criam gêneros na música popular, aponta que música é uma atividade participativa de base comunitária: qualquer pessoa que já foi

⁴⁵ Affect operates on multiple planes, through multiple apparatuses, with varied effects.

membro de uma comunidade musical (como artista ou como fã) sabe que são necessárias dezenas ou até mesmo milhares de pessoas para fazer uma comunidade funcionar – seja para melhor ou para pior.

Em diferentes estágios de desenvolvimento, as comunidades musicais são organizadas para prover a si mesmas diferentes formas de participação. Ao usar o exemplo do Rap e do Hip Hop, Lena (2012) diz que somente depois que a comunidade se tornou grande o suficiente para manter muitos artistas (e produzir muitas músicas) é que foi possível argumentar que a música “deveria ser” vista como uma expressão política. À medida que analisamos as comunidades musicais, descobrimos mais evidências de que os debates sobre o conteúdo político da música estão relacionados à escala do tamanho de determinada comunidade. Debates sobre lucro, autenticidade ou política são extremamente comuns quando qualquer comunidade musical atinge um estágio de desenvolvimento relativamente avançado.

Documentar e entender as características das comunidades de gêneros musicais que surgem durante os diferentes estágios de desenvolvimento é um dos motivos para trazer Lena (2012) para essa discussão. Ao analisar comunidades e estilos musicais, a autora afirma que podemos nos deparar com algo que raramente é oferecido nas histórias musicais: uma análise de como as comunidades musicais em geral operam. Além do mais, quais obstáculos e oportunidades compartilhadas essas pessoas enfrentam, quais debates tendem a caracterizar diferentes estados do campo, e assim por diante.

Jeniffer Lena define gêneros musicais como “sistemas de orientações, expectativas e convenções que unem indústria, intérpretes, críticos e fãs para tornar o que eles identificam como um tipo distinto de música”⁴⁶ (LENA, 2012, p. 6). Em outras palavras, um gênero existe quando há algum consenso de que um estilo distinto de música está sendo executado. A autora não usa a palavra “gênero” para se referir a expressões musicais (por exemplo, polka ou techno) e, em vez disso, se refere a essas expressões como “estilos musicais”. Sua definição de gênero proporciona uma abordagem fortemente sociológica do assunto, na medida em que concentra a atenção no conjunto de arranjos sociais que vinculam os participantes que acreditam estar envolvidos em um projeto coletivo.

As comunidades de gênero podem reunir um grupo diversificado de gravadoras e outras organizações complexas; fãs, ouvintes e audiências; músicos; e “legados históricos que chegam até nós dentro de formações sociais mais amplas”⁴⁷ (NEGUS, 1999, p. 29-30). Por

⁴⁶ I define musical genres as systems of orientations, expectations, and conventions that bind together industry, performers, critics, and fans in making what they identify as a distinctive sort of music.

⁴⁷ Historical legacies that come to us within broader social formations.

exemplo, todo aquele contexto citado na contextualização: a Vortex, a Rádio Ipanema FM, os artistas e público que circulavam no Bom Fim em meados de 1980. Essas comunidades são redes de produção cultural, distribuição e consumo, que incluem tecnologias ou materiais artísticos (por exemplo, câmeras, amplificadores); sistemas reguladores (lei de direitos autorais); sistemas de distribuição e locais de exibição (discos compactos, lojas); sistemas de recompensa (gráficos de vendas, prêmios); organizações (gravadoras); sistemas de apreciação e crítica (*fanzines* e mídia em geral); olheiros (caçadores de talentos, críticos de jornais) e públicos-alvo (LENA, 2012).

Dada essa definição, Lamont e Molnár (2002) dizem que os gêneros são numerosos e as fronteiras são um eterno trabalho em andamento, à medida que gêneros emergem, evoluem e desaparecem. Isto é, embora os gêneros precisem de algum grau de consistência para serem coerentes, eles também devem mudar: “os gêneros não funcionam simplesmente reproduzindo os mesmos padrões repetidamente; essa lógica repetitiva provavelmente teria pouco apelo ao público da música popular”⁴⁸ (WAKSMAN, 2009, p. 8). Em relação a isso, Toynbee (2000) argumentou que o gênero é um sistema que regula a troca entre repetição e diferença, semelhança e variação.

Por terem, muitas vezes, um limite instável, os gêneros dificultam sua identificação. Por conseguinte, é normal que os músicos não queiram se limitar às fronteiras de gênero; entretanto, as expectativas de demais artistas, audiência, críticos e diversos outros aspectos cujo trabalho é necessário para produzir, distribuir e consumir bens simbólicos acaba limitando essa liberdade de expressão. Por exemplo, heavy metal (Cf. JANOTTI JUNIOR, 2004, 2014) é um termo frequentemente debatido e contestado, principalmente entre fãs, mas também em diálogo com músicos, estrategistas de marketing e críticos musicais. Debates sobre quais bandas, músicas, sons e imagens fazem parte do heavy metal oferecem ocasiões para contestar prestígio musical e social. O gênero em que determinadas músicas ou intérpretes estão posicionados, para Lena (2012), também pode mudar com o tempo.

Da mesma forma, as comunidades musicais experimentam formas organizacionais específicas, produzem e distribuem obras para públicos de tamanhos diferentes, e operam dentro de certos tipos de organizações. De acordo com Lena (2012), cada fase de um estilo musical exhibe uma forma típica de organização social: um círculo, uma cena, os atores difusos que se deslocam dentro e ao redor das organizações formais e um quarto estado no qual os participantes são “distribuídos” nas três formas de organização social.

⁴⁸ Genres do not work by simply reproduction the same patterns over and over; such repetitive logic would likely have little appeal to popular music audiences.

Essas comunidades musicais podem variar do local ao global, e a autora se refere a essa dimensão como “escala organizacional” (LENA, 2012, p. 11). Os gêneros podem ser alojados em bairros – como é o caso do Bom Fim –, alimentados por uma cena local ou apoiados pela maquinaria maciça da empresa global. O centro da atividade é o *locus* organizacional de uma comunidade musical. Por exemplo, as bandas de rock gaúcho atuantes na década de 1980 costumavam se apresentar nos mesmos locais: Ocidente, Rockett 88, B52, entre outros locais citados. Ou seja: artistas, empresários, fãs, olheiros de gravadoras e qualquer pessoa interessada no gênero precisavam se dirigir a estes espaços para consumir as performances musicais. O rock gaúcho, no caso, dependia destes espaços onde os membros da cena pudessem criar um *locus* organizacional para a música enquanto matéria-prima. Estes músicos e demais atores sociais não estavam espalhados pela cidade: eles estavam concentrados em um bairro específico e seus arredores, onde eram *performers* e audiência para a música ali produzida. Invariavelmente, isso afetou também as características identitárias e musicais que ali foram se consolidando.

Lena (2012) pondera que é fundamental analisar os espaços em que a música é vivida, já que os arranjos espaciais afetam a forma e a natureza do envolvimento de uma comunidade. O tamanho do local, a distância e a interação entre músicos e membros da plateia e o volume da música no espaço guiam os participantes à medida que estes descobrem como agir e interagir, além de determinar o que devem esperar das outras “regras do gênero” (FABBRI, 2017). Por exemplo, shows de punk ocorrem frequentemente em locais com palcos elevados acima das pistas de dança para acomodar o público e os *moshs*. A combinação de colisão e proteção mútua entre o público dentro de uma roda punk reflete a mistura de individualidade e camaradagem que caracteriza as atitudes do gênero musical. Carlos Gerbase, em entrevista, trouxe várias dessas características – o espírito colaborativo, mas também o enfrentamento físico durante os shows dos Replicantes.

Por outro lado, a música clássica e a ópera são tipicamente executadas em locais com fileiras delimitadas e cadeiras para nos sentarmos, não oferecendo espaço para dançar. Isso transmite a expectativa de que esses estilos sejam projetados para consumo passivo e ponderado, e não para outras formas de envolvimento físico (LENA, 2012). Por exemplo, podemos pensar na transformação do auditório Araújo Vianna, palco de vários shows citados nas entrevistas, que durante a década de 1980 era um espaço descoberto, onde as pessoas assistiam aos shows em pé e podiam dançar. Após inúmeras reformas, hoje oferece um espaço com fileiras e cadeiras, onde as pessoas assistem aos shows sentadas. Os gêneros musicais apresentados no espaço, inclusive, mudaram: shows de artistas de samba e de MPB, por

exemplo, são mais frequentes, já que gêneros tipificam performances (NUNES, 2019) e espera-se que a performance em um show de MPB, por exemplo, seja mais contida que em um show de punk rock.

3.3.1 Os ideais e os estilos dos gêneros musicais

Hoje, entendemos que a definição dos gêneros musicais não ocorre somente pelas características do ambiente organizacional e pelas práticas institucionais onde eles surgem, mas também pelas características dos artistas e pela música que eles tocam. Essas dimensões incluem uma lista de atributos como, por exemplo, o desempenho, a tecnologia, os códigos de vestimenta, o vocabulário e a própria nomenclatura do gênero.

Se prestarmos atenção, perceberemos que as partes interessadas de um gênero musical, ou seja, seus artistas, público e crítica especializada, têm um conjunto de metas ou um conjunto de mudanças para as quais eles afirmam estar trabalhando; algo não muito diferente dos movimentos sociais. Jeniffer Lena (2012) nomina essas metas como “ideais de grupo de um gênero”, que são, basicamente, mudanças que os membros de um gênero buscam realizar – por exemplo, criar uma movimentação vanguarda ou alcançar status de *mainstream*, mas sem perder a estética *underground* (Cf. CARDOSO FILHO; JANOTTI JUNIOR, 2006; CARDOSO FILHO; MARRA, 2008), como Os Replicantes, Os Cascavelletes etc.

Esse ideal de gênero musical tem uma forte semelhança com as sensibilidades das “comunidades críticas”, onde um grupo de pensadores críticos cultiva a sensibilidade a algum problema e desenvolve consenso sobre seus interesses, causas e um senso compartilhado de como algo deve ser tratado ou resolvido. Na música, elas geralmente surgem de queixas com o *status quo*. É como veremos mais adiante, na figura 56, o descontentamento do rock gaúcho perante o rock brasileiro (e até mundial, como pronunciam no manifesto). Tudo isso faz com que esses artistas – ou toda a parte envolvida, como público, imprensa, indústria – saibam o que esperar uns dos outros, isto é, há um conjunto de práticas adotadas por esse grupo que faz com que eles criem uma identidade, como vimos anteriormente.

Aliás, os membros de um gênero musical identificam quem pertence ou não à comunidade. Alguns desses identificadores são demográficos: por exemplo, os membros têm idade, sexo, etnia e tipo de corpo apropriados e provêm de locais geográficos específicos. Geralmente, nada disso é essencial, mas facilita a integração na comunidade. Ademais, os identificadores fundamentados em afinidades eletivas podem incluir qualquer um ou todos os seguintes itens: roupas, acessórios, capacidade de dançar, linguagem distinta, tratamento do

cabelo, trabalho corporal, normas sexuais, drogas escolhidas e outros elementos do estilo de vida (RUBISTEIN, 1995).

O estilo é um recurso simbólico central que os gêneros, como as subculturas (HODKINSON, 2002; HEBDIGE, 2018), empregam para identificar sua relação com o *status quo*, principalmente nos casos em que procuram minar a hegemonia cultural. Porém, nem sempre existe uma diferença musical entre os diferentes estilos. Lena (2012) exemplifica: riot grrrl, straight edge, anarco-punk e white power diferenciam suas comunidades por aspectos políticos e filosóficos, e não necessariamente por aspectos musicais ou de estilo.

Os membros de uma comunidade geralmente identificam seu estilo como uma extensão da ideologia de seu grupo, por exemplo:

As bandas também estabelecem alguns laços estéticos. Os Replicantes tinham muito a ver com tudo que o Miranda fizesse, Urubu Rei, A Vingança de Montezuma, aquelas loucuras todas, né. Tudo que saiu do TNT também tinha a ver com Os Replicantes. E quando o TNT se separa, vem Os Cascavelletes: daí tu tem o Frank Jorge, o Flávio (Júpiter) e o Nei. Aquelas bandas todas ali tinham a ver esteticamente uma com as outras, entendeu? Humor ácido muito forte, um pouco anárquico. Tu não tem um espírito, assim, partidário, entendeu? Tá, era todo mundo meio de esquerda, digamos assim. Ninguém era “coxinha”, no vocabulário de hoje. Tinha uma coisa que era o seguinte: nos anos 1980, tu tinha inimigos mais claros. Até 1988, a gente tava vivendo num País estranho. [...] Mas também tem a questão da sonoridade. Digamos assim, o discurso, acho, era mais importante do que a sonoridade. Quando digo “estética” é isso a que me refiro: uma reunião do discurso com uma certa atitude de palco – e não digo condescendência, mas uma noção de que a qualidade da música não depende só da técnica. Entre uma banda de 4 caras limitados, mas que tão lá dando tudo, fazendo música boa, e uma banda de 4 ou 5 caras, supermúsicos, e a música é chata, eu fico com os toscos. É mais interessante, é mais legal, tem mais energia, sabe? Era um pouco esse espírito (GERBASE, 2018).

Bem, a citação acima retrata os anos 1980. Hoje, inclusive, o quadro político encontra-se diferente. Isso faz com que os próprios gêneros musicais se modifiquem, afinal, gêneros não são imutáveis, e sim podem ser constituídos e alterados pelas escolhas que os indivíduos e as organizações fazem.

Além do mais, vale lembrar que, no Brasil, são poucos os gêneros baseados em cenas que são bem-sucedidos e visíveis o suficiente para chamar a atenção de interesses comerciais que os transformem em gêneros escolhidos pela indústria fonográfica. Isso ocorreu, por exemplo, com a axé music, que surgiu na Bahia, também nos anos 1980, se tornou um dos maiores fenômenos da música nacional (GUERREIRO, 2000; TROTTA; MONTEIRO, 2009) e mantém alguns artistas no *mainstream* até hoje (como Ivete Sangalo, Daniela Mercury, entre outros).

3.3.2 Como os gêneros se baseiam em cenas

Vimos que, desde 1991, estudiosos vem utilizado o conceito de cena para nomear uma comunidade de artistas, público, pequenas gravadoras e empresários. Em consequência disso, os gêneros baseados em cenas também se caracterizam através do contexto onde ele se forma.

Algumas cenas locais, entretanto, também podem estar em comunicação com cenas semelhantes em locais distantes, cujos membros desfrutam do mesmo tipo de música e estilo de vida. Nos últimos anos, reconhecemos a importância de cenas virtuais (Cf. BENNETT; PETERSON, 2004; PEREIRA DE SÁ, 2013) compostas por pessoas que interagem via internet.

Os gêneros que têm sua base em cenas musicais apresentam membros que se sustentam com suas atividades na comunidade como, por exemplo, produção musical, venda de LP, fitas-demo e outros materiais citados pelos entrevistados. Polaca Rocha garante que a comunidade dava emprego para muitas pessoas. “E o punk rock dá dinheiro até hoje porque são organizados, porque é uma necessidade social” (ROCHA, 2019).

Além disso, esse gênero costuma chamar a atenção da imprensa local ou especializada. Essas comunidades chamam a atenção da mídia principalmente porque buscam ter um desempenho vanguarda perante outras cenas “rivais”, inovando na forma de se vestir, de gravar músicas e de se comportar nesse novo espaço criado.

A maioria desses gêneros que se baseiam em cenas, explica Lena (2012), adquire um nome para seu grupo – algo que é inventado ou anunciado na mídia especializada. Carlos Eduardo Miranda, como vimos, falou várias vezes que eles forjaram um movimento justamente para atrair a atenção da mídia. Além do mais, nesse caso, Miranda também foi mídia. Na sua coluna de estreia na revista *General*, já em dezembro de 1993, após escrever durante anos na revista *Bizz*, Miranda escreveu o texto “Como inventei o Rock Gaúcho” (não consegui localizar, só soube de sua existência), além de em diversas entrevistas tomar para si o papel de criador do rock gaúcho.

Já em relação ao ambiente em que se constituem, como vimos, cenas musicais são formadas comumente nos chamados bairros boêmios das cidades, onde existem concentrações de artistas e os residentes toleram a diversidade de todos os tipos. No caso do Bom Fim, no entanto, isso não foi reportado: os moradores frequentemente reclamavam da perturbação causada pelo público noturno e a repressão policial também era recorrente, tanto que o próprio Ocidente fechou suas portas durante a noite em 1990, o que fez com que a boemia e a concentração musical do bairro se dissipasse.

De qualquer forma, esses bairros boêmios nutrem a cena e o estilo de vida que cresce à sua volta, promovendo a interação constante entre os espectadores – e sem atrair atenção indesejada da comunidade em geral. Além disso, incluem empresas locais que apoiam o gênero baseado em cena, incluindo cafés, clubes, danceterias, lojas de discos, pequenos estúdios de gravação e gravadoras independentes. Os empreendedores de negócios, geralmente advindos de participantes da cena, tornam-se promotores de música, proprietários de casas noturnas e empresários de bandas. Alguns fundam gravadoras independentes, *fanzines* e sites da internet, enquanto jornais locais e estações de rádio chegam à área para apoiar a cena – e obter lucros com ela (LENA, 2012). No caso do rock gaúcho, os exemplos já aparecem na contextualização: gravadoras como a Vortex gravaram e promoveram as bandas criadas nessas cenas, que também estava localizada no bairro frequentados por artistas. Já as empresas que apoiam a cena incluem proprietários de locais que fornecem espaço para as bandas se apresentarem ao vivo, como foi o caso do bar Ocidente.

Dando seguimento ao trabalho, apresento os procedimentos metodológicos e todo o caminho percorrido durante a produção da tese.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

4.1 Os caminhos da pesquisa

Os procedimentos metodológicos desta pesquisa mesclam 1) Memória, 2) História Oral, 3) Método Biográfico e 4) Pesquisa Documental. O estudo do método biográfico, de fato, foi o que serviu de base para as entrevistas realizadas. Além dos métodos que apresento aqui, vale apontar que durante o projeto *Creative Industries, Cities and Popular Music Scenes: The Social Media Mapping of Urban Music Scenes* trabalhamos com um método que envolvia grupos focais e entrevistas semiestruturadas (AMARAL et al, 2017). Já na tese, experimentei uma adaptação do método biográfico dentro do campo da Comunicação – um procedimento relativamente novo na área, mas que mantém relações com o próprio jornalismo.

Em primeiro lugar, acredito ser válido expor aqui todos os caminhos percorridos pela pesquisa: no primeiro desenho deste projeto, voltado às identificações periféricas no rock gaúcho com foco nas carreiras de Edu K e Júpiter Maçã, os procedimentos metodológicos eram fundamentados na Arqueologia da Mídia a partir das pesquisas de teóricos da mídia alemã, como Friedrich Kittler e Seigfried Zielinski (2006). Na sequência, após o projeto passar por diversas reformulações, montei um *corpus* pensando em uma investigação a partir de diferentes prismas performáticos de atores sociais considerados significativos para a cena: Edu K, vocalista da banda DeFalla, com performances identitárias nos sites de redes sociais, observando sua exposição direcionada; Wander Wildner, ex-vocalista da banda punk Os Replicantes, com as problemáticas da performance ao vivo que reverberaram na internet e como o artista lidou com isso; e o funeral de Júpiter Maçã, fundador de bandas identificadas imediatamente como “rock gaúcho”, que são TNT e Os Cascavelletes, que teve sua morte midiaticizada, gerando um luto interativo nos sites de redes sociais. Nesta etapa, ao investigar questões de performances, identidades e dinâmicas on-line/off-line, me apoiei em procedimentos metodológicos voltados para a Teoria Fundamentada (Fragoso, Recuero e Amaral, 2011), para a Netnografia (Kozinets, 2014) e para a Etnografia para a Internet (Hine, 2015). Durante este processo, coletei uma amostra relativamente expressiva de material on-line, além de realizar, inclusive, três entrevistas com Edu K, que foram descartadas por não se encaixarem no atual problema de pesquisa. Contudo, o material coletado dos artistas específicos que eu vinha investigando, assim como seus devidos procedimentos metodológicos e revisões bibliográficas, não se perdeu: foi utilizado em apresentações de

trabalhos em congressos, publicações em anais de evento e revistas científicas (e estão listados nas referências bibliográficas).

Mas foi após passar um semestre em missão discente na UFPE, em 2017, onde participei das reuniões do Laboratório de Análise de Música e Audiovisual (L.A.M.A) e da disciplina Teorias da Imagem e do Som, e em 2018, após a qualificação, um semestre de doutorado-sanduíche na McGill University, onde também fiz um workshop intitulado *Method*, na Concordia University, que essa tese tomou o desenho teórico-metodológico final.

Especificamente relacionado aos procedimentos metodológicos adotados, entre os dias 18 e 20 de setembro de 2017, no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE, pude participar do curso *Narrativas, Método Biográfico – Pesquisa Biográfica*, ministrado pelos pesquisadores Dra. Gabriele Rosenthal (University of Göttingen) e Dr. Artur Bogner (University of Bayreuth). Quando retornei ao Rio Grande do Sul, já com uma compreensão maior dos caminhos apontados por Gabriele Rosenthal, fui a campo, onde iniciei as entrevistas, e foi então que optamos pela descentralização dos sujeitos: minha tese não seria mais sobre algum artista específico, e sim sobre o rock gaúcho produzido nos 1980 – daí a divisão das instâncias para entender a constituição do gênero/da cena musical a partir do método biográfico.

Como o método biográfico abarca os outros dois conceitos, inicio a explanação com os usos da memória, por ser um conceito mais amplo, e na sequência passo à exposição dos conceitos teórico-metodológicos de história oral, método biográfico e pesquisa documental, respectivamente.

4.2 Memória

Nesta tese, o conceito de memória atua não somente como um referencial teórico, mas principalmente metodológico. Por isso, ele se encontra nesse capítulo. Ao fazer uso do método biográfico, houve a necessidade de entender a relação da memória com as identidades. Na tentativa de começar a compreender como essas formações identitárias vão se formando – e de como isso pode nos ajudar a problematizar o rock gaúcho de forma identitária e biográfica –, discuto o conceito de memória, que, para Pollak (1992), é um fenômeno construído social e individualmente, pois há uma ligação estreita entre o sentimento identitário e a memória. Falamos aqui de um sentimento identitário inicial, aquele da imagem de si, para si e para os outros. Ou seja, a imagem que o sujeito apanha referente a si próprio –

a imagem que ele constrói e apresenta aos outros, para acreditar em sua própria caricatura, mas também pelo jeito que quer ser compreendido pelos outros sujeitos sociais.

Pollak explica que

se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros (POLLAK, 1992, p. 5).

Dessa forma, entramos em um debate de constituição identitária apoiada na memória, capaz de construir representações do real. A ideia é fazer uma ligação entre memória e identidades e assim analisar os dados coletados empiricamente. A coleta de representações por meio da história oral, método que também integra este trabalho, tornou-se um instrumento privilegiado para abrir novos campos de pesquisa; isto é, tenho novos instrumentos, mas também tenho novos campos. Pollak (1992) traz também o debate levantado principalmente por Régine Robin entre objetividade e subjetividade, algo que opõe a escrita literária à escrita científica. O autor comenta que haveria de um lado o vazio, o enfadonho, o reducionista discurso científico, inclusive fechado à pluralidade do real, “enquanto a história oral seria uma das possibilidades de reintroduzir nas ciências humanas, depois do período estruturalista, uma escrita não apenas subjetiva, mas sobretudo literária” (POLLAK, 1992, p. 11). Se fizermos uso dos meios e das condições que temos para construir cientificamente, com todas as técnicas que dispomos, nos dias de hoje, podemos, sim, produzir um discurso científico que seja sensível à pluralidade das realidades e identidades, investigando temas e produzindo materiais que ultrapassem as fronteiras da academia. Em congruência com Pollak (1992), enxergo uma possibilidade não de objetividade, mas de objetivação – que deve levar em conta a pluralidade dos atos, das identidades, das realidades, dos sons.

Não aceito, portanto, essa oposição, que não é mais entre subjetivo e objetivo, mas entre técnica romanesca – vista como restituição verdadeira do social – e escrita científica – vista como reducionista. Aliás, acredito que as oposições binárias, das quais as discussões intelectuais fazem grande uso – subjetivo/objetivo, racional/irracional, científico/religioso – só servem para fins de acusação ou de autolegitimação. Acho que é muito mais interessante estudar as condições de possibilidade dessas oposições do que levá-las a sério em si mesmas (POLLAK, 1991, p. 11).

Quem também trabalha com a memória, pensando seus lugares, é Pierre Nora. “O que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa de estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar (NORA, 1993, p. 15). O autor aponta que “a curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história” (NORA, 1993, p. 7) – momento de articulação onde a consciência do rompimento com o passado se confunde com o sentimento de uma memória fragmentada, mas onde a fragmentação desperta, ainda, memória satisfatória para que possamos colocar o problema de sua encarnação. Essa questão pode ser articulada e potencializada por uma canção, em suas relações temporalmente e geograficamente cristalizadas em “lugares de memória”.

Temos também que levar em consideração os atos culturais de recordar, rememorar, eternizar, projetar e, por último, mas não menos importante, de esquecer, os quais são trabalhados por Assmann (2011). Assim como muitos caminhos levam a Roma, a autora coloca que muitos caminhos nos levam à memória: caminhos teológicos, filosóficos, médicos, psicológicos, históricos, sociológicos; caminhos ligados aos estudos da literatura, das artes, das mídias etc. Quando o procedimento da memória “arte” se apoia em meios materiais, Assmann (2011) comenta que essa exigência parece óbvia, como quando escrevemos uma carta a alguém, por exemplo. Podemos ter a certeza de que quando a carta chegar ao destinatário nossas palavras também chegarão, e não apenas uma porcentagem do texto original. Além disso, para a autora, há outro aspecto da memória que precisa ser considerado: “a recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado até o momento de sua recuperação” (ASSMANN, 2011, p. 33).

Assim como apresenta a memória como *arte*, Assmann (2011) continua o raciocínio e apresenta a memória como *potência*. A palavra “potência” significa que a memória não deve ser compreendida como um recipiente protetor, mas como uma energia que tem leis próprias. Invadindo o campo antropológico, temos a diferenciação entre essas duas formas de apresentação da memória. Para isso, é preciso retomar duas diferentes tradições discursivas da Antiguidade. Primeiro, o discurso psicológico que entende a “memória como ‘potência’, uma *ingenita virtus* com significado antropológico central e localizado no conjunto de três dons mentais: fantasia, razão e memória” (ASSMANN, 2011, p. 34). Da Antiguidade até a Modernidade, a concepção da estrutura cerebral foi influenciada pelo modelo dos três sentidos

internos que a autora destacou anteriormente. Este modelo, desenvolvido por Aristóteles e Galeno, permaneceu espantosamente por séculos, englobando as formulações que definiam o local e as funções específicas desses sentidos internos.

Outro pesquisador que vem para sustentar essa discussão é Bergson (1999), o qual afirma que para entender a memória como agente possível na invenção de subjetividades é preciso observar as funcionalidades do corpo e suas potencialidades em relação às imagens que nos são externas. Nossos corpos mantêm posições privilegiadas em relação às imagens e aos objetos em geral, isso porque com o corpo constituímos diferentes formas de ação. Além de ocupar uma posição favorecida, o corpo é um tipo de elemento ativo na conexão entre as imagens e subjetividade. O autor explica que tudo acontece como se, neste conjunto de imagens que ele chama de universo, nada se pode fabricar de realmente novo a não ser por mediação de certas imagens particulares, cujo modelo nos é concedido pelos nossos próprios corpos.

Quando fala da relação entre corpo e memória, Bergson (1999), ao destacar os vínculos entre passado, presente e futuro, assegura que se quisermos conectar o presente ao passado e antever o futuro, seremos forçados a abdicar da posição central, a recolocar todas as imagens no mesmo plano, a supor que elas não alteram mais em função dele, mas em incumbência delas, e assim tratá-las como se fizessem parte de um código onde cada mudança dá a medida exata de sua causa.

Em outro momento, pensando agora a duração e a simultaneidade, Bergson (2006) comenta que o tempo corresponde ao fluxo da nossa consciência. O tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida inteira. O tempo é um fluxo, uma passagem, um escoamento, uma continuidade. A experiência humana com o tempo é naturalmente entendida como uma duração. Memória é o que dura, o que transborda: a noção de tempo sustentada pela experiência análoga ao fluxo interno de nossa consciência, alicerçada na faculdade da memória. Entendo, dessa forma, que a fluidez do tempo quase coincide com a fluidez da melodia que percebemos de olhos fechados; a fluidez interior do fluxo da nossa consciência, sua passagem, sua continuidade. Essa continuidade que não é acessível por meio dos procedimentos objetivos da ciência: essa continuidade é essencialmente subjetiva.

Bergson (2006) ainda vê a transição como continuidade temporal, como marca do desenrolar. A continuidade, por sua vez, é o prolongamento do que já passou no que está se desenrolando. Esse prolongamento só é permitido pela presença da faculdade da memória. Sem a memória, não entenderíamos como identificar o antes; também não compreenderíamos

o agora. A memória é fonte gerenciadora da experiência humana com o tempo e, segundo o autor, é a partir da memória que devemos estudá-la. Assim, é através da memória que ocorre o prolongamento e a continuidade do antes no depois, impedindo que o momento inicial e o posterior sejam entendidos isoladamente. O tempo sempre está repleto de conteúdo já vivido: é a memória ligando os dois pontos.

Logo, entendo que memória é uma forma de manutenção do passado. Não se trata da necessidade de lembrarmos tudo: a questão é entendermos o porquê de esta ou aquela memória ser experimentada pela consciência, e por qual motivo todo o resto das experiências passadas permanece no estado inconsciente.

4.3 História Oral

Dialogando com a memória e com o método biográfico, a história oral também aparece como possível instrumento em meus procedimentos metodológicos. Em reuniões do grupo de pesquisa CultPop, foi sugerido que eu me inteirasse sobre o método, já que ele se relacionava com a proposta da minha pesquisa. Segundo Rosa (2007), a moderna história oral surgiu na década de 1940, pós Segunda Guerra Mundial, com os sociólogos da Escola de Chicago. No Brasil, tem seu início a partir de 1975, na Universidade Federal de Santa Catarina, onde foi implantado um laboratório de História Oral e a experiência do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, sediado na Fundação Getúlio Vargas no Rio de Janeiro.

A história oral tem potencial como procedimento metodológico porque a evidência oral pode conseguir algo mais penetrante e mais fundamental para a história. A evidência oral, transformando os “objetos” de estudo em “sujeitos”, colabora para uma história mais rica, mais viva e mais emocionante (ROSA, 2007).

Portelli (1997) afirma que é a subjetividade do expositor que fornece às fontes orais o componente essencial que nenhuma outra fonte possui em medida igual. Mais do que fatos, a história oral fala sobre significados; nela, a adesão ao fato dá lugar à imaginação, ao simbolismo. O autor destaca, ainda, que para realização da história oral é indispensável o trabalho de campo:

A história oral é uma ciência da arte do indivíduo. Embora diga respeito – assim como a sociologia e a antropologia – a padrões culturais, estruturas sociais e processos históricos, visa aprofundá-los em essência por meio de conversas com pessoas sobre a experiência e a memória individuais e ainda por meio do impacto que elas tiveram na vida de cada uma. Portanto, apesar de o trabalho de campo ser

importante para todas as ciências social, a história oral é, por definição, impossível sem ele (PORTELLI, 1997, p. 104).

A história oral explora as relações entre história e memória principalmente ao romper com uma visão determinista que elimina o livre-arbítrio dos sujeitos, coloca em evidência a construção dos atores de sua própria identidade e reequaciona as relações entre passado e presente. Assim, “reconhece que o passado é construído segundo as necessidades do presente e chamando atenção para os usos políticos do passado” (ROSA, 2007, p. 3-4). Dessa forma, a história oral possibilita o estudo da vida social dos personagens e ao trabalho com a questão do dia-a-dia, evidenciando o caminho da história dos cidadãos em uma rotina explicada na lógica da vida coletiva de gerações que vivem no presente.

Sobre o desafio de se trabalhar com história oral, Silva (2000) comenta que este está justamente na possibilidade de apreender as tensões entre os grupos sociais e os sujeitos individuais nos contextos em que elas são produzidas. O autor comenta que as fontes orais fornecem elementos que permitem, de uma forma muito mais orgânica, apreender as dinâmicas dos grupos e dos sujeitos em seus afazeres, valores, normas, comportamentos, etc – “apreender tudo isso significa trabalhar com a complexidade da realidade social” (SILVA, 2000, p. 32).

Ao reconstruir a história “da gente de Terni”, Portelli (1985), quando fala sobre o uso da história oral como fonte, comenta que as fontes orais foram suas primeiras e principais fontes de conhecimento e utilizou fontes escritas como um suporte, como verificação, como sustentação, porém foram as entrevistas que deram relevância ao evento. Isso reitera de que a fonte oral é tão séria e tão competente quanto os documentos e os registros escritos e imagéticos habitualmente usados para a produção da história (ROSA, 2007).

4.4 Método Biográfico

O método biográfico⁴⁹ parte da abertura da reconstrução de caminhos de identificação, procurando entender a realidade onde tais atores sociais estão inseridos. Através dele, o pesquisador pode apreender os modos de significação/reconstrução, pois quando um ator social fala, ele interage com sua própria experiência. Além disso, através do método biográfico, somos capazes de ter uma perspectiva do presente e passado. A pesquisa

⁴⁹ A parte inicial dessa exposição do método são informações coletadas durante o curso *Narrativas, Método Biográfico – Pesquisa Biográfica*. Nos subtítulos seguintes é que trabalho de forma aprofundada o que Gabriele Rosenthal traz bibliograficamente sobre o assunto.

biográfica, conseqüentemente, traz um elemento também da sociedade, não só do indivíduo; neste caso, o que interessa é a história de vida, a prática social.

Ao fazer uso do método biográfico, o pesquisador escuta mais do que fala – o que faz com que seja possível apreender mais sobre o tema e sobre o indivíduo, já que a fala do entrevistado é sempre privilegiada. A respeito da amostra, Gabriele Rosenthal comenta que isso é algo flexível – quando é feita a transcrição é que o pesquisador percebe se há material suficiente e se falta algo. Em relação à coleta de dados, comenta que do ponto de vista terapêutico, quando alguém tematiza uma questão, o pesquisador explora, ou seja, é necessário não ficar aflito esperando seguir seu roteiro de entrevista. É preciso entender as pausas, exercitar o silêncio, tomar notas e cuidar para não interromper o processo de lembrança do entrevistado; não desestruturar sua fala. Isso faz com que o processo de lembrança seja ampliado: quando alguém fala, uma memória vai trazendo outra, o que não acontece se o indivíduo pensa apenas no agora. Por isso, é importante que o pesquisador não faça muitas perguntas, se não a fala do entrevistado acaba ficando curta.

Já na hora da análise, a pesquisadora lembra que se deve respeitar a sequência do texto para ver como ele é construído. Além disso, levar em consideração o momento em que as coisas são ditas, perceber na fala do entrevistado como a autoapresentação ganha destaque, entender que quando um entrevistado conta sua história de vida ele faz uma seleção atual, pois o processo de lembrança é sempre baseado no hoje, o que faz com que a cronologia de vida narrada não corresponda à da vida vivida.

Outro pesquisador que discute a propagação dos escritos biográficos – agora na área da história e do jornalismo – é Benito Schmidt, que alerta para o fato de que “uma das tarefas fundamentais do gênero biográfico na atualidade é o recuperar a *tensão*, e não a oposição, entre o individual e o social” (SCHMIDT, 1997, p. 12, grifo do autor).

Já para Leonor Arfuch (2010), no ato de narrar se produz uma identidade, que é narrada e construída no momento da narrativa. Esta identidade narrativa faz uma classificação do tempo, que se divide em tempo da experiência, tempo da narração e tempo da leitura. Esses três tempos são diferentes formas de se perceber/apresentar a ação (Da Conceição, 2011). Em meia a isso, percebemos que, ao “reconstruir” a história de vida de determinado sujeito, o apreendemos também a partir de sua interação com a sociedade, uma vez que este se constrói socialmente, em meio às redes de sociabilidade em que está inscrito. Sobre a relação sujeito/sociedade, Elias (1995) afirma que nem sujeito nem sociedade existem um sem o outro. Haveria uma interrelação dinâmica, uma ininterrupta interação entre o indivíduo e a sociedade, pois esta seria formada por indivíduos, e estes seriam constituintes da sociedade,

não sendo possível considerar essas ideias separadamente (Da Conceição, 2011). Identificar e analisar as relações sociais tecidas por um indivíduo em seu mundo é de extrema importância em um trabalho biográfico. Relações estas que são móveis e negociáveis, dentro de um imenso campo de possibilidades.

4.4.1 Princípio da realização de entrevistas

Ao pedir que alguém nos relate sua história de vida – ou sobre algumas fases, especificamente –, é preciso ter à disposição algumas técnicas e competências específicas à realização da entrevista, inclusive para auxiliar este sujeito a dar início, sem grandes esforços, ao fluxo de recordações de um relato. Com base no que aponta Rosenthal (2017), o “princípio da abertura” compreende uma renúncia à geração de dados a partir de hipóteses, e o “princípio da comunicação” facilita tomar como referência o sistema de regras da interação cotidiana. A partir disso, apresento os princípios para a realização de entrevistas biográficas:

- 1) Espaço para o desenvolvimento da *Gestalt*;
- 2) Estímulo a processos de recordação;
- 3) Estímulo à verbalização de domínios temáticos delicados;
- 4) Uma solicitação de relato temporalmente e tematicamente aberta;
- 5) Escuta ativa e atenta;
- 6) Perguntas de verificação sutis e geradoras de relato;
- 7) Oferecer apoio à recordação cênica.

Rosenthal (2017) também aponta que a *entrevista narrativa*, desenvolvida por Schütze (1976; 1977; 1987), pode ser considerada – se aplicada conforme suas regras – o método não apenas mais sólido, mas também extremamente eficaz para sanar esses requisitos metodológicos. Este conceito de “entrevista narrativa” é utilizado na pesquisa social contemporânea em um sentido bastante amplo. É comum que a entrevista seja caracterizada como “narrativa” mesmo quando as narrações acontecem em encadeamentos isolados de uma entrevista com roteiro (ROSENTHAL, 2017, p. 226).

Para a entrevista biográfica-narrativa, Rosenthal (2017) lembra que é importante fazer, primeiramente, uma solicitação relativamente geral de relato biográfico ao sujeito entrevistado, e que a apresentação que seguir à solicitação, ou seja, a narrativa principal, não seja interrompida com perguntas temáticas específicas. Somente na segunda parte da entrevista, quando o autobiógrafo finaliza seu relato, é que se inicia uma parte de perguntas, buscando motivar outras narrativas (MONTEIRO; VIANA; NUNES, 2019).

Como minha pesquisa busca entender a constituição do rock gaúcho, procurei uma adaptação da solicitação de relato proposta por Rosenthal (2017) e solicitei o relato de história de vida mais ou menos da seguinte forma: *“eu queria pedir que tu me contasse tua história de vida: como começou a tua relação com a música, todas as vivências que foram pessoalmente importantes pra ti. Tu pode levar o tempo que tu quiser. Eu não vou te interromper, só vou fazer algumas anotações relativas a questões que então mais tarde a gente volta a tratar”*⁵⁰.

É claro que a solicitação pode sofrer variações a cada entrevista, assim como outros pontos como, por exemplo, o próprio começo da história de vida varia de entrevistado para entrevistado: alguns começam da adolescência, outros da infância, outros de quando começaram a trabalhar. Aí, no decorrer do relato, é que memórias surgem e o entrevistado retoma idades (ou acontecimentos) anteriores. Isso faz com que não consigamos saber antecipadamente – independente do nosso conhecimento sobre o assunto abordado – quais domínios de vida pertencem às linhas biográficas do rock gaúcho. Por exemplo, não temos como saber se, para o entrevistado, ouvir o rádio com a avó durante a infância foi crucial para seu envolvimento com a música, isto é: se em uma entrevista realizada em contexto investigativo temos o objetivo de motivar um relato de vida, precisamos, independentemente da parte da vida na qual estamos interessados, deixar com o entrevistado a função de conduzir este relato.

O modo de realização da entrevista, à exceção do enfoque maior na fase de perguntas, também é o mesmo independente da fase de vida que nos interessa, seja o passado do entrevistado ou sua vida atual. Isto é, nada muda se é como familiares próximos ou como pesquisadores que nos voltamos ao passado do autobiógrafo, ou se é, por exemplo, como coloca Rosenthal (2017), como psicólogos ou sociólogos que pretendemos reconstruir o modo como o entrevistado lida atualmente com sua vida. A autora deixa claro: o relato baseia-se na relação inter-referencial entre o vivenciado à época e sua manifestação atual mediante o ato de atenção. Para descobrir algo sobre o passado, é preciso levar em consideração o tempo presente da narração e, também, reconhecer o passado, caso queiramos saber como o entrevistado lida com ele hoje atualmente. Somente quando tivermos reconstruído a história de vida vivenciada em sua sedimentação de experiências será possível interpretar o modo como os autobiógrafos encaram, assimilam e compreendem as suas vivências (ROSENTHAL, 2017).

⁵⁰ Opto por expor também a minha forma de falar, com marcações orais características do Rio Grande do Sul, como o uso do “tu”, e por isso não faço nenhuma correção de concordância verbal.

Sem conhecer o quadro biográfico – no qual a experiência e o acontecimento se inserem – que serve à produção de conhecimento sobre as hipóteses próprias ao titular da biografia é impossível determinar o significado, para o curso de vida, das produções de teoria sobre a própria biografia (SCHÜTZE, 1983, p. 286).

Ainda sobre o princípio da realização das entrevistas narrativas-biográficas, Rosenthal (2017) retoma a questão da não-intervenção no processo de narrativa do autobiógrafo: há um grande potencial destrutivo quando se impõem determinados temas aos entrevistados, em geral com questões feitas durante o desenvolvimento do relato principal. Uma conduta contrária à delimitação temática à formação do campo pode levar à perda irreversível das formas que o autobiógrafo poderia ter construído, caso não tivéssemos feito interferências. Por mais que essas formas de interação, ou seja, que a construção conjunta (de entrevistador e entrevistado) de uma área temática também tragam à tona fatos relativos ao comportamento apresentado na interação (fatos relevantes e de significado para a interpretação), isso acaba indo de encontro à finalidade de incitar um relato de vida e lesando análises biográficas posteriores. Sempre que tivermos interesse não somente no comportamento comunicacional de nossos entrevistados, mas também em suas experiências biográficas e no modo como elas se manifestam a eles, nos tornamos dependentes de relatos desenvolvidos de forma autônoma. Todavia, Rosenthal (2017) aponta que isso não quer dizer que devemos renunciar a intervenções, mas, sim, cuidar para não as aplicar de forma precipitada (MONTEIRO; VIANA; NUNES, 2019).

Por conseguinte, Rosenthal (2014) afirma que o primeiro e mais importante princípio para a introdução de um relato biográfico deve ser a oportunidade de o autobiógrafo desenvolver a *Gestalt*⁵¹. Considerando como adequada a hipótese de que sequências individuais de uma autoapresentação biográfica (um relato de uma história ou sequência argumentativa), no que diz respeito ao seu significado latente e aberto para o entrevistado, somente podem ser apreendidas nas suas referências à área temática em que se inserem, temos a incumbência de fornecer ao autobiógrafo também a possibilidade de construir esse espaço da *Gestalt*. A socióloga lembra que tanto no que se refere ao modo como foram vivenciados à época como também em relação à forma como se retratam hoje, somente podemos reconstruir

⁵¹ A *Gestalt* trata da relação dialética entre experiência, memória e narrativa. Com a *Gestalt*, é possível reconstruir a configuração temporal da história de vida vivenciada, ou seja, a sequência das vivências biográficas no tempo cronológico (diferentemente do tempo vivenciado subjetivamente) e seus possíveis significados no passado. Por outro lado, em um passo analítico separado desse, reconstrói-se a configuração (*Gestalt*) temporal da autoapresentação biográfica, ou seja, a sequência de temas na apresentação presente, assim como o significado das vivências no presente do biografado e os ajustes interativos da apresentação delas (ROSENTHAL, 2014, p. 232).

os significados de cada episódio de uma história de vida no modo como se deparam dispostos no interior da exposição autobiográfica.

Isto posto, em congruência com a autora, entendo que é fundamental deixar com o autobiógrafo o encargo de dar forma à autoapresentação biográfica. Caso contrário, se o interrompermos com questionamentos que buscam a exposição de outros detalhes ou até mesmo de outras partes da história de vida – o que na maior parte das vezes tem origem na “incapacidade de escuta ou na presunção do pesquisador de saber melhor do que o próprio interlocutor o que pertence ou não a determinado tema, acabamos nós, pesquisadores, dando contornos à exposição biográfica” (ROSENTHAL, 2017, p. 234). Ao interrompermos sua fala com questões, impomos um desenvolvimento temático com referências relevantes que podem não ser necessariamente as do autobiógrafo. Mesmo as pequenas intervenções como, por exemplo, uma pergunta sobre o ano em que algo ocorreu, podem ter danosas consequências. Ou seja, um autobiógrafo que é obrigado a se esforçar para reconstruir seus dados biográficos, supondo que por trás das perguntas do pesquisador haja um interesse somente em condições estruturais “objetivas” – interesse ao qual ele busca satisfazer –, acaba, conseqüentemente, sendo retirado do fluxo de relato. Ao invés de dar prosseguimento ao fluxo de recordações sem que para isso seja exigido alguma performance específica da sua capacidade de atenção, ele a interrompe na tentativa de recordar, por exemplo, o ano exato em que tal fato ocorreu em sua vida (MONTEIRO; VIANA; NUNES, 2019).

4.4.2 Estimulando os processos de recordação

Quando aprofunda a questão da escuta e a posição do pesquisador em estimular o processo de recordação, Rosenthal (2017) fala novamente que relatos de vida têm formação autônoma – e que sempre deixam de existir se o pesquisador intervir com perguntas. A autora reafirma que toda questão interrompe o fluxo de lembranças e na maioria das vezes acaba fazendo com que o autobiógrafo tome como relevância somente o que importa ao pesquisador. Dessa forma, o relato passa a ser apenas sobre o que o pesquisador quer ouvir – e não um relato espontâneo e o que lhe vem à lembrança. No lugar do relato, o que acontece é uma argumentação e exposição que refletem seu julgamento atual sobre experiências passadas. Quanto mais um entrevistado se orienta pelas perguntas postas pelo pesquisador, mais complicado se tornará para ele seguir o fluxo das unidades de vivência de sua corrente de lembranças, já que ele não tem certeza se assim está correspondendo aos interesses do pesquisador. Neste ponto, é possível, inclusive, falar de uma correlação negativa entre a

duração do relato e intervenções com perguntas. Em entrevistas iniciadas com uma solicitação de relato – como a que expus anteriormente –, mas em que o entrevistado é sempre interrompido com perguntas visando o detalhamento de vivências já relatadas (como, por exemplo: “quando isso aconteceu?”, “em que ano a banda começou a tocar?”, “quando vocês se mudaram para o Rio de Janeiro?” etc) ou até com perguntas sobre outras situações, acontece que, de pergunta em pergunta, o relato torna-se mais curto – inclusive o próprio autobiógrafo passa a fazer breves explicações ou desenvolver argumentações, pois ele vai internalizando a perspectiva do pesquisador, tomando suas questões como referências e, no final das contas, o que prevalece é um esquema pergunta-resposta.

No entanto, sinaliza Rosenthal (2017), se o entrevistado conseguir desenvolver um relato sem nenhum tipo de intervenção, o resultado será justamente o oposto: a cada história os relatos se tornam mais detalhados e cada vez mais particularidades vêm à memória do autobiógrafo. Além disso, “se o entrevistado percebe que estamos escutando com interesse, atenção e compreensão, ele consegue se deixar levar por sua corrente de lembranças, com cada vez menos amarras” (ROSENTHAL, 2017, p. 237). Isso faz com que o entrevistado crie um campo temático, um quadro de lembranças, possibilitando que lhe venha à memória um número cada vez maior de vivências. Se no início do relato o entrevistado ainda mostre preocupação sobre o que extrair da memória, sobre o que é relacionado à determinada época, como, por exemplo, o momento em que a banda assinou o contrato com uma grande gravadora, ou até mesmo sobre o que pode ser de interesse do pesquisador, esse autocontrole tende a sumir no decorrer do fluxo do relato.

Pode acontecer de o entrevistado querer se assegurar de que o que ele está falando é de interesse ao tema, ao que, no caso desta pesquisa, eu respondi, por exemplo: “*a mim interessa tudo o que tu quiser me contar*” ou “*é justamente a tua visão sobre isso que eu quero saber*”. Rosenthal (2017) diz que esse estímulo faz com que o entrevistado se sinta livre para se entregar às suas relevâncias. Da mesma forma, o entrevistado pode querer se assegurar por meio de pausas ou de contatos visuais, buscando perceber se o pesquisador ainda está interessado no seu relato. Se neste momento o pesquisador faz uma pergunta sem nenhuma ligação com o que o autobiógrafo vinha narrando, ao invés de estimular a continuidade do relato por meio de sinais paralinguísticos encorajadores nesse sentido, o entrevistado começa a modificar seus enfoques ou até mesmo trocar de campo temático. Durante a realização das entrevistas, percebi que todos os momentos de pausa serviam para que outras memórias viessem à tona: ao invés de já fazer alguma pergunta no momento em que o entrevistado ficava em silêncio, eu respeitava esse silêncio, mantinha contato visual (em algumas vezes

assimilando o que ele tinha acabado de falar para somente então fazer alguma pergunta) e o resultado era que em poucos segundos o entrevistado retomava seu raciocínio, continuando sua narrativa. Ou seja, pude perceber com extrema clareza a importância da escuta atenta, do contato visual e da não-interferência no relato principal, respeitando o processo de rememoração dos entrevistados.

E é justamente essa escuta atenta, de acordo com a socióloga, que oferece um estímulo muito mais eficaz do que qualquer pergunta. Através da escuta atenta é que desenvolvemos uma confiança maior e os interlocutores se sentem mais próximos do que em uma entrevista do tipo pergunta e resposta. Essa escuta faz com que o pesquisador se envolva com a individualidade do seu entrevistado, e quanto mais descobrimos a respeito de sua vida, mais nos aproximamos dele, mais compreendemos sua personalidade, suas vivências e seu lugar dentro do rock gaúcho. É por meio da escuta atenta que deixamos claro para o entrevistado nossa seriedade em relação às suas experiências e sua importância no íntimo deste contexto.

Consequentemente, uma confiança é estabelecida entre entrevistado e pesquisador. Ao demonstrar franqueza sobre seu próprio estímulo biográfico em relação à pesquisa, uma confiança é construída sobretudo por meio de conseguir ouvir e de uma proximidade com o autobiógrafo. Rosenthal (2017) afirma que os efeitos da escuta atenta se desdobram inclusive ao próprio pesquisador, na medida que consegue aceitar e compreender o autobiógrafo em suas experiências e em sua trajetória de vida individual. Quando conhecemos a história de vida de um sujeito, podemos nos colocar em seu lugar e termos mais empatia por ele do que quando temos conhecimento somente de ações avulsas que nos parecem problemáticas ou até mesmo condenáveis. Por isso, ouvir a história de vida de diferentes atores de diferentes instâncias da cena de rock do Bom Fim se tornou essencial nessa tentativa de compreender a constituição do rock gaúcho.

Por isso, também, mesmo que eu esteja abordando um gênero e uma cena musical específica, a solicitação de relato é feita de maneira aberta temporalmente e tematicamente. O relato principal formado autonomamente pelo entrevistado ganha cada vez mais consistência ao longo de seu desenvolvimento e também passa cada vez mais a se orientar por suas próprias relevâncias no momento em que ele confirma, através de perguntas como: “*é o que eu vivi?*”, ao qual eu respondo: “*sim, o que tu viveu*”. Mas para isso, nessa abertura inicial, estabeleço um ponto de partida *anterior* da fase que mais me interessa. Por exemplo: se quero saber como foi o momento de maior efervescência em Porto Alegre quando Os Replicantes começaram a tocar, ou, ainda, como a Rádio Ipanema se tornou tão indispensável à disseminação do rock gaúcho, minha abertura não começa desses momentos específicos, mas

sim pedindo ao entrevistado que me conte sua vida e toda a sua relação com a música, deixando claro que tudo o que ele tiver para relatar é importante.

4.4.3 Escuta atenta e escuta ativa

Rosenthal (2017) afirma que durante o relato principal, além da concentração na escuta (algo que também é essencial na fase das perguntas), é necessário prover apoio não verbal ao entrevistado, algo que não deve ser subestimado pelo pesquisador. No papel de ouvintes, devemos mostrar, inclusive por meio de gestos, contato visual e postura corporal que escutamos atentamente, que procuramos apreender e o aceitamos em suas vivências. Em contrapartida, manifestações de desinteresse ou de refutação como, por exemplo, balançar a cabeça de forma negativa ou voltar nossa atenção para qualquer coisa (por exemplo, a decoração do local, ou até mesmo um olhar perdido, para o nada), não importa quão sutis, podem trazer empecilhos à evolução do relato. Esses olhares inoportunos ou uma observação incorreta, como intervir com algo que não esteja relacionado ao que o autobiógrafo estava relatando, podem facilmente interromper o processo de lembrança e comprometer toda a entrevista.

Se o entrevistado sinalizar que seu relato principal terminou, passamos então à fase de perguntas de entrevista. As anotações que foram feitas durante o relato – e principalmente a escuta atenta e ativa – são essenciais nesta etapa. É neste momento que nos voltamos a essas anotações, com tópicos que não entendemos direito ou gostaríamos de saber mais; ou, ainda, anotações sobre vivências biográficas e fases da vida que o autobiógrafo apenas insinuou ou deixou sem menção. São estes pontos que vão nos servir, agora, para desenvolver perguntas sutis e geradoras de narrativa. Claro que a quantidade dessas perguntas também pode variar a cada entrevista. Por isso, o pesquisador deve avaliar cuidadosamente quando e como elaborar menos ou mais questões.

“O desenvolvimento dessas questões, o qual tem por base a escuta ao longo do relato principal, pode ser considerado como um roteiro para o entrevistador, projetado a partir do caso particular” (ROSENTHAL, 2017, p. 244). Da mesma forma que a tentativa de evitar perguntas durante essa fase principal da entrevista, trata-se aqui de uma tarefa rigorosa para quem conduz a entrevista narrativa: as perguntas após o relato inicial já cumprem de certo modo a missão de “averiguação” das hipóteses que aparecem durante o relato principal. Dessa forma, já é durante a escuta que começamos a fazer suposições, por exemplo, sobre o motivo de o autobiógrafo mencionar ou não determinados tópicos. Para Rosenthal (2017), nossas

perguntas servem, conseqüentemente, para obter outras declarações que julgamos importantes para a nossa análise.

Outra vantagem das questões que têm como referência o relato principal do entrevistado é que nelas, após passar a fase inicial, conseguimos aferir melhor o significado de determinadas questões, ao invés de intervir, sem ponderação prévia, em domínios biográficos traumáticos, comprometedores ou até mesmo desnecessários. Por isso, de forma geral, quanto mais aberta for nossa solicitação de relato, menor será a quantidade de questões que precisaremos fazer na segunda etapa. Isso funciona de forma diferente para cada entrevistado: há os que estão acostumados a dar entrevistas, experientes em falar mais – o que faz com que não precisemos fazer uma grande quantidade de questões –, e os que falam pouco, tornando a segunda etapa mais extensa em relação à quantidade de questões.

Por meio de perguntas formuladas com relativa abertura – inclusive na fase de questionamentos – é oferecida ao autobiógrafo a possibilidade de construir, com alguma autonomia, um campo temático, pois a formulação aberta e de acordo com os quadros de recordação do autobiógrafo permite que lhe venha à mente vivências das quais ele talvez não se lembraria se buscasse extraí-las objetivamente na memória. Portanto, quanto mais aberta e mais apropriada à fala do autobiógrafo for o pedido de relato, mais vivências suscetíveis de ser transformadas por ele em histórias – entendendo aqui por história a forma de tradução linguística e comunicável de um noema de recordação – surgirão na mente do entrevistado. Porém, coloca Rosenthal (2017), se fizermos uma pergunta muito específica sobre determinadas vivências, podemos ter como consequência: a) o entrevistado só fale aquilo que, por ter repetido inúmeras vezes, já tenha virado algum tipo de anedota, e que por este motivo mal pode-se dizer que tenha por base um noema de recordação, ou que b) o entrevistado responda com opiniões gerais e argumentações que não dizem respeito às suas perspectivas atual e passada, as quais, assim, estão muito distantes do vivenciado à época e não nos dão nenhuma noção sobre o curso de ação tal como sucedido.

Por outro lado, isso não quer dizer que não possamos fazer perguntas específicas a um certo domínio. Contudo, é fundamental que comecemos com perguntas relativamente abertas e só depois voltemos o foco a circunstâncias ou áreas específicas. Se fizermos uso de perguntas que apresentem a motivação e a opinião do entrevistado (“por que tu...?”; “por que não...?”) não chegaremos nem perto de desenvolver uma reprodução mais geral – pelo contrário: teremos, somente, argumentações decorrentes do aqui e agora e da referência do entrevistado, “além de argumentações que, como discute Fritz Schütze, não desenvolvem-se

antes em um nível secundário de legitimação ao invés de representarem motivos que sirvam de orientação à ação” (ROSENTHAL, 2017, p. 248).

4.4.4 “Um eterno culto à chinelagem feito do acaso é a nossa vida”⁵²: as biografias sobre os roqueiros gaúchos

Dentro do método biográfico, exercitei uma adaptação da proposta de Gabriele Rosenthal: a partir da leitura e análise de biografias sobre os roqueiros gaúchos, tomei como hipótese a ideia de que a história de vida narrada – assim como as memórias que os atores dessa cena relatam nos livros – resultam em odes à “tosquice”, à ironia e a um viver na penúria como estruturantes de uma ética/estética que ajuda a definir o gênero e o pertencimento naquela comunidade de sentido (WILLIAMS, 1979).

Essa proposta faz parte de um mapeamento exploratório que está no prelo (AMARAL; NUNES; AMARAL, 2020), onde buscamos entender o papel da “estética da chinelagem”⁵³ (AMARAL; AMARAL, 2011; SILVEIRA, 2014; BONFIM, 2016; ESTIVALET, 2017; SOARES; NUNES, 2020, no prelo) e do fracasso enquanto categorias fundantes e celebradas no rock gaúcho.

A problemática de pesquisa observa como essas duas categorias fazem parte das expressões, das dinâmicas e das práticas que constituem o rock gaúcho através de sua construção midiática nas biografias publicadas por jornalistas, pesquisadores e músicos. Tais biografias falam dos artistas, do movimento, de lugares da cena e da mídia. Durante a tese, as quais consultei foram: *Gauleses Irredutíveis*: causos e atitudes do rock gaúcho, de Alisson Avila, Cristiano Bastos, e Eduardo Müller, publicada pela primeira vez em 2001; *A Fantástica Fábrica* (2014), de Leo Felipe, onde o autor conta as memórias do Garagem Hermética, uma das casas mais celebradas da geração do rock dos anos 1990 em Porto Alegre; *Julio Reny – Histórias de amor & morte* (2015), escrita por Cristiano Bastos e *Júpiter Maçã – A efervescente vida e obra* (2018), de Cristiano Bastos e Pedro Brant.

Como resultados iniciais, observamos que as estruturas de sentimento e narrativas dessas biografias desenvolvem a figura do protagonista – o roqueiro gaúcho – como anti-herói solitário, fracassado (especialmente nos casos de Julio Reny e Flávio Basso) e interessado em experimentações não somente dentro do grande mercado da indústria fonográfica, mas também em termos de performances, melodias e letras das canções. Temos aqui o *ethos* da

⁵² Frase retirada de uma foto do livro *Tempos de Rock e Luz* (2004), de Fernanda Chemale.

⁵³ Retomo o papel da “chinelagem” no capítulo 6.

narrativa apresentada também no gênero rock gaúcho sendo parte de sua especificidade em contraponto ao rock brasileiro, de forma geral, e até mesmo ao rock produzido no Rio Grande do Sul, isto é, as três categorias que proponho nos objetivos específicos da tese.

O recorte foi de biografias exclusivamente sobre rock gaúcho – de artistas que apresentam em suas músicas características das bandas e atores sociais que exponho ao longo deste trabalho – e mais precisamente no capítulo 6. Tais expressões são manifestadas nas biografias como índices de autenticidade, o que estaria em conformidade com o que Frith (1996) chama de crítica rockista e que Amaral, Monteiro e Soares (2017) discutem como tentativa da narrativa do rock enquanto cânone da crítica musical. Todavia, há duas biografias que destoam da narrativa do anti-herói e das características comumente ligadas ao rock gaúcho: *Pra Ser Sincero – 123 variações sobre um mesmo tema* (2009), de Humberto Gessinger, e *Contrapontos: uma biografia de Augusto Licks* (2019), de Fabricio Mazocco e Silvia Remaso – contribuindo justamente na diferenciação entre rock gaúcho e BRock, principalmente.

Por fim, uma última recomendação de Rosenthal (2014): ao lidarmos com textos biográficos, já que os autobiógrafos falam ou escrevem sobre situações que vivenciaram pessoalmente no passado, temos que levar em consideração que as vivências narradas se referem a lembranças que se evidenciam no processo narrativo, ou seja, essas lembranças não se referem a um estoque de memórias que contenha lembranças firmemente armazenadas ou fixadas, “pelo contrário: o presente da narração ou escrita biográfica define o olhar retrospectivo sobre o passado e gera um passado recordado específico em cada caso” (ROSENTHAL, 2014, p. 229).

4.5 Pesquisa Documental

Ao fazer uso de documentos de mídia impressa e outros materiais de arquivo, apresento as táticas do método da Pesquisa Documental, onde a fonte de coleta de dados é constituída de documentos. A pesquisa documental vale-se de materiais que não recebem ainda um tratamento analítico ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com o projeto de pesquisa, constituindo um fim em si mesma, com objetivos específicos que envolve muitas vezes teste de hipóteses.

Este tipo de método pode envolver pesquisa qualitativa ou quantitativa. Neste caso, trabalho com uma pesquisa qualitativa, analisando documentos que podem vir a colaborar na solução de meu problema de pesquisa. De acordo com Gil (2008), a pesquisa documental é

muito semelhante com a pesquisa bibliográfica. Entretanto, a pesquisa documental difere da bibliográfica principalmente pela sua objetividade, já que os materiais utilizados geralmente não receberam, ainda, como comentado anteriormente, um tratamento analítico.

Os documentos envolvidos na pesquisa documental são fontes ricas e estáveis de dados. Os documentos subsistem ao longo do tempo – trabalho aqui com documentos de 1980 a 1990 – o que faz com que a pesquisa documental me dê suporte ao ser uma das mais importantes fontes de dados em qualquer pesquisa de natureza histórica. Gil (2008) também argumenta que pesquisas documentais são decisivas nos campos das Ciências Humanas e Sociais e são quase sempre a base do trabalho de investigação. Além disso, é um método que possibilita o conhecimento do passado e conseqüentemente a investigação dos processos de mudança social e cultural.

Alguns dos procedimentos que o método envolve são: 1) verificar a disponibilidade dos documentos para estudo; 2) estudar a documentação; 3) determinação dos objetivos; 4) elaboração do plano de trabalho; 5) identificação das fontes; 6) localização das fontes e obtenção do material; 7) tratamento dos dados; 8) confecção das fichas e redação do trabalho; 9) construção lógica e 10) redação do trabalho.

Um ponto a destacar é que todos os documentos foram conseguidos com os informantes. Arthur Dapieve e Juarez Fonseca me enviaram seus documentos por e-mail. Já os de Carlos Gerbase, selecionei em uma visita ao seu acervo pessoal, na Prana Filmes, que incluía todo o arquivo documental dos Replicantes e da Vortex. Esta foi a seleção qualitativa/quantitativa mais complexa de fazer, já que havia muito material passível de análise.

A maior parte destes documentos foi usada para a análise e para a reconstrução do período histórico. Entretanto, alguns não foram analisados, devido à impossibilidade de leitura (como páginas inteiras de jornais, que foram fotografadas), mas os mantenho aqui porque os próprios títulos das matérias auxiliam a perceber como a mídia atuava na época. Na figura 40, temos o mesmo título (“Rock gaúcho lota Gigantinho”) da figura 21: ambas falam sobre o Festival Rock Unificado, mas a figura 40 aborda a segunda edição do festival, que ocorreu em 1986.

É interessante perceber também uma prática que pareceu bastante comum: a referência que jornais de Porto Alegre faziam a jornais do eixo Rio/São Paulo, quase que como uma forma de validação para a música produzida no estado. É o caso da figura 46, onde Juarez Fonseca, na *Zero Hora*, faz menção a uma matéria de Arthur Dapieve (figura 45) no *Jornal*

do Brasil. Isso é visto também na contextualização, na figura 2, quando Juarez se refere à uma matéria do Caderno Ilustrada (figura 3) para dizer que “o centro curva-se ao rock gaúcho”.

Figura 34: Zero Hora, 11/11/1980

Roteiro

SHOW

**No palco
um novo grupo:
Taranatirica**

Já há alguns anos, não havia tal profusão de novos musicais, como em 1980. Hoje, mais um apresenta-se pela primeira vez em teatro. É o **Taranatirica**, formado em setembro de 79 e que fez algumas apresentações em escolas e clubes. O grupo, formado por Marcelo Truda e Rodrigo Corrêa nas guitarras, Carlos Miranda no piano e percussão, Flávio Santos no baixo e Cau Hafner na bateria, estará às 21 horas no Teatro do IPE (Borges de Medeiros, 1945 – fundos), dentro da série de shows **Noites do Sul**. O **Taranatirica** é um grupo de música instrumental, que desenvolve temas a partir de jazz e rock, principalmente. Algumas composições: **Flo Dental**, **Gorgoleia**, **Brilho** e **Frunck**. Os ingressos custam Cr\$ 80,00.

LUCIA HI
No drin
21h30min,
se apresen
Garoto.

DAN

ÓPERA
No Teat
trêia a Ó
dança, ac
da Opus
Cr\$ 1.800,
Postos de
brasileiro

CUR

DANÇA
No Cen
Alencar,
cursos r
porâneo
Porto Al
o dia 25
dos reco

Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

Figura 35: Zero Hora, 13/11/1982

JUAREZ FONSECA

O dia e a hora do Saracura

Hoje, amanhã e segunda, o grupo lança seu primeiro disco

Os três músicos, Francisco, José e Paulo, estão hoje em uma reunião para discutir o lançamento do primeiro disco do grupo. O Saracura, formado por Francisco, José e Paulo, está lançando seu primeiro disco, "O dia e a hora do Saracura", amanhã e segunda-feira. O grupo, formado por Francisco, José e Paulo, está lançando seu primeiro disco, "O dia e a hora do Saracura", amanhã e segunda-feira. O grupo, formado por Francisco, José e Paulo, está lançando seu primeiro disco, "O dia e a hora do Saracura", amanhã e segunda-feira.



Francisco, José e Paulo

NOTAS LITERARIAS

Quanto ao teatro, o espetáculo de Francisco, José e Paulo, está sendo montado no Teatro de São Paulo. O grupo, formado por Francisco, José e Paulo, está lançando seu primeiro disco, "O dia e a hora do Saracura", amanhã e segunda-feira. O grupo, formado por Francisco, José e Paulo, está lançando seu primeiro disco, "O dia e a hora do Saracura", amanhã e segunda-feira.

Vem aí o Festival Tchê! 82

Além de teatro, haverá também um festival de música. O festival, que será realizado em São Paulo, terá como tema "Tchê! 82". O festival, que será realizado em São Paulo, terá como tema "Tchê! 82".

Compacto

- OPINÃO de José Francisco, sobre o livro de José Amado.
- FALANDO em Opinião, sobre o livro de José Amado.
- RAMUNDO, sobre o livro de José Amado.
- DESEJO, sobre o livro de José Amado.
- FORMIDAVEL!, sobre o livro de José Amado.
- OS CANARINHOS, sobre o livro de José Amado.
- OS CANARINHOS, sobre o livro de José Amado.

Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

Figura 36: Jornal Zero Hora, 7/2/1982

ABERTURA

Dois na Cama numa Noite de Chuva está no Rio acertando detalhes para o romance *Tieta do Agreste*, de Jorge Amado.

Tieta, na idade madura, será interpretada por Sophia Loren

Júlio Reny canta a adolescência

O compositor Júlio Reny, com seu grupo, faz de hoje a domingo as três únicas apresentações do show *Aconteceu Durante o Verão*, no Teatro 1, às 21h. O show é dedicado ao bairro da Cidade Baixa e dá seguimento a um projeto musical de Reny, que em seu espetáculo anterior, *As Histórias Elétricas de Uma Guitarra Acústica*, deu início a um trabalho de arranjar. Agora, pela primeira vez, Reny trabalha com um quinteto, com ele no violão e voz, Antônio Ricardo na guitarra-solo, João Guimarães no violino, Márcio Oscar no baixo e Paulo Renato na bateria. Quanto aos arranjos de *Aconteceu Durante o Verão*, diz Júlio Reny: "Os instrumentistas tiveram toda a liberdade de improvisar sobre os temas, resultando praticamente em uma banda de solistas". Com exceção de duas, *Aconteceu Durante o Verão* é um espetáculo sobre a adolescência, "a época da vida em que se é mais solitário". Entre as músicas aparecem *Cine Marabá*, *Fantasia Para Terra*, *Barbearia*, *Último Verão*, *A Noite se Move* e *Super-Homem Está Esquecendo as Suas Melodias*. Elas são intercaladas por textos extraídos de um dos livros preferidos de Reny, "O Apanhador no Campo de Centeio", de Salinger. Por exemplo: "Esta cidade é terrível quando alguém ri de noite na rua; pode-se ouvir a gargalhada a quilômetros de distância. É o tipo de troço que faz a gente se sentir só e deprimido". *Aconteceu Durante o Verão* tem produção de Osmar Fortes e iluminação de Jacqueline Vallão.

I Maré do Humor começa hoje em Capão

Tem início hoje, às 17h, em Capão da Canoa, a I Maré de Humor, com o espetáculo *I Maré do Humor*, de Júlio Reny.

Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

Figura 37: Zero Hora, 16/3/1985

VOLTAS E REVOLTAS

Taranatiriça troca cantor e grava disco

Fiquei sabendo por terceiros (quartos, talvez quintos), da dissolução do grupo Saracura. Isso aconteceu lá no meio de 84, mas eles ficaram bem quietinhos, não quiseram anunciar nada oficialmente, não sei por quê. E é lamentável que tenha acontecido. Mas nessa história de fins, escrevi que o Fluxo também tinha terminado, e aí recebo uma comunicação do produtor Antonio Meira esclarecendo que apenas saíram a baterista Biba Meira e o guitarrista Edu K., entrando em seu lugar Duda Godolfim, baqueta que vinha atuando com Sá Brito, e Gerson Soares, ex-guitarrista do grupo Crise, do Vale do Sinos. Então o Fluxo continua. Meira anuncia que quem se dissolveu mesmo foi o Abelha Rainha, por causa da eterna dificuldade de serem reunidos os sete integrantes (com trabalhos paralelos) e principalmente por causa da mudança de Letieres Leite para São Paulo, ele que era o principal compositor e arranjador do Abelha. Letieres colaborou muito com nossa música, na temporada que aqui viveu. De sua parte, o melhor grupo de rock de 84, o Taranatiriça, esclarece que não perdeu, mas trocou, seu vocalista. O novo chama-se Marcelo Perna e tem 26 anos, continuando Marcelo Truda, Cau Hafner e Paulo Mello. O Tara diz que terá grande atividade este ano, a começar pelas gravações de seu primeiro LP, que iniciam dia 10 de abril, para a ACIT. O disco sai em maio, seguido de uma série de shows.

Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

Figura 39: Zero Hora, 9/8/1985

MÚSICA POPULAR

Rock gaúcho
nas paradas

Rochelle Casel / DW/Agência ZH



Os Eles

Os Replicantes



DeFalla

S eis bandas gaúchas de rock em ação neste fim de semana. A transa começa hoje às oito da noite no Auditório Araújo Vianna, com a Banda de Banda, Os Eles e Replicantes. Com um compacto lançado este ano e puxado pela música X-Galinha, a Banda de Banda tem Cláudio Spritzer no baixo, Beto Oliveira na guitarra e Mário Baca na bateria (todos cantam). Seu rock é altamente dançante, alegre e debochado. Os Eles, que conseguiram emplacar com o hit Silicone, são Leandro Branchtein no vocal, Dannie Dubin e Alceu Corrêa Filho nas guitarras, Darwin Gerson no baixo e Régis Dubin na bateria. Tem se apresentado bastante, com seu rock

"ecletico" de harmonias simples e letras irreverentes. E Os Replicantes de Vander Wildner no vocal, Cláudio Heinz na guitarra, Heron Heinz no baixo e Carlos Gerbase na bateria. Tem o show de rock mais porrada de 85 e o grupo que reúne atualmente o maior público ao lado do Taranatriza. Hoje, no Araújo, ao lado das músicas de seu compacto duplo, como os sucessos Surfista Calhorda e Nicotina, o Rspil mostrará coisas novas, entre elas A Verdadeira Corrida Especial e Eu Sei Que Tem Problemas. Os ingressos para o show triplo estão à venda a 10 mil na Panvel- Calçada e na Manlec-Dr. Flores.

Amanhã, mais um triplo,

só que em Canoas, no Canoas Tênis Clube, a partir das 22h.

Os Replicantes rapotem a dose para, com eles dizem, "os fãs do rock rápido e tri-hal".

Antes, se apresentará o grupo Fluxo de Gerson Soares na guitarra, Leandro Martins no baixo, Duda Godofim na bateria e Gustavo Aguirre no vocal — essa formação estreou em junho. E para completar, o novo DeFalla, fazendo sua primeira apresentação e lançando por aqui o "neopastodelismo". Está tudo mais ou menos em casa, pois a baterista Biba Meira e o guitarrista Edu K. são integrantes fundadores do Fluxo. O outro membro do DeFalla é o baixista e voca-

lista Carlo. Finalmente, domingo às 22h na Crocodilos, em Porto Alegre, apresentação da banda Produto Urbano, formada por Cristiano Albrecht na guitarra, Ricardo Netto nos teclados, Celso Mendonça no baixo e Newton Grillo na bateria. Participação de Lola Miranda nos vocais, e músicas como Punk Rock e as novas Gata Fácil e Superar. O Produto Urbano estará no segundo volume do disco Rock Garagem. E em Pelotas, na danosteria Teatro Avenida, domingo também, às 23h, show com os Garotos da Rua Bebeco Garcia (guitarra, voz), Ricardo Cordelro (sax), Justino Vassoncellos (guitarra), Geraldo Freitas (baixo) e Edinho Galhardi (bateria).

ZH Sexta-feira, 09.08.85/PROGRAMA

Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Figura 40: Zero Hora, 16/9/1986

Rock gaúcho lota o Gigantinho



15 mil pessoas lotaram o Gigantinho para ver as 12 bandas do Porto. Destaque para De Falla, Erga Omnes, Bandallera, Curto Circuito, Astareth e Replicantes.

Nunca o rock de Porto Alegre tinha dado um banho tão grande. Se alguém de fora viu tudo, deve ter ficado surpreso. As 12 bandas que fizeram o show do II Rock Unificado, sábado à noite, no Gigantinho, foram praticamente unânimes em serem diretas no recado mostrando no curto repertório de quatro músicas em média cada uma, tudo que sabem fazer. Claro que algumas surpreenderam, caso do De Falla que subiu ao palco acompanhado de toda uma cozinha Afro com duas tumbadoras, repinique, surdão e caxeta ao lado do trio básico de guitarra-baixo-bateria. Caso do TNT, que comprovou estar muito bem agora com Charles Master na linha de frente, da novíssima Curto Circuito (média de idade de 12 anos), um trio infantil instrumental que foi ovacionado pelo público depois de sua música Viagem, onde o guitarrista Luciano Cardoso fez solo com guitarra nas costas, mordeu as cordas e por aí fora.

Ninguém ficou mal, à exceção do Engenheiros do Hawaii, que no sacrifício de fechar o show já na madrugada de domingo pegou um público cansado, teve problemas com o som e desceu furioso do palco, apesar de grande sacada e do belo momento que teve com a participação de Nel Lisboa em duas músicas. O Tarantatirica abriu o show mostrando estar, instrumentalmente, impecável. O vocalista Marcelo Perna é esforçado e busca de todas as formas alcançar o nível dos companheiros. Frutos da Crise veio a seguir para mostrar o rock mais produzido esteticamente, com mais brilho, de apelo comercial mais imediato. Atahualpa Y os Panques conseguiu o que queria: ser

valado, mas mostrar seu punk anárquico, principalmente na música Jesus, que não estava no programa.

A Erga Omnes surpreendeu a muitos com uma produção cuidadosa e profissional, uma letra e música muito boa, chamando a atenção do produtor Tadeu Valério (RCA). O problema é que o vocalista não é apenas a cara, mas o estilo todo de Paulo Ricardo (RPM). Com a Bandallera, que simplesmente arrasou, mostrando o melhor rock'n'roll puro, sem tendências ou modismos, veio também um dos pontos altos do show: a homenagem a Fugueti Lux, principal compositor da banda um dos pioneiros do rock gaúcho e sem dúvida, sua figura mais ativa no momento. Fugueti subiu ao palco e mandou ver Rockinho, clássico de sua autoria, no alto de sua figura franzina e a barba branca de seus 40 anos. Foi emocionante. O Astareth encheu os olhos de todos mais uma vez, é um banda heavy-metal superafinada, segura e competente, a 10 mil anos-luz de qualquer outra do gênero aqui. E Guto, como vocalista, crescendo muito, encostando no Alemão Ronaldo em performance de palco e voz.

Os Eles fez seu show costumeiro, muito teatral, satírico e criativo. Nesta altura o público já estava cansado. Com a entrada dos Replicantes a chama acendeu-se novamente e o público pediu "bis". Depois de mais de três horas de rock, os Engenheiros subiram para provar que têm um ótimo trabalho, mas pegaram um público já em fim de festa. Uma grande noite, que poderá ser sempre repetida, inclusive de uma forma mais constante, dividindo-se mais as atrações.

Terça-feira, 16.09.86/SEGUNDO CADERNO

Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Figura 41: Zero Hora, 11/9/1986

☆ SHOWS EM DESTAQUE ☆

A estréia dos Cascavelletes

Os Cascavelletes, nome de uma família mafiosa italiana, serve agora também de nome para uma nova banda de rock em Porto Alegre. São os dissidentes do TNT Flávio Basso (baixo) e Nei Wullf (guitarra), mais Barea (ex-Pesadelo), na bateria e Frank Jorge (ex-Prisão de Ventre) na segunda guitarra. A banda estréia hoje e amanhã no Ocidente, às 23 horas. A idéia da moçada é esta: "O absurdo da nossa sociedade não deve ser combatido com palavras que só tocam a quem tem sensibilidade. A sociedade não se sensibiliza. Por isso é preferível dar a ela palavras/ poemas onde ela possa se perguntar se isso parece absurdo ou não, do que ficar chorando no vazio". Ex: "Eu chamo a Gorda Monga e digo: uga uga uga! / Eu chamo a Gorda Monga e é o seguinte/ É ugagobabagô".

Nas letras, o romantismo dos anos 80 onde a ação subleva a abstração. O som? "Evoluímos do punkabilly até chegar ao atual momento, num estilo novo que não se define".



Eurico Sells/Divulgação/ZH

A banda dissidente do TNT faz show hoje e amanhã

Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

Figura 42: Zero Hora, 6/6/1987

Juarez Fonseca

Engenheiros mudam: sai Pitz, entra Licks

Uma supernovidade, em verdadeiro furo (épa!) de reportagem: o baixista Marcelo Pitz está abandonando o barco dos Engenheiros do Hawaii. O motivo, segundo meu informante, é que ele quer se dedicar melhor ao primeiro filho — não sei se já nasceu ou se está quase nascendo. Em seu lugar, deverá entrar o guitarrista Augustinho Licks, um grande instrumentista, que todos conhecem principalmente por causa do trabalho com Nei Lisboa. Com a entrada de Augustinho, e como os Engenheiros não querem deixar de ser

um trio, Humberto Gessinger passará a tocar baixo. Mesmo que Carlos Maltz permaneça na sua bateria, essas trocas significarão uma mudança radical no grupo. Marcelo era o sangue negro, a ponte com o afro, enquanto Humberto tem outras ligações. E Augustinho entra com experiência e refinamento, num grupo que há quatro anos nem imaginava que entraria nessa história de música. Então os Engenheiros vão mudar por dentro e por fora. Humberto, aliás, já está cultivando uma barba. Preparem-se para muitas surpresas.




Augustinho Licks entra com sua guitarra

Marcelo Pitz sai e deixa o baixo com Gessinger

Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

Figura 43: Jornal do Brasil, 18/12/1987

JORNAL DO BRASIL

ROCK & TOQUES

Informes da frente sul

Engenheiros do Hawaii (isto), no Rio, divulgando o ótimo segundo LP, *A revolta dos dândis*, outro dos melhores trabalhos do Rock Brasil 87. Humberto Gessinger (voz e baixo), Carlos Malta (bateria) e Augusto Licks (guitarra) assumem a opção preferencial pelo som de garagem. "É intencional não usarmos overdubs. Melhoramentos não nos interessam. O disco tem aquilo que se pode reproduzir ao vivo, aquilo que faz uma banda ser uma banda e não um monte de caras tocando juntas", explica Malta. Os Engenheiros preferiram autoimpor-se limitações — para delas saírem com criatividade. Assim, fizeram um disco pesado e poético ao mesmo tempo, como as

duas (excelentes) faixas-título, *Terra de gigantes*, *Infinita highway* e *Filmes de guerra*, canções de amor. Com 150 cópias vendidas do primeiro LP, *Longe demais das capitais*, a banda assume seu compromisso com o público. "Não nos interessa fazer música para meia-dúzia, isto é bobagem", diz Gessinger. "É picaretagem fascistoide", dispara Malta.

A boataria estava comendo braba em PA: diziam que Os Replicantes tinha desistido do **hard-core** em favor das baladas **pop**; diziam que seu baterista, Carlos Gerbase, tinha sido substituído por uma bateria eletrônica e ido dedicar-se à poesia

Dilmar Cavalher

O bar-loja-espaco cultural-sala de ensaios-selo Vortex lança cinco fitas com bandas de seu catálogo neste final de ano: Beatnik e Júlio Reny e A Banda Expresso Oriente (dupla); Os Cascavelletes; A Invasão de Nodrus; Montezuma e Atahualpa y Os Panques; e outra dupla; E-D e Cobaias.

Amanhã, o Auditório Araújo Vianna (único ao ar livre de PA, com cinco mil lugares) é palco para o **Bota fora 87 — Feliz Rock 88**, show que reúne a fina flor da gauchada **hard-core**: Replicantes, Bandaliera, Cascavelletes, Tanatirica, Justa Causa e Trajetória Spin. Valeram os toques, Bárbara Oliveira.



Fonte: Acervo pessoal de Arthur Dapieve

Figura 44: Jornal do Brasil, 16/7/1988



Fonte: Acervo pessoal de Arthur Dapieve

Figura 45: Jornal do Brasil, 18/7/1988



Fonte: Acervo pessoal de Arthur Dapieve

Figura 46: Zero Hora, 23/7/1988

Cariocas se apaixonam pelos Engenheiros

É claro que qualquer pessoa de bom senso neste País, sabe dar o devido desconto às empolgações cariocas — quando se trata de moda, elas costumam durar o tempo de uma estação. Seguem a máxima preconizada por Andy Warhol, de que, "no futuro", todo mundo será famoso por 15 minutos, etc e tal. Quem lê os jornais do Rio de Janeiro sabe que, na última semana, a banda gaúcha Engenheiros do Hawaii foi catapultada à condição de estrela do primeiro time do rock nacional, em "disputa" travada "contra" Legião Urbana, Paralamas do Sucesso e Capital Inicial, durante os shows do festival Alternativa Nativa, que mobilizou 66 mil pessoas no Maracanãzinho. Não exagere não: em matéria de capa do Caderno B, o Jornal do Brasil resume Renato Russo e Dinho (do Capital) a retratos 3x4, enquanto abre todas as colunas para uma foto de Humberto Gessinger, dizendo que os Engenheiros "ganharam o jogo", sob o título principal de "Vitória dos Dândis". Devemos convir que "dândis" é uma palavra boa para ser folclorizada. Né não?

As notícias cariocas dizem todas que os EngHaw roubaram tudo. Inclusive (era de se esperar) atribuindo valores extra música ao rapaz da frente, o Gessinger: "Ele se move no palco como um guitarrista, joga os cabelos sobre a cara como um veterano pop star e aferroa a libido das menininhas em flor com a voz maleável. Do macio ao invocado em questão de segundos". Quer dizer: te cuida, Humberto, para não te enterrar em contradições. Mas foi isso e muito mais, para provar que, aos ouvidos cariocas, o que há de novo agora se chama Engenheiros do Hawaii. O jornal O Globo também não deixou por menos, desde o título do comentário, "Som sincero e contagiante". O texto simplesmente desconhece as outras bandas do Alternativa Nativa, para dedicar todas as linhas aos EngHaw. Tipo: "Fundações sólidas, a cada dia ganhando mais um andar". E: "Se estivesse presente, o ascensorista desse imaginário prédio não resistiria à emoção e se manifestaria imediatamente: subindo!" Cuidado, Engenheiros! As bocas estão abertas para devorá-los; com todo o respeito... Mirem-se no exemplo daqueles RPM, apenas... E não estou falando em revolução farroupilha, mas em rock made in Brasil. Take it easy, como diria Jorge Ben.

JORNAL DO BRASIL

Vitória dos dândis



Reprodução de metade da capa do Caderno B. Comparem a

Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

Figura 47: Zero Hora, 21/10/1988



Lory e sua banda estarão hoje e domingo no Porto de Elis no show "Vício". É rock nas veias.

Finocchiaro, mulher do rock

Compositora, baixista e vocalista, Lory Finocchiaro (ex-integrante do grupo Sempre Livre, onde atuou como guitarrista), após oito anos de trabalho no eixo Rio-São Paulo, volta a Porto Alegre para mostrar seu primeiro trabalho solo, hoje e domingo no Porto de Elis, às 23 horas.

Para isto ela montou a "Lory F.Band", com Léo Ferlauto nos teclados, Paulo Nequete nas guitarras, Cláudio Prize na bateria, e ela no baixo. Roqueira de formação (irmã da Laura Finocchiaro), Lory traz o rock nas veias, segundo as

opiniões que circulam pela cidade. Canta macio, sem voz, quase rouca, e lembra Marianne Faithful.

Lory Finocchiaro vai mostrar um repertório próprio e inédito, deixando prever que será uma das boas surpresas da temporada em Porto Alegre. Suas letras são viscerais, verdadeiras, falam da realidade dura de forma sarcástica, mas suavizada pelo romantismo. Participação especial de Débora Finocchiaro e Marcos Pillar. Confira.

Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

Figura 48: Zero Hora, outubro de 1988

PRIMA DO
DEBATE TERA 75
ARRACAS

TV-D QUE
VAI MUDAR
NAS NOVELAS

COMEÇOU
O
FESTIVADO

Planos que
C... ..

O BALANÇO
DO FESTIVAL
DE CARLA

SEGUNDO CADERNO

PORTO ALEGRE, 1ª FEIRA, 18 DE OUTUBRO DE 1988

TNT lança novo petardo

Por Luiz Paulo Santos
Foto: J. ...

Foi em 1987 que o TNT lançou seu primeiro disco, "TNT", que se tornou o primeiro LP de rock brasileiro a ser lançado em um formato de 90 minutos. O grupo, formado por Luiz Paulo Santos (guitarra e voz), Marcelo Petralha (guitarra e voz) e Felipe Jota (bateria), apresentou uma mistura de rock clássico com influências de bandas como The Beatles e The Rolling Stones. O novo disco, gravado entre maio e junho deste ano em São Paulo, Produção Luiz Paulo Santos, realização Produtores Associados, Estúdio Master, foi lançado em formato de LP, com o preço de R\$ 1.000,00. Nos dias de show, no local...

Novo disco

O novo disco do TNT, lançado para a editora independente, é o primeiro LP de rock brasileiro a ser lançado em um formato de 90 minutos. O grupo, formado por Luiz Paulo Santos (guitarra e voz), Marcelo Petralha (guitarra e voz) e Felipe Jota (bateria), apresentou uma mistura de rock clássico com influências de bandas como The Beatles e The Rolling Stones. O novo disco, gravado entre maio e junho deste ano em São Paulo, Produção Luiz Paulo Santos, realização Produtores Associados, Estúdio Master, foi lançado em formato de LP, com o preço de R\$ 1.000,00. Nos dias de show, no local...



O CANTO UNINDO OS POVOS

13º FESTIVAL INTERNACIONAL DE COROS

Arrecadação de todos os povos, com o propósito de unir e unir.

Competição de 13º Festival Internacional de Coros da Curitiba, com o apoio do governador do estado Fernando Collor e do prefeito de Curitiba, Jaime Lerner.

De 19 a 23 de outubro, no Salão de Arco do UFRGS.

F. S. O. U. R. S.

SAMRUC

Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

Figura 49: Zero Hora, 8/10/1988

Chegando: Colarinhos e DeFalla

As duas novidades desta semana, em rock, são a chegada às lojas do primeiro disco (independente) da banda **Colarinhos Caóticos** e a confirmação do lançamento do novo LP do **DeFalla**. O disco dos Colarinhos, que eles confessam ser "uma marca de desespero", é capaz de surpreender muita gente, pela sinceridade ao mesmo tempo ingênua e feroz. Trata-se de uma banda que corre por fora do circuito plugado e chama a atenção para a figura de Egisto — cantor, guitarrista, compositor de quase todas as faixas e produtor. O LP chama-se **Introdução** e, não sei por que, a capa me fez lembrar **Never Mind the Bollocks**, dos Sex Pistols. Show de lançamento só em novembro.

Já o **DeFalla** tem cartas marcadas. Lança o disco dias 29 e 30 no AeroAnta em São Paulo, depois cai no interior gaúcho, aportando em POA só no dia 16 de dezembro, no Teatro Presidente. Até lá estará perfeitamente deglutida a faixa efeêmica forte, *Como Vovó já Dizia*, de Raul Seixas, que já começou a rodar em fita. O produtor Antonio Meira aposta: logo estará no ar também a versão DeFállica de *Revolution* (made by Lennon) que, segundo ele, deverá "invadir as pistas de dança da noite paulista". Só paulista? Bem, o disco não é tão radical como o segundo, mas é mais radical que o primeiro. São 14 faixas, quase todas cantadas em inglês — ou o que seja — pela voz aveludada de Edu K.

Fonte: Acervo pessoal de Juarez da Fonseca

Figura 50: Zero Hora, 1988



Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

Figura 51: Jornal do Brasil, 4/11/1988



Fonte: Acervo pessoal de Arthur Dapieve

Figura 52: Jornal do Brasil, 6/12/1988



Fonte: Acervo pessoal de Arthur Dapieve

Figura 53: Zero Hora, 20/4/1989



Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

Figura 54: Zero Hora, 21/1/1989

Claudio Elges / Divulga



A banda já vendeu mais de 30 mil cópias do novo disco

TNT de estopim ligado

Gosto do TNT desde que o ouvi pela primeira vez, porque ele expõe uma das essências naturais do rock, que é a juvenildade, o não-compromisso, o anti-intelectualismo. Apesar do manifesto que lançaram, por exemplo, acho que duas outras bandas gaúchas de minha preferência, *Replicantes* e *DeFalla*, já começam a correr o risco de ser levadas demasiadamente à sério pela meia dúzia de críticos paulistas que se julga detentora da claustrofóbica estética da (argh!) pós-modernidade, utilizando conceitos de valor que só valem — claro — para meia dúzia.

Deixo uma bola picando na pequena área, a respeito disso aí, e volto ao TNT, motivo desta nota. O segundo LP da banda já vendeu mais de 30 mil cópias, sem manchetes e quase sem elogios. Em 88, o TNT fez mais de 70 shows — média de sete por mês, descontados os dois meses da gravação do disco. No sábado passado, bateu recorde de público no palco de Capão Novo e hoje, ao lado do *DeFalla*, está na Praia da Joaquina, o point da ilha de Florianópolis, animando o OP Pro de Surf. Na semana que vem Charles Master e seus amigos continuarão longe de casa: sexta ainda em Santa Catarina mas, mudando de mala para saco, no salão paroquial (!) de uma igreja de Sombrio; depois, sábado em Torres e domingo no festival de rock em Capão da Canoa. Charles Master quer viver até os cem, contrariando a máxima punk de Sid Vicious, que pregava: "Viva rápido, morra jovem".

Fonte: Acervo pessoal de Juez Fonseca

Figura 55: Zero Hora, 5/1/1990

ZERO HORA/Sexta-feira, 05 01 90 11

show

Paulo Alex Divulgação/ZH



Síntese: a Graforrêia no Porto de Ellis.

Graforrêia faz jovanguarda

Como costuma acontecer no início do ano, shows para escolher nos dedos de uma só mão. A síntese da Jovem Guarda misturada a experimentalismos vanguardeiros — Arrigo Barnabé e Robert Fripp — é o que espera quem for ao show do grupo Graforrêia Xilarmônica, às 23h, no Porto de Ellis. A Graforrêia é formada por Marcelo Birck (voz e guitarra), Frank Jorge (ex-Cascavelletes, no baixo e voz) e Alexandre Ograndi (bateria). No repertório estarão mostrando novas composições, além das gravadas em cassete pelo selo Vortex.

Formada por Nico Sebolt (sax e flauta), Luis Ortiz (guitarra), Cláudio Nilson (baixo) e Renato Ranzolin (bateria), a Banda Tocaia está comemorando cinco anos de existência, hoje e amanhã no Blue Jazz Bar, a partir das 23h. No repertório, *standards* de jazz que vão de Charlie Parker a Wayne Shorter e Pat Metheny. O trio James Liberato e Luis Maragnó nas guitarras, e Amauri Jablonovski (sax e flauta) faz show hoje e amanhã no Absinto, 22h30min, interpretando jazz, bossa-nova, e ritmos brasileiros como choro e baião, com muitos improvisos.

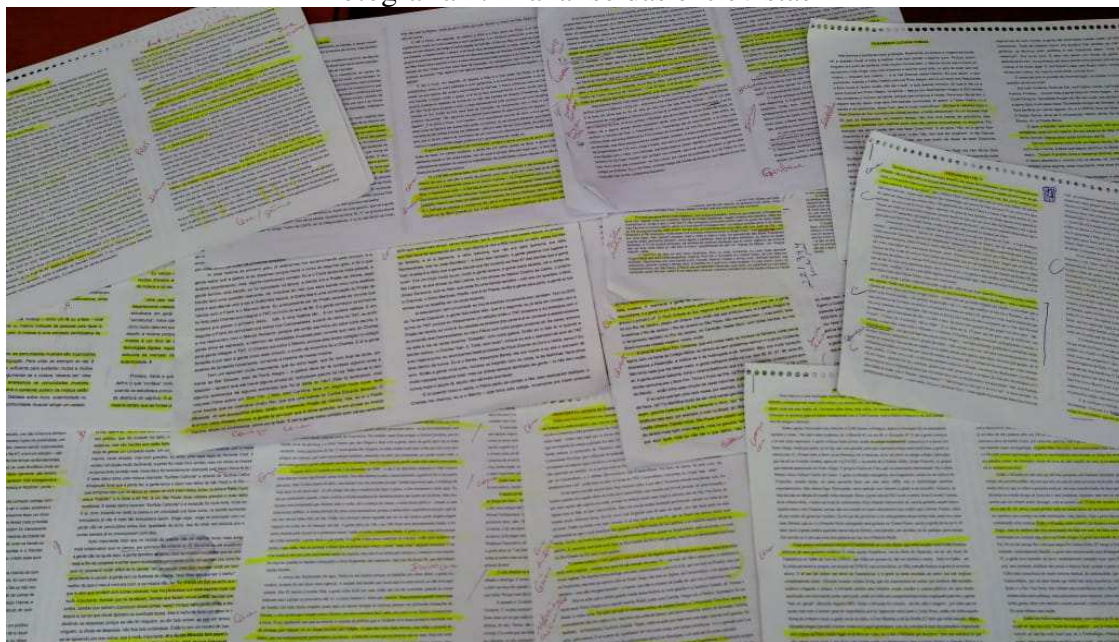
Fonte: Acervo pessoal de Juarez Fonseca

Métodos são instrumentos: o pesquisador faz as combinações necessárias de acordo com seu objeto de pesquisa. Dessa forma, o objetivo aqui foi juntar técnicas de diferentes métodos, colocando em prática as teorias estudadas para no final apreender o problema de pesquisa.

Em síntese, o que fiz foi definir o que era válido ou não como dado coletado – uma etapa necessária em qualquer pesquisa, ainda mais quando são feitas muitas (e longas) entrevistas. A solução, no caso, foi imprimir todas as transcrições das entrevistas e, com um marca-texto, criar categorias, selecionar o que se destacava, o que se relacionava (dentro da própria entrevista e com outras entrevistas), até chegar à saturação. Acredito que tenha ficado evidente com a exposição do método biográfico, mas aponto novamente que não foram feitas perguntas que contemplassem meu problema que, na verdade, não estava tão definido num primeiro momento. O que ocorreu foi o contrário: o conteúdo das entrevistas explicitou o que poderia ser problematizado.

Em relação à pesquisa documental, a triagem do material de arquivo se deu a partir de uma busca qualitativa por documentos que 1) me auxiliassem a entender como funcionava a imprensa da/na época e 2) me revelassem conteúdo pertinente, isto é, que dialogassem com as entrevistas e também com a proposta da tese.

Fotografia 1: A análise das entrevistas



Fonte: Registrada pela autora

Na sequência, exponho a seleção de entrevistados, apresentando quais foram os movimentos tomados a partir da compreensão dos procedimentos metodológicos.

5 A SELEÇÃO DOS ENTREVISTADOS

Os entrevistados foram selecionados buscando contemplar diferentes instâncias: 1) artistas; 2) mídia, 3) mercado/produção.

As entrevistas foram realizadas entre 8 de março de 2018 e 12 de novembro de 2019, compondo um total de 20 atores sociais entrevistados. Na primeira etapa, antes da qualificação da tese, minha proposta era de uma genealogia do rock gaúcho, e não especificamente sobre os anos 1980, e por isso realizei entrevistas exploratórias com membros de diferentes décadas.

Apesar de eu buscar contemplar algumas instâncias específicas, a seleção de fontes não foi aleatória: ela se deu através de nomes sugeridos pelos próprios entrevistados ou nomes que apareciam em mais de uma entrevista.

Além dos atores sociais entrevistados, entrei em contato com outros nomes que surgiam durante as entrevistas, porém, alguns obstáculos surgiram no caminho, os quais listo abaixo:

1) *Não foi possível entrevistar:*

- Thedy Corrêa, do Nenhum de Nós. Entrei em contato com o músico por diversas vezes, entretanto, Thedy está em turnê constante – seja com a banda ou com seus livros – e não conseguiu agendar um horário para a entrevista;
- Claudinho Pereira, primeiro DJ de Porto Alegre, radialista e cineasta – responsável por trazer Tadeu Valério, da RCA, para o Rock Unificado e um dos principais articuladores do *Rock Grande do Sul*, como vimos na contextualização. O fato de Claudinho e Preta Pereira (sua esposa, que também tem seu nome citado nas matérias sobre a coletânea) morarem em uma área rural de Viamão/RS dificultou o contato. Como há um documentário sobre o *Rock Grande do Sul* com diversos depoimentos de Claudinho (e as entrevistas com outras fontes mostraram uma saturação sobre o tema), optei por utilizar o material que já tinha em mãos;
- Reinaldo Barriga, compositor, produtor musical e arranjador, vencedor de 2 Grammys e produtor que atuou diretamente nos discos das bandas que foram contratadas pela RCA na década de 1980. Encontrei o produtor pessoalmente no dia 1º de julho de 2018, no Festival POA Rock, e Reinaldo me passou seus contatos. O contatei por telefone, WhatsApp e e-mail, e não obtive resposta em nenhuma tentativa.

2) *Não cederam entrevista:*

- Wander Wildner, o qual justificou dizendo que “falar de si não o interessa”, que tudo o que ele teria para falar sobre si está nas músicas;
- Humberto Gessinger, ao ser contatado, respondeu que achava que não tinha muito a dizer, já que na formação do que se convencionou chamar rock gaúcho, quando ele alcançou o status de *mainstream* local, ele não estava mais aqui – e mesmo que estivesse, sempre foi um “estranho no ninho”. Argumentei dizendo que seu nome era importante, que ele havia sido citado na maioria das entrevistas, e o músico respondeu que estava honrado de participar de uma cena que gerava interesse, pesquisa, mas já havia ordenado suas ideias no livro *Pra Ser Sincero*. “Que achas de dar uma olhada ali (posso te mandar um exemplar) e repassar comigo questões que não fiquem claras?”, respondeu o músico. Humberto, então, me mandou o livro que, de fato, me forneceu dados suficientes. Além disso, por perceber que minhas entrevistas tinham um conteúdo qualitativo satisfatório (também chegando à saturação que Gabriele Rosenthal aponta), não voltei a contatar o músico. Alguns trechos do livro são utilizados na contextualização.

3) *Falecimentos:*

- O primeiro, de Carlos Eduardo Miranda. Tive contato com o produtor e trocamos mensagens entre fevereiro e março de 2018, sempre tentando agendar um dia para conversarmos por Skype. Nossa última troca de mensagens aconteceu no dia 13 de março de 2018, marcando um Skype para a semana seguinte, o que não ocorreu, já que Miranda faleceu dias depois. Dessa forma, o papel do produtor é repassado através das memórias de outros membros da cena;
- O segundo, de Mutuca: também referência para a geração, tentei contato com Mutuca (Carlos Eduardo Weyrauch) algumas vezes pelo Messenger, no Facebook, e por WhatsApp. O músico, que faleceu em 13 de junho de 2018, até me enviou seu e-mail para que eu explicasse melhor a entrevista que queria fazer. Nosso último contato foi em 3 de abril de 2018. O nome dele também aparece por meio de outros membros da cena.

4) *Entrevistas descartadas:*

- Kátia Suman, uma das vozes mais conhecidas da rádio, principalmente através da Rádio Ipanema, me perguntou se poderia fazer as entrevistas por áudio através do aplicativo WhatsApp, e expliquei que a intenção era encontrá-la pessoalmente – ou pelo menos por Skype. Tivemos um desencontro de horários no Sarau Elétrico, então fiz algumas perguntas para ela por WhatsApp, como solicitado. Todavia, o fato fazer perguntas fechadas resultou em uma entrevista sem profundidade de relato, não atingindo o objetivo de apreender sua história de vida, além de destoar do restante dos relatos, e por isso houve o descarte da entrevista. No lugar, utilizei trechos do livro que ela escreveu sobre a Rádio Ipanema, já que o livro apresentava profundidade maior do que suas respostas;
- John Ulhoa, músico, produtor, compositor e fundador da banda mineira Pato Fu, que gravou duas canções da Graforrêia Xilarmônica (“Eu” e “Nunca Diga”): apesar de o músico ter tido uma banda contemporânea ao DeFalla (Sexo Explícito) e uma ligação com inúmeros artistas gaúchos, a entrevista ficou muito voltada à década de 1990;
- Gabriel Souza, sócio da Opinião Produtora: aconteceu o mesmo que com John Ulhoa – uma entrevista focada nos anos 1990, inclusive se conectando ao depoimento de John Ulhoa, além de trazer histórias de outras bandas da década de 1990 que tiveram um sucesso imediato em Porto Alegre, como Jota Quest, O Rappa, Nação Zumbi e Planet Hemp;
- Thomas Dreher: apesar de ter gravado vários discos de rock em Porto Alegre, o primeiro, da Graforrêia Xilarmônica, ocorreu em 1995, ou seja, toda a entrevista foi sobre a década de 1990;
- Julio Cascaes: mesma questão das três justificativas anteriores. O guitarrista foi parceiro criativo em diversos períodos da trajetória de Júpiter Maçã, por exemplo, então seu relato ficou bastante focado na década de 1990.

Como a decisão após a banca foi de focar na constituição da cena de 1980, todas essas entrevistas foram descartadas. O intuito, no entanto, é que elas sejam utilizadas em trabalhos futuros, já que todos os entrevistados apresentam fatos pertinentes sobre os anos 1990.

Dando prosseguimento ao trabalho, apresento uma breve biografia dos atores sociais que tiveram suas entrevistas mantidas.

5.1 Artistas

5.1.1 Biba Meira

Fotografia 2: Biba Meira



Fonte: Registrada pela autora

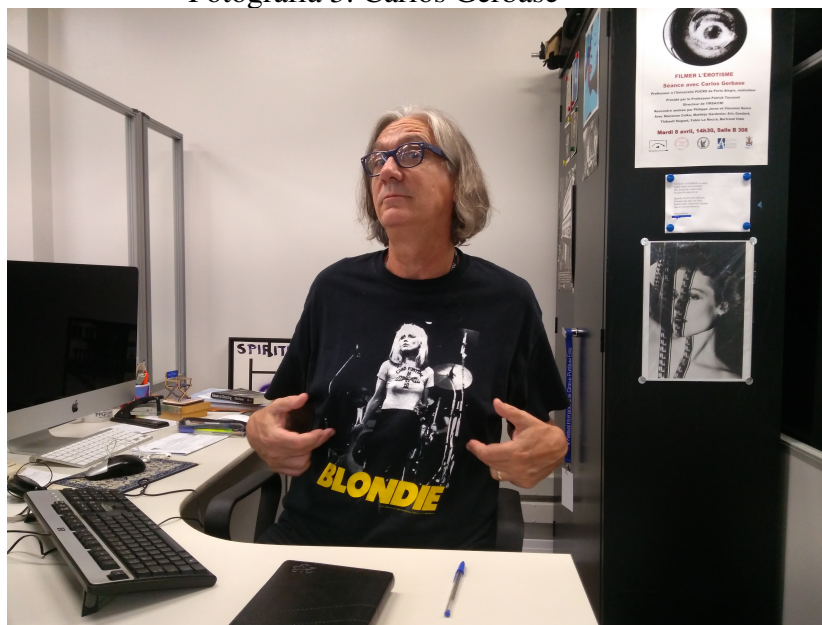
Ana Isabel Goelzer Meira, mais conhecida como Biba Meira, nasceu em 1º de agosto de 1963, em Porto Alegre, e iniciou sua carreira musical na banda Urubu Rei, em 1984. Eleita a segunda melhor instrumentista do Brasil pela revista *Bizz* no ano de 1987 – ficando atrás do guitarrista Edgar Scandurra –, fez parte também das bandas Fluxo e, na sequência, da formação original do DeFalla, ao lado de Edu K e Carlo Pianta (e depois, em outra formação, ao lado de Edu K, Castor Daudt e Flu Santos). Além do Urubu Rei, Fluxo e DeFalla, foi baterista da banda As Gurias, Justine, Dolly, tocou com Wander Wildner, Jimi Joe, entre outros artistas locais. Foi professora na Escola de Música Beethoven, fundada ao lado de Carlo Pianta, na década de 1990, e no final de 2014, ao lado do baterista Cláudio Calcanhotto, fundou a Batuca Escola de Bateria e Percussão, e dentro da escola criou As Batucas – Orquestra Feminina de Bateria e Percussão, com mais de 100 alunas, até o momento. É especialista em Pedagogia da Arte (UFRGS) e tem Licenciatura em Música pelo Centro Universitário Metodista (IPA).

No final de 2018, lançou seu primeiro disco solo, intitulado *Suave Coisa Nenhuma*, com produção do Flu Santos.

A entrevista com Biba foi realizada no dia 1º de agosto de 2019.

5.1.2 Carlos Gerbase

Fotografia 3: Carlos Gerbase



Fonte: Registrada pela autora

Carlos Gerbase é escritor, roteirista, diretor cinematográfico e professor universitário na PUCRS, onde também fez sua graduação em Jornalismo e doutorado em Comunicação Social. Natural de Porto Alegre (1º de fevereiro de 1959), foi baterista e vocalista da banda Os Replicantes, com quem lançou os discos *O Futuro é Vortex* (1986), *Histórias de Sexo & Violência* (1987), *Papel de Mau* (1989), *Andróides Sonham com Guitarras Elétricas* (1991), *Os Replicantes: Ao Vivo* (1996), *A Volta dos que Não Foram* (2001). Em 2013, lançou o disco *Destrua você mesmo*, com versões de clássicos da banda.

Começou sua carreira cinematográfica no final da década de 1970, e seu primeiro longa-metragem é *Inverno* (1983), vencedor do Festival de Gramado em sua categoria. Na sequência vem o longa *Verdes Anos* (1984), o curta *Deus Ex-Machina* (1996), *Tolerância* (2000), *Sal de Prata* (2005), *3 Efes* (2007), o documentário *1983 – O Ano Azul* (2009), *Menos Que Nada* (2012) e *BIO* (2018)⁵⁴. Ao lado de Luciana Tomasi, em 1984 fundou a Invideo Produções Cinematográficas, a Casa de Cinema de Porto Alegre (1987 – 2011), e a Prana Filmes (2011 – atualmente) (PRANA FILMES, 2020).

É autor dos livros *Comigo não!* (1987), *Contos cinematográficos* (2000), *Cinema: Direção de Atores* (2003), *Impactos das tecnologias digitais na narrativa cinematográfica*

⁵⁴ A lista de filmes foi coletada no site Prana Filmes. Disponível em: <<https://tinyurl.com/carlosgerbase>> Acesso em: 14 jan 2020.

(2004), *Todos morrem no fim* (2010), *Cinema – Primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando* (2012), *Diálogo sobre o cinema* (2016), com Nelson Nadotti e *Anarquia é utopia; faça uma todo dia* (2018).

A entrevista com Carlos Gerbase foi realizada no dia 3 de abril de 2018.

5.1.3 Edu K

Fotografia 4: Edu K



Fonte: Registrada pela autora

Edu K, nome artístico de Eduardo Martins Dorneles, é vocalista e fundador do DeFalla. Natural de Porto Alegre (8 de novembro de 1968), passou sua infância fora da cidade, mas retornou na adolescência, quando conheceu o produtor Carlos Eduardo Miranda e iniciou sua carreira como músico, gravando alguns dos álbuns mais citados no *underground* nacional, como *Papaparty* (1987), *It's Fucking Boring To Death* (1988) e *Kingzobullshit* (1992).

Em 1995, lançou seu primeiro disco solo: *Meu nome é Edu K*. Em 2006, lançou seu segundo álbum solo, *Frenético*, iniciando, assim, uma carreira internacional como DJ, estourada pelo sucesso do *single* “Popozuda Rock’ N’ Roll”. Utilizando o nome do DeFalla, mesmo sendo o único membro da formação original, em várias ocasiões, ainda lançou *Screw You* (1989), *We Give a Shit* (1990), *Miami Rock* (2000), *Superstar* (2002) e *Do The Brega* (2013). *Monstro*, o disco do retorno da formação clássica do DeFalla, foi lançado em 2016.

Como produtor, já trabalhou com nomes como Otto, Chico Science, Detonautas Roque Clube, Pavilhão 9, Mundo Livre S.A., Câmbio Negro, Cachorro Grande, Comunidade Nin-

Jitsu, entre outros. Além disso, foi Peão da 8ª edição do *reality show* A Fazenda, da Rede Record. Atualmente, o músico segue trabalhando como produtor de música eletrônica e mantém diversos projetos pessoais.

A entrevista com Edu K foi realizada no dia 19 de março de 2018.

5.1.4 Frank Jorge

Fotografia 5: Frank Jorge



Fonte: Registrada pela autora

Frank Jorge, nome artístico de Jorge Otávio Pinto Pouey de Oliveira, é um músico porto-alegrense nascido em 20 de setembro de 1966. Ao longo de sua carreira, participou das seguintes bandas: Os Cascavelletes (1986/89), Père Lachaise (1990/1993), Black Master (1992/1998), Julio Reny Guitar Band (1991/00), Cowboys Espirituais (1998/2002), Graforrêia Xilarmônica (1987 – atualmente) e Tenente Cascavel (2008/2010 – atualmente). Em carreira solo, lançou *Carteira Nacional de Apaixonado* (2001), *Vida de Verdade* (2003), *Volume 3* (2008), *Escorrega Mil Vai Três Sobre Sete* (2016) e *Histórias Excêntricas ou Algum Tipo de Urgência* (2018). Teve suas composições gravadas pelo Pato Fu, Ira, Tony Platão, Wander Wildner, Hard Working, Bidê ou Balde e Garota Verde.

Além disso, é formado em Letras pela PUCRS (1992), Radialismo pelo SENAC/RS (2002), Especialista em Docência no Ensino Superior e Mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos em 2011 e 2017, respectivamente. É coordenador e professor no Curso Tecnológico de Produção Fonográfica da Unisinos desde 2007.

A entrevista com Frank Jorge foi realizada no dia 19 de março de 2018.

5.1.5 King Jim

Fotografia 6: King Jim



Fonte: Registrada pela autora

Ricardo Cordeiro, mais conhecido como King Jim, é fundador, compositor, cantor e saxofonista do grupo Garotos da Rua. Também foi integrante da Lory F Band, entre outras bandas. Porto-alegrense nascido em 15 de janeiro de 1957, por sua condição de asmático, teve a recomendação de praticar esportes e estudar um instrumento de sopro: escolheu canto erudito e participou de inúmeros corais, cantando, inclusive, na ópera Nabuco de Verdi. Paralelamente, estudou direção teatral com Aderbal Freire Jr enquanto fez trilhas para peças do grupo Vende-se se Sonhos, onde ganhou o prêmio Mambembe de Teatro Nacional. Fez também curso de percepção musical, regência de coral e iniciação musical na escola da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre – OSPA.

Além das bandas citadas acima, tocou e gravou também com Sandra de Sá, Engenheiros do Hawaii, Celso Blues Boy, Os Replicantes, Taranatiriça, Saracura, Comunidade Nin-Jitsu, Nei Lisboa, Wander Wildner, Cachorro Grande, Pepeu Gomes, Marcelo Nova, The Hookers (USA), Erwan Portier (França), entre outras.

Também trabalha com composição de trilha sonora para filmes e produziu discos de artistas como Lúcia Betânia, Zé do Bêlo e Garotos da Rua. Foi produtor e locutor de programas de rádio na Rádio Ipanema e Dinâmica FM e diretor e coordenador de música do

estado na casa de Cultura Mario Quintana (2006-2010). Atualmente, integra a banda Los 3 Plantados e é curador do rock gaúcho no projeto Rock RS.

A entrevista com King Jim foi realizada no dia 19 de abril de 2018.

5.1.6 Tchê Gomes

Fotografia 7: Tchê Gomes



Fonte: Registrada pela autora

Tchê Gomes, nome artístico de Luís Henrique Gomes, é um guitarrista e cantor natural de São Gabriel/RS (22 de junho de 1967). Fez parte da segunda formação do TNT, com quem gravou cinco discos. Além de ser ex-integrante das bandas Prisão de Ventre e TNT, Tchê Gomes fundou a Puro Sangre, no início da década de 1990, juntamente com Luciano Albo, e a Vitória Soul, no final da década de 1990). O artista também gravou singles e fez turnê com a banda Super Velhas, que não chegou a lançar nenhum disco. Durante dois anos, acompanhou a Bandaliera, e durante um ano fez turnê com Nei Lisboa. Entre 2000 e 2005, fez parte da banda Sombrero Luminoso, ao lado de Santiago Neto. Desde 2007 participa da banda Tenente Cascavel, que se trata da união das bandas TNT e Os Cascavelletes. Ainda, o músico toca na The Polainas, onde interpreta clássicos do rock anos 1980.

A entrevista com Tchê Gomes foi realizada no dia 19 de abril de 2018.

5.2 Mídia

5.2.1 Arthur de Faria

Fotografia 8: Arthur de Faria



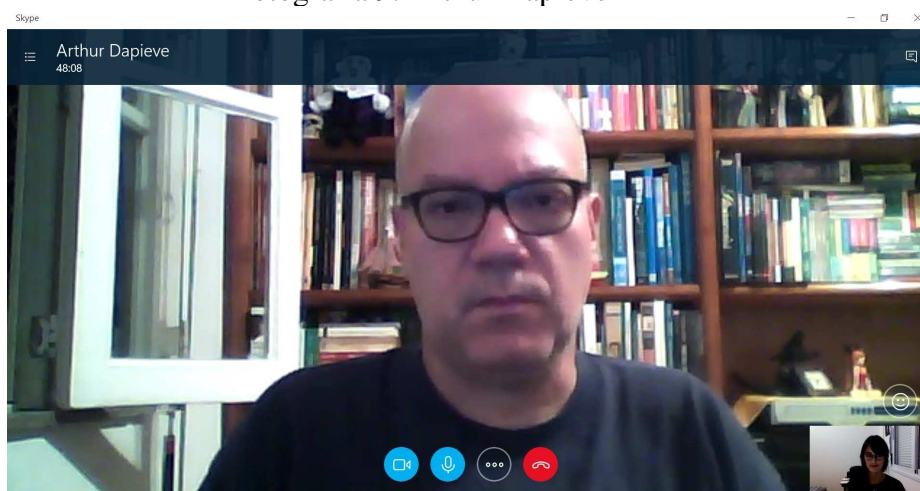
Fonte: Registrada pela autora

Arthur de Faria Silva é jornalista, músico, produtor musical, arranjador, instrumentista e compositor. Natural de Porto Alegre (14 de dezembro de 1968), é também mestre e doutorando em Literatura Brasileira (UFRGS), com ênfase em canção, onde ministra cursos sobre música popular brasileira no Brasil, Argentina e Uruguai. Trabalhou por 23 anos em rádio – e por 18 deles foi coapresentador do programa *Cafezinho da Rádio Felusp*, depois *Pop-Rock FM* e por fim *Mix FM*. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Radiodifusão, e atuou como jornalista na *Zero Hora* e na revista *Veja*, além de ser colaborador da revista *Aplauso*. Durante 20 anos liderou o *Arthur de Faria & Seu Conjunto*, com cinco discos lançados (um deles no Brasil e Argentina) e mais de uma centena de shows em 10 estados brasileiros, Argentina, Uruguai, Espanha, Áustria e República Tcheca. Ao longo de sua carreira como músico, lançou 12 discos. Além disso, publicou dezenas de ensaios, artigos, livros e fascículos sobre música popular, como *Elis – Uma Biografia Musical* (Arquipélago Editorial, 2015).

A entrevista com Arthur de Faria foi realizada no dia 11 de outubro de 2018.

5.2.2 Arthur Dapieve

Fotografia 9: Arthur Dapieve



Fonte: Registrada pela autora

Arthur Dapieve, natural do Rio de Janeiro/RJ (3 de dezembro de 1963), é jornalista, crítico musical e escritor. Também atua como professor universitário no Departamento de Comunicação Social da PUCRio, onde fez seu mestrado, em 2005.

Durante 25 anos assinou uma coluna semanal no caderno de cultura de *O Globo*, iniciada em 1993. Tem 13 livros publicados: *BRock – O rock brasileiro dos anos 80* (Editora 34, 1995), *Miúdos metafísicos* (crônicas de jornal, Topbooks, 1999), *Guia de rock em CD* (com Luiz Henrique Romanholli, Editora Zahar, 2000), *Renato Russo – O trovador solitário* (Relume Dumará, 2000, e Agir, 2006), *Manual do mané – Guia de auto-ajuda para o homem que vacila* (humor, com Gustavo Poli e Sérgio Rodrigues, Planeta, 2003), *De cada amor tu herdarás só o cinismo* (romance, Objetiva, 2004, também publicado em Portugal, pela Quetzal), *Morreu na contramão – O suicídio como notícia* (Jorge Zahar Editor, 2007), *300 discos importantes da música brasileira* (com Charles Gavin, Tárík de Souza e Carlos Calado, Paz & Terra, 2008), *Black music* (romance, Objetiva, 2008, também publicado em Portugal, pela Quetzal, e na França, pela Asphalte); *Conversa sobre o tempo com Luis Fernando Veríssimo e Zuenir Ventura* (entrevista, Agir, 2010); *Maracanazo* (novela, Folies d’Encre, da França, 2015, finalista do prêmio Jules Rimet); *Maracanazo e outras histórias* (contos, Objetiva, 2015, vencedor em 4º lugar do Prêmio Oceanos); e *Do clássico ao rock – 100 crônicas afetivas sobre música* (2019). Além do jornal *O Globo*, foi repórter, redator, subeditor e editor das redações do *Jornal do Brasil* e da revista *Veja Rio*. Atualmente, é comentarista dos programas Estúdio I, na GloboNews, e Redação Sportv.

A entrevista com Arthur Dapieve foi realizada no dia 17 de abril de 2018.

5.2.3 Juarez Fonseca

Fotografia 10: Juarez Fonseca



Fonte: Registrada pela autora

Juarez Fonseca, natural de Canguçu/RS (8 de setembro de 1946), é jornalista, crítico musical e trabalhou na *Zero Hora*, ininterruptamente, de 1973 a 1996. Boa parte dos materiais de imprensa coletados para esta tese foram escritos por ele. Depois de sair da *ZH*, a partir do final da década de 1990, colaborou com veículos diversos como, por exemplo, *ABC Domingo*, e nas revistas *Sucesso*, de São Paulo, e *Aplauso*, além de ser o editor de cultura do Jornal da Universidade da UFRGS.

Se envolveu em diversos livros, discos e outros projetos, entre eles a biografia de Gildo de Freitas (Coleção *Esses Gaúchos*, editora Tchê/RBS, 1985), a coletânea de histórias *Ora Bolas – O Humor Cotidiano de Mario Quintana* (Artes e Ofícios/L&PM, 1994-2006), os álbuns *Paralelo 30* (panorama histórico da música gaúcha em 1978), *Barbosa Lessa: 50 Anos de Música* (2002) e a reedição ampliada e em CD do LP *Risco no Céu* (1994-2004), de Carlinhos Hartlieb.

A entrevista com Juarez Fonseca foi realizada no dia 10 de maio de 2018.

5.2.4 Mauro Borba

Fotografia 11: Mauro Borba



Fonte: Registrada pela autora

Mauro Borba, natural de Cachoeira do Sul/RS (1º de julho de 1958), começou a trabalhar como operador de áudio na Rádio Cachoeira em 1975. Em 1977, muda-se para Porto Alegre, e em 1980 é chamado por Nilton Fernando para integrar as atividades da Rádio Bandeirantes FM 99.3. Em 1983, participa da criação da Rádio Ipanema FM – 94.9, juntamente com a equipe que fazia a Bandeirantes FM. Em 1985, mesmo ano em que se formou em Jornalismo pela Unisinos, substituiu Eduardo Bueno na apresentação do programa *Pra Começo de Conversa*, da TVE-RS. Em 1986, passa a atuar como entrevistador na TV Pampa no programa *Pampa Ao Meio Dia*; paralelamente, seguiu trabalhando na Rádio Ipanema. Em 1992, transfere-se para a Rádio Felusp – 107.1 (a rádio da Ulbra), assumindo a função de gerente de programação, além da locução de programas. Em 1996, lançou o livro *Prezados Ouvintes – História do Rádio e do Pop Rock* (relançado em 2001, sendo o livro mais vendido da Feira do Livro de Porto Alegre daquele ano na categoria não-ficção). Em 1997, criou a rádio Pop Rock – onde atuou até 2013 na função de gerente geral e apresentando os programas *Cafezinho*, *A hora do rush* e *Boys don't cry*.

Atualmente, é diretor geral da Rádio Mix FM – Porto Alegre e Ulbra TV e em 2019 lançou o livro *Pop, Rock e Cafezinho – Aconteceu Desse Jeito*, onde narra a história da rádio e de seu principal programa, intercalando memórias pessoais e relatos de colegas e ouvintes.

A entrevista com Mauro Borba foi realizada no dia 14 de março de 2019.

5.3 Mercado/Produção

5.3.1 Fiapo Barth

Fotografia 12: Fiapo Barth



Fonte: Registrada pela autora

Antonio Augusto Pereira Barth, mais conhecido como Fiapo Barth, é arquiteto e urbanista (graduado pela UFRGS em 1977), cenógrafo, decorador, diretor de arte e desenhista. Natural de Taquara/RS, Fiapo nasceu em 2 de março de 1953, e em 1972 mudou-se para Porto Alegre, onde, ao lado de cinco amigos, inaugurou, em 3 de dezembro de 1980, o Ocidente. O bar tornou a esquina da João Telles com a Osvaldo Aranha, no bairro Bom Fim, um ponto de referência para a noite e a cultura da cidade. O local, que além de bar é também um restaurante e danceteria, fica em um casarão que se estima ter mais de 150 anos. Apesar de ter tido seus tempos áureos na década de 1980, em um período de euforia pós-Ditadura Militar e época de experimentações estéticas – recebendo (quase) todas as bandas de rock e peças de teatro para realizarem performances em seu palco –, até hoje é um reduto de músicos, artistas, produtores, escritores e tantos outros frequentadores da cena cultural porto-alegrense.

A entrevista com Fiapo Barth foi realizada no dia 23 de outubro de 2018.

5.3.2 Luciana Tomasi

Fotografia 13: Luciana Tomasi



Fonte: Registrada pela autora

Luciana Tomasi, porto-alegrense nascida em 16 de janeiro de 1959, é jornalista graduada pela UFRGS. Como repórter, atuou na RBS-TV e TV Guaíba, além de revisora em jornais como *Correio do Povo* e *Folha da Tarde*. Começou sua carreira como produtora de cinema ainda nos anos 1980 – carreira que intercala com a produção musical, pois foi produtora executiva da banda Os Replicantes. Além da produtora, participou como tecladista e *backing vocal* na banda, e fez direção, atuação e roteiro de videoclipes como, por exemplo, “Nicotina”.

Após deixar a produção dos Replicantes – trabalhando apenas em ocasiões especiais, como os shows comemorativos de 30 anos da banda –, focou sua carreira no cinema, sendo hoje a diretora da empresa Prana Filmes e do Cine Santander Cultural. Desde o início de sua carreira como produtora cinematográfica, tem no currículo filmes como *Inverno* (1983), *Tolerância* (2000), *Sal de Prata* (2005), *Menos que Nada* (2011), *BIO* (2018), *Houve Uma Vez Dois Verões* (2002), *O Homem que Copiava* (2003), *Meu Tio Matou um Cara* (2004), *Saneamento Básico - O Filme* (2007); *Antes que o Mundo Acabe* (2008), *Yonlu* (2017), *Legalidade* (2018) e *Mudança* (2018)⁵⁵. Além dos longas, produziu curtas e minisséries para televisão.

⁵⁵ A lista dos filmes foi retirada do site da Prana Filmes. Disponível em: <<https://tinyurl.com/luciana-tomasi>> Acesso em: 14 jan 2020.

Ainda, é autora dos livros *Um Spa na Índia* (2007), *Três Cidades Perto do Céu* (2011) e *Bem Longe de Casa* (2018).

A entrevista com Luciana Tomasi foi realizada no dia 12 de agosto de 2019.

5.3.3 Paola Oliveira

Fotografia 14: Paola Oliveira



Fonte: Registrada pela autora

Ana Paola de Oliveira é jornalista, produtora e musicista. Natural de Vacaria/RS (15 de junho de 1970), mudou-se para Porto Alegre em 1986. Foi saxofonista da banda Colarinhos Caóticos e produtora executiva de artistas e bandas como Os Replicantes e Júpiter Maçã, com turnês no Brasil e Europa. Trabalhou como diretora de produção na Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia – entre os projetos estão a Sala de Cinema P.F Gastal e o tombamento da Cinemateca Capitólio. Produz fonogramas, licenciamento de músicas, consultorias e *cue-sheet* para audiovisuais, e trabalhou em filmes como, por exemplo, *BIO*, de Carlos Gerbase, *Cidade dos Piratas*, de Otto Guerra, e *Filme Sobre Um Bom Fim*, de Boca Migotto. Graduiu-se em Jornalismo em 1995 pela Unisinos, onde também fez mestrado em Ciências da Comunicação (2005), e foi professora nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da ESPM. Atualmente, segue atuando como produtora executiva de diversos projetos culturais em Porto Alegre.

A entrevista com Paola Oliveira foi realizada no dia 24 de outubro de 2018.

5.3.4 Polaca Rocha

Fotografia 15: Polaca Rocha



Fonte: Registrada pela autora

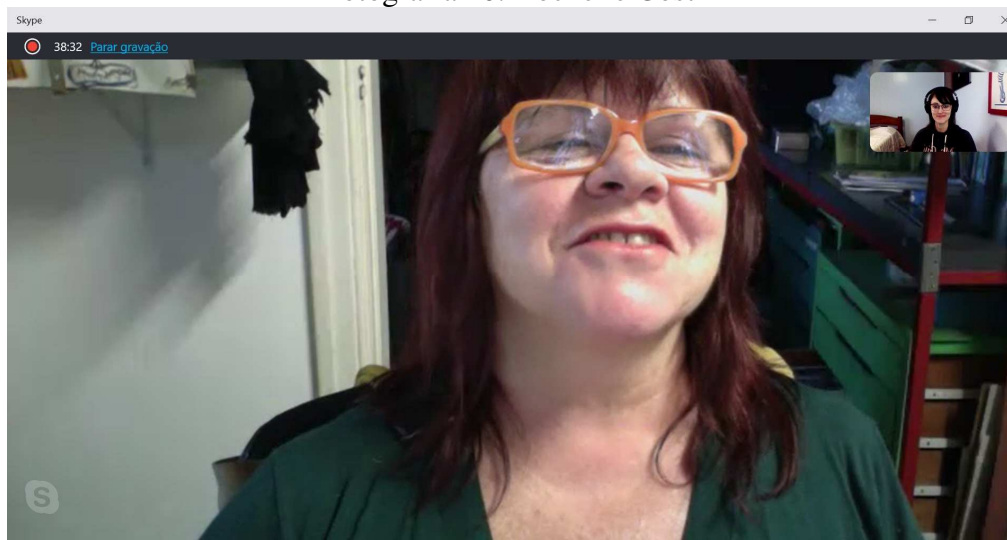
Ana Paula Meira da Rocha, popularmente conhecida como Polaca Rocha, é cantora, produtora cultural e executiva, gestora de negócios e projetos, e webcomunicadora. Portoa-alegrense nascida em 30 de janeiro de 1966, veio de uma família muito ligada à música, o que despertou seu interesse artístico desde muito cedo. Filha de professora de literatura e irmã de um jornalista, aos 18 anos, por influência do irmão, mudou-se para uma república no bairro Bom Fim, onde conheceu inúmeros jornalistas e músicos da época. Entre eles, Claudio Heinz, dos Replicantes, com quem namorou por alguns anos, e foi então que começou a viajar com a banda para fazer a iluminação e a venda do compacto recém-lançado.

Quando Os Replicantes foram gravar o primeiro disco em São Paulo, ficou cuidando da casa da banda juntamente com Neca Heinz, irmã de Claudio e Heron Heinz, e Vera Costa, com quem viria a formar a banda punk 3D, pioneira e uma das mais influentes bandas formadas apenas por mulheres no estado e no Brasil. Além de trabalhar como iluminadora dos Replicantes, iluminou também Julio Reny, Mutuca, entre outros artistas da cena portoa-alegrense. Atualmente, é graduanda em Serviço Social na PUCRS.

A entrevista com Polaca Rocha foi realizada no dia 7 de agosto de 2019.

5.3.5 Rochelle Costi

Fotografia 16: Rochelle Costi



Fonte: Registrada pela autora

Rochelle Costi, natural de Caxias do Sul/RS, é fotógrafa e artista multimídia. Nascida em 18 de fevereiro de 1961, muda-se com sua família para Porto Alegre em 1968, onde, uma década mais tarde, ingressa na Faculdade de Comunicação da PUCRS. Interessada em fotografia, vê na faculdade de Comunicação uma alternativa para trabalhar com fotos, mas sem cursar uma faculdade específica de Artes. Formou-se em 1981, e durante toda a década de 1980 atuou fotografando a cena cultural de Porto Alegre. Fotografou bandas como Urubu Rei, DeFalla, TNT, Os Cascavelletes, Os Replicantes, Engenheiros do Hawaii, Garotos da Rua, Nei Lisboa, entre outros, além de fazer participação em videoclipes, capas de LPs e de compactos, figurinos e a própria logomarca dos Replicantes. Fez todas as fotos de divulgação do LP *Rock Grande de Sul*, com arte de Rico Lins, e pouco depois, em 1988, mudou-se para São Paulo, onde realizou inúmeros trabalhos para a revista *Bizz*, como o último show do Cazuzu, entrevista com Roberto Carlos, Tim Maia, entre outros artistas.

Participou da 24ª e da 29ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1998 e em 2010, respectivamente, e das 6ª e 7ª Bienais de Havana, em 1997 e 1999, entre outras mostras internacionais. Em 2018, retornou a Porto Alegre com a exposição *Passatempo*, onde voltou seu olhar para os primeiros anos de sua produção, com o intuito de “devolver” seu trabalho para a cidade de Porto Alegre, já que não há, de fato, um registro sobre esse período na vida cultural da cidade.

A entrevista com Rochelle Costi foi realizada no dia 12 de agosto de 2019.

5.3.6 Tonho Meira

Fotografia 17: Tonho Meira



Fonte: Registrada pela autora

Luiz Antonio Goelzer Meira, mais conhecido como Tonho Meira, fundou em 1982 a Lado Inverso, uma produtora em atuação com foco em agenciamento artístico e administração de carreiras. Porto-alegrense nascido em 27 de agosto de 1959, graduou-se em Publicidade e Propaganda pela FAMECOS-PUCRS em 1983, mesmo ano em que começou trabalhar para o grupo Raiz de Pedra, e desde então tem no currículo o agenciamento e produção de inúmeros artistas e bandas do cenário gaúcho: Fluxo, Beбето Alves, Leo Ferlauto, Gloria Oliveira, DeFalla, TNT, Nei Lisboa, Os Replicantes, Cidadão Quem, Papas da Língua, Rosa Tattoada, Paulinho Supekovia, Quinto do Inferno, Richard Powell, Cartolas, Vera Loca e Nenhum de Nós – com quem trabalha desde o início da banda, em 1986, até hoje.

Como produtora de shows, atualmente, a Lado Inverso assina o gerenciamento de projetos, produção executiva e divulgação de espetáculos musicais nacionais e internacionais. Através do selo Ímã Records, uma marca da produtora Lado Inverso, também produz, edita e lança CDs e DVDs.

A entrevista com Tonho Meira foi realizada no dia 12 de novembro de 2019.

6 “NÃO SOMOS ENTENDIDOS, POIS NÃO SABEMOS NOS FAZER ENTENDER”⁵⁶: UMA CATEGORIZAÇÃO MUSICAL DO ROCK GAÚCHO

6.1 “Um hippie-punk-rajneesh”⁵⁷: as características de um gênero

Neste estágio, busco apresentar minha proposta de categorização musical do rock gaúcho, abrindo a possibilidade de acioná-lo como um gênero musical. Com a pesquisa, cheguei à conclusão de que três pontos são essenciais para esta categorização:

- 1) *Questões temporais e espaciais*: vimos que a cena ocorre principalmente no Bairro Fim, em torno do bar Ocidente. Conseqüentemente, o contexto em que esses artistas produziam música se dá também naquele ambiente e demais bares da região, como Vortex, Escaler, entre outros;
- 2) *Estética, atitude e sonoridades*: o tosco, o ruído, o espírito anárquico, o descompromisso com a qualidade técnica, os dois acordes *faça-tu-mesmo*, dos Replicantes – ou as colagens, os muitos acordes, alternando notas maiores com sétima ora graves, ora agudos, abafando as cordas, da Graforrêia Xilarmônica, por exemplo;
- 3) *Aspectos midiáticos*: o papel de toda a mídia local e nacional, incluindo TV, rádios, revistas e jornais, principalmente a Ipanema FM e o jornal *Zero Hora*, responsáveis pelo enaltecimento e a consolidação das bandas de rock dos anos 1980 em Porto Alegre. A Vortex, de certa forma, reaparece nessa categoria: ela foi responsável por gravar as bandas e também por produzir e espalhar centenas de textos de divulgação para os jornais, revistas e rádios.

Por mais que já existissem bandas de rock em Porto Alegre, o que mais se falava, até o final da década de 1970, era em um movimento de Música Popular Urbana/Gaúcha. A partir de meados da década de 1980, como pudemos observar nos materiais resgatados durante a pesquisa documental, começou a se falar de “rock gaúcho” na imprensa. O rock gaúcho, dessa forma, também pode ser visto como fruto de um movimento de mídia.

Se Pedroso (2019) assegura que a maioria das bandas de rock de Porto Alegre que fizeram sucesso no Rio Grande do Sul e no Brasil na segunda metade da década de 1980 surgiram entre 1983 e 1985, e a maioria delas no Bom Fim, defendendo, portanto, a ideia de que

⁵⁶ Trecho do *Manifesto do Rock Gaúcho*.

⁵⁷ Título de uma canção dos Replicantes, presente no álbum *O Futuro é Vortex* (1986).

podemos acioná-lo como um gênero musical fundamentado em uma cena musical: no caso, o gênero rock gaúcho fundamentado na cena do Bom Fim, durante a década de 1980 – mais precisamente entre os anos 1984 e 1989, período que contempla:

- ✓ O lançamento da primeira coletânea *Rock Garagem*;
- ✓ A popularização da Rádio Ipanema;
- ✓ A consolidação do gênero em Porto Alegre através do festival Rock Unificado;
- ✓ A chegada da coletânea *Rock Grande do Sul* e
- ✓ A criação da Vortex, que registrou as bandas que eram abrigadas sob o guarda-chuva do “rock gaúcho”.

Ou seja, a categorização proposta é relacionada a um momento específico, de uma geração de bandas que surgiu neste período, e que fica muito caracterizada seja pelos aspectos produtivos para a época (a formação de um mercado local e nacional), seja por estereótipos da figura do roqueiro gaúcho – do “bah⁵⁸”, “tchê⁵⁹”, como Angélica insiste em demarcar quando entrevista Flávio Basso, em 1989 (SOARES; NUNES, 2020, no prelo).

O rock gaúcho sempre foi localizado paralelamente ao rock brasileiro, isto é, não foi rotulado ou identificado – nem pela mídia, nem por seus próprios músicos, nem por fãs – como BRock. Algumas de suas particularidades são: música identificada como amadora, um fenômeno regional, com linguagem debochada, muitas vezes pornográfica e outras vezes abertamente escatológica; vocabulário próprio e imediatamente identificável como, justamente, “rock gaúcho”; música popular massiva que dialoga com o rock a partir dos anos 1950 (e principalmente o rock britânico, a partir de 1960) e com música popular brasileira, mesclando punk, new wave, jovem-guarda, rockabilly, chinelagem, breguice, entre outros

⁵⁸ De acordo com Fischer (1999), a expressão pode significar tanto aprovação quanto desaprovação. Já se disse que é uma redução de “barbaridade”, palavra com a qual o resto do País nos identifica, em vários sentidos. É muito utilizada como fala de aprovação enfática a algo feito ou dito. Ainda, a expressão “bah, tchê” pode equivaler, nos termos paulistanos, a “ôrra, meu”: tem uma certa função retórica.

⁵⁹ Há várias versões para a origem da palavra “tchê”. Uma delas diz que a expressão vem do “che”, trazida pelos espanhóis para as colônias latino-americanas, e foi criada para demonstrar qualquer sentimento de espanto, susto ou exclamação, mas também era a forma de recorrer a Deus e de chamar carinhosamente as pessoas. O termo usado no espanhol dos argentinos, uruguaios e paraguaios das regiões fronteiriças do Brasil teria sido incorporado ao português do dialeto rio-platense falado na bacia do Rio da Prata pelos índios guaranis, jesuítas, população ribeirinha e bandeirantes. Os gaúchos, pela proximidade geográfica, acabaram adotando a expressão, usada como vocativo, e que pode significar “companheiro”, “cara”, “amigo”. Outra versão, de acordo com Barbosa Lessa (2002, 2008), diz que “tchê” foi originada justamente pelos índios que habitavam esta região que se estende não só pelo Rio Grande do Sul, nas terras abaixo do Ibicuí, Missões, Uruguai e Argentina e significa “meu”. Já no dicionário de porto-alegrês, encontrei a explicação de que este é um vocativo geral em Porto Alegre, mas há também uma reclamação por parte de quem não gosta do vocativo por achar que ser chamado de “tchê” é ser chamado de “qualquer um”. Enfim, é usado em toda a parte, a todo momento, e meio inutilmente, como na frase “bah, tchê, foi tri” (FISCHER, 1999).

elementos que me levam a concluir que a constituição de um gênero musical pode extrapolar questões sonoras.

Ou seja, o rock'n'roll do rock gaúcho apresenta múltiplas facetas e sonoridades, sendo, ainda hoje, um objeto de culto por segmentos da população local – embora, aparentemente, irrelevante para os demais estados do País⁶⁰.

A classe jornalística, que vejo com um papel fundamental nesse processo, percebe o rock gaúcho da seguinte forma:

Nem todo rock feito no Rio Grande do Sul é rock gaúcho, mas tem um determinado rock feito no Rio Grande do Sul que é rock gaúcho. Na minha cabeça, o rock gaúcho é esse rock que, de alguma forma, dialoga com três coisas: 1) essa coisa meio mod, meio inglesa – metade dos anos 1960 até metade dos anos 1970 –, ou seja, ele não é americano, a referência é muito inglesa. De alguma forma dialoga, uns mais, outros menos, com o iê-iê-iê, que isso tem no Wander, isso tem na Graforréia, isso tem na carreira solo do Frank Jorge, isso tem no Júpiter, no Cascavelletes. E de alguma forma, também – mas não obrigatoriamente – o humor, que não é o humor de piada, né, que isso a Graforréia tem. Ou seja, essa mistura de um pouco de humor, com ironia, que pra mim é o maior sinal de inteligência (FARIA, 2018).

Para Mauro Borba,

acabou se criando uma espécie de “entidade”. Eu gosto dessa palavra, que aí tem a ver com as “identidades” também, e pode até dar um estudo, que é muito parecido com essa coisa da tradição gaúcha. Por que é que tem a tradição gaúcha? Por que as pessoas vão no CTG? Porque é uma identidade. A pessoa se sente dentro daquilo; algumas pessoas nascem dentro disso e seguem. Outras não, olham de fora, não entram. Eu acho que é um processo meio semelhante. (...) Alguém classificou: “isso é rock gaúcho”. Tu não vai chamar uma música eletrônica de rock gaúcho, mesmo que todos tenham nascido no Rio Grande do Sul e tomem chimarrão (risos). Mas uma banda que tenha baixo, guitarra e bateria (e um pianinho) e que fale com o sotaque do Bom Fim, é uma banda de rock gaúcho. Então pra mim, se existe o rock gaúcho, é isso. Pra mim, o exemplo mais claro de banda de rock gaúcho é Os Cascavelletes. Era o jeito que o Flávio falava, meio Bom Fim, meio Famecos, gaúcho-porto-alegrense (BORBA, 2018).

Juarez Fonseca, por sua vez, sai do contexto somente musical e traz à tona reflexões sobre literatura e a proximidade do Rio Grande do Sul com Uruguai e Argentina:

[...] Gaúcho é diferente. E essa é uma discussão eterna, que a gente nunca chegou numa conclusão, o porquê que é assim, essa coisa da identidade. E não é só na música, sabe, na literatura também [...]. Na verdade, o centro do País sempre valorizou quem se mudasse pra lá, entendeu, quem ficasse lá. E raros gaúchos foram pra lá pra ficar, pra se tornar cariocas, paulistanos. E também, nós temos mais identidade com Argentina e Uruguai do que com Rio e São Paulo. Mas os artistas daqui que fazem sucesso lá, são os artistas que foram pro Rio de Janeiro, como

⁶⁰ Todavia, artistas como Wander Wilder e Júpiter Maçã, em carreiras solo após a saída dos Replicantes e dos Cascavelletes, respectivamente, conseguiram estabelecer um público de nicho em diferentes cidades do País.

Adriana Calcanhotto, ela faz sucesso lá, sabe; o Vitor [*Ramil*] tem o público de gueto também. E pro Uruguai e Argentina, exceto uma nova geração de músicos, que tá havendo esse intercâmbio. Por exemplo, o Jorge Drexler, que tá vindo pra cá, pra eles, o Brasil é Rio, São Paulo e Bahia. Eles jamais cogitam que Porto Alegre é Brasil, ou que seria interessante eles prestarem atenção no que se faz aqui, porque é tudo muito parecido, toda a cultura é parecida, é uma cultura prima, irmã. É ali. Montevidéu é aqui, tu pega o carro e tá em Montevidéu. E tem essa mística do Rio de Janeiro, “capital do Brasil”. E a gente também não tem distanciamento histórico, é tudo muito recente, muito próximo, é difícil fazer uma análise (FONSECA, 2018).

Concordo que há uma particularidade em toda a cultura gaúcha, principalmente na música produzida no Rio Grande do Sul e em como ela está enraizada no território – o “gaúcho” é extremamente valorizado quando são feitas referências ao rock produzido no estado. Mesmo sendo tratado por parte da imprensa nacional como algo regional e homogêneo – especialmente a partir dos anos 2000, em função do especial *Acústico MTV: Bandas Gaúchas* (BOMFIM, 2017; NUNES, 2019) –, o rock gaúcho feito na década de 1980 surgiu como uma forma de estar no País, em uma tentativa de se inserir na cultura nacional – mas sem se encaixar no BRock “tradicional”. A própria imprensa da época sinalizou isso. O *Manifesto do Rock Gaúcho*, a seguir, feito pelas bandas Os Replicantes, DeFalla e Nenhum de Nós, e publicado em março de 1989 na revista *Bizz*, aponta questões para discutirmos.

Por ser um importante documento de arquivo, o transcrevo, na íntegra, para que não haja dificuldade de leitura. Uma cópia do Manifesto do Rock Gaúcho encontra-se na página seguinte.

Chegou a nossas mãos o manifesto abaixo das bandas de rock do sul, por ocasião do show dos grupos Defalla, Replicantes e Nenhum de Nós no Projeto SP (SP), em janeiro deste ano.

Manifesto do Sangue:

Só o sangue nos une. Socialmente, economicamente, filosoficamente./ Nosso som é vagabundo. Nossa atitude é vagabunda. Somos heróis./ O rock brasileiro às vezes parece gostar ou querer assumir uma postura confortável, tipo MPB. O Manifesto é pela revagabundização do rock, pelo som de garagem, característico das bandas gaúchas/porque vivemos na capital do rock./ Manifestamos nosso descompromisso com o rock brasileiro. Pensando bem, com o rock do mundo. Vão se f*./ Não somos entendidos, pois não sabemos nos fazer entender./ Apenas fazemos o que fazemos, nada mais que isso./ Transitaremos por todos os lugares, quer queiram ou não./ Desde que alguns gaúchos amarraram seus cavalos no obelisco, os cariocas consideram-nos arrogantes. Como, para chegar ao Rio, eles tiveram que passar por São Paulo e não pararam, os paulistas consideram-nos mal-educados. Castigos justos por amarrar cavalos em obelisco alheio./ Duas notas chegam para mim. Dois acordes repetidos sem fim./ Do rumor ao fedor, não há barreira a transpor./ O que será do interesse dos que moram ao centro ao saber que além de não termos mais nada de novo a dizer-lhes, ainda por cima resolvemos ficar ali também?/ Todo mundo precisa de um lugar para voltar./A opção fundamental de retornar ao Sul (BIZZ, 1989).

Figura 56: Manifesto do Rock Gaúcho

O MANIFESTO DO ROCK GAÚCHO

Chegou a nossas mãos o manifesto abaixo das bandas de rock do sul, por ocasião do show dos grupos Defalla, Replicantes e Nenhum de Nós no Projeto SP (SP), em janeiro deste ano.

Manifesto do Sangue:

"Só o sangue nos une. Socialmente, economicamente, filosoficamente./ Nosso som é vagabundo. Nossa atitude é vagabunda. Somos heróis./ O rock brasileiro às vezes parece gostar ou querer assumir uma postura confortável, tipo MPB. O Manifesto é pela revagabundização do rock, pelo som de garagem, característico das bandas gaúchas/porque vivemos na capital do rock./ Manifestamos nosso descompromisso com o rock brasileiro. Pensando bem, com todo rock do mundo. Vão se f*./ Não somos entendidos, pois não sabemos nos fazer entender. Somente fazemos o que fazemos, nada mais que isso./ Transitaremos por todos os lugares, quer queiram ou não./ Desde que alguns gaúchos amarraram seus cavalos no obelisco, os cariocas consideram-nos arrogantes. Como, para chegar ao Rio, eles tiveram que passar por São Paulo e não pararam, os paulistas consideram-nos mal-educados. Castigos justos por amarrar cavalos em obelisco alheio./ Duas notas chegam para mim. Dois acordes repetidos sem fim./ Do rumor ao fedor, não há barreira a transpor./ O que será do interesse dos que moram ao centro ao saber que além de não termos mais nada de novo a dizer-lhes, ainda por cima resolvemos ficar ali também?/ Todo mundo precisa de um lugar para onde voltar./ A opção fundamental de retornar ao Sul."

Porto Alegre, dezembro de 88

8 BIZZ MARÇO-89 FM



Milia Malini/Azuli

Os gaúchos. "pela revagabundização do rock"

Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Ademais, o próprio Manifesto traz pistas que corroboram com a ideia de um gênero musical baseado nas normas daquela comunidade musical⁶¹:

- ✓ Som de garagem;
- ✓ Um pedido pela revagabundização do rock;
- ✓ Não ser entendido, pois não sabe se fazer entender;
- ✓ Descompromisso com o rock brasileiro;
- ✓ A opção fundamental de retornar ao Sul.

Poderia ser, inclusive, a “revagabundização do rock” o que no Rio Grande do Sul denominam como “chinelagem”?

6.1.1 Chinelagem como categoria fundante no rock gaúcho

De acordo com o dicionário de porto-alegrês, chinelagem significa “coisa de chinelão ou conjunto de gente chinelona”:

Termo altamente depreciativo, um xingamento forte. Chamar alguém de chinelão equivale a dizer que o insultado é bagaceiro, pobre, mal arrumado, descomposto, mal educado, tudo isso junto. Também se usa, mais contemporaneamente, dizer “chinelô”, no mesmo sentido. Usa-se a forma feminina, também, “chinelona” (FISCHER, 1999, p. 46).

É claro que o termo continua significando tudo isso que Fischer (1999) apontou – segue sendo um xingamento altamente depreciativo. Acrescento, ainda: chinelagem é incômodo, baderna, causar desordem na rua; ter consciência que está incomodando e continuar mesmo assim – justamente “só pela chinelagem”; transtorno e desrespeito às convenções impostas pela sociedade. Todavia, como vimos anteriormente no subcapítulo de procedimentos metodológicos intitulado “Um eterno culto à chinelagem feito do acaso é a nossa vida”, alguns autores já vêm pensando em uma “estética da chinelagem”. Corroboro que o termo necessita uma atualização/expansão: chinelagem é também uma expressão regional que ficou popular entre os roqueiros gaúchos, sendo difundida por bandas dos anos 1980 e 1990, como Graforréia Xilarmônica e DeFalla, entre outras. Indica uma estética

⁶¹ Um detalhe: o Nenhum de Nós, que é identificado pela imprensa e por demais integrantes da cena do Bom Fim como BRock, assinou junto o Manifesto. Na época, o empresário das três bandas era o mesmo: Tonho Meira, que foi quem produziu esse show no Projeto SP.

baseada no descompromisso, na ironia, no humor, na tosquice, na energia *versus* qualidade técnica, na rebeldia em relação às normas profissionais dominantes. Tem a ver com atitude, com modos de postura perante regras impostas.

Isto é, o termo não se restringe somente ao xingamento – principalmente quando relacionado ao rock gaúcho, onde podemos, finalmente, incluir atributos de atitude, estética e sonoridades.

No documentário *Sobre Amanhã*, Edu K apresenta algumas atitudes que compreendo como “chinelagem”:

E aí no segundo ensaio eu até falei pra eles: pô, tá ficando bom demais, a gente tem que parar de ensaiar, se não vai ficar uma bosta, vão achar que não é o DeFalla que tá tocando, porque vai ficar muito perfeito e aí não dá, né. Tem que ser meio ruim; o Defalla sempre foi uma banda meio ruim. Então eu sempre prezei esse lado do DeFalla – e não só do DeFalla, de todas as bandas que eu toquei – de que perfeição é um porre, tem que ser meio tosco pra ser legal (EDU K, 2015).

Ou seja, a chinelagem também configura certo apreço pela tosquice; que a qualidade técnica não é prioridade para estes artistas. Para Frank Jorge (2018), por mais que a banda tenha um interesse estético e artístico, vão dizer que a música é amadora, não é profissional, é “chinela”. Neste caso, o termo chinelagem é usado para desqualificar a música. No caso da Graforréia Xilarmônica, mesmo que a banda tenha concretizado várias conquistas de venda e de público, sempre dialogaram com música popular/brega, então a sujeira, as colagens e a breguice presentes nas canções representam uma característica estética.

Na página 105, quando Carlos Gerbase diz, entre outras coisas, que “entre uma banda de 4 caras limitados, mas que tão lá dando tudo, fazendo música boa, e uma banda de 4 ou 5 caras, supermúsicos, e a música é chata, eu fico com os toscos”, corrobora com esse pensamento. Dessa forma, a própria chinelagem entra como uma categoria dentro do rock gaúcho.

A seguir, busco sintetizar essa categorização musical:

Quadro 1: Categorização musical do rock gaúcho

CATEGORIZAÇÃO DO ROCK GAÚCHO		
QUESTÕES TEMPORAIS E ESPACIAIS	ESTÉTICA, ATITUDE E SONORIDADES	ESPAÇOS MIDIÁTICOS
Bom Fim, Porto Alegre, década de 1980 - especialmente entre 1984 e 1989	Linguagem debochada (muitas vezes pornográfica)	Mídia favorável ao rock; contrato das gravadoras com emissoras de televisão e rádio
Efervescência cultural no bairro, consolidando uma nova cena musical	Vocabulário próprio e identificável como, justamente, "rock gaúcho"	Festival Rock Unificado, LP <i>Rock Grande do Sul</i>
Surgimento de bares como Ocidente, Escaler, entre outros	Diálogo com punk, rock britânico, jovem-guarda, breguice, chinelagem	Consolidação através da rádio Ipanema e do jornal Zero Hora, principalmente
A Vortex, dos Replicantes, centraliza músicos e audiência naquele ambiente	Som de garagem, descompromisso com a norma padrão, apreço pelo ruído, som tosco	A Vortex reaparece nessa categoria, pois gravou e produziu inúmeras bandas

Fonte: Elaborado pela autora

6.2 “Somos quem podemos ser, sonhos que podemos ter”⁶²: as facilidades de comunicação do BRock

Em contrapartida, temos o BRock, onde, de acordo com o material coletado, duas bandas poderiam se encaixar: Engenheiros do Hawaii e Nenhum de Nós.

Então tinha uma cena, nos anos 1980, que eram todas as bandas, menos os Engenheiros. O Humberto sempre foi separado, não se misturava com ninguém – como é até hoje. E Engenheiros é identificado como BRock. As bandas gaúchas todas – não no *underground* – não se encaixam no rock gaúcho: Engenheiros, Nenhum de Nós e Papas da Língua, que foram reconhecidas nacionalmente. As bandas que tocaram no *mainstream* não soam como rock gaúcho; podem ser de qualquer estado. E aí depois, nos anos 1990, aparece um monte de outra coisa, outras referências. E a gente tem que entender que toda época tem suas nuances (FARIA, 2018).

⁶² Trecho da canção “Somos quem podemos ser”, dos Engenheiros do Hawaii, presente no álbum *Ouçá o que eu digo: não ouça ninguém* (1988).

Além de Arthur de Faria, que trouxe uma rápida consideração sobre Engenheiros do Hawaii e Nenhum de Nós, Arthur Dapieve acredita que o próprio contexto sócio-econômico-cultural do Rio Grande do Sul influencia na qualidade das letras dessas duas bandas. Ele afirma:

Muita letra do Rio de Janeiro era boba, mas no Rio Grande do Sul parecia que as pessoas tinham lido outra história. Não precisavam ser acadêmicos de Engenharia, mas tavam ali, tinham lido. Tinha uma coisa de formação familiar, nível de instrução diferente, mais próximo da minha turma de Zona Sul do Rio de Janeiro, na verdade. Então o Rio Grande do Sul sempre me interessou por conta desse grau de literatura. A primeira coisa que eu li sobre os Engenheiros era uma entrevista muito curta, eu acho que umas três perguntas, acho que era uma sessão do *O Globo* que se chamava “Cinco minutos com”. E aí um dos repórteres lá, Antônio Leão, o Carlos Albuquerque conversavam com o Humberto e daí no meio da conversa surgiu uma referência ao Alberto Camus, o filósofo romancista existencialista. Daí eu falei o “uau! mais gente já leu esse cara”, mais ou menos com a minha idade (...) Aí eu comecei a prestar mais atenção nisso (DAPIEVE, 2018).

Arthur Dapieve ainda fala que as letras dos Engenheiros do Hawaii e do Nenhum de Nós comunicaram coisas – assim como suas melodias – para uma parte da população do Rio de Janeiro que as próprias bandas cariocas não conseguiam contemplar. “Então eu reconheci ali, eu conseguia ler as letras das duas bandas, e depois do Duca, e: caramba, eu consigo entender o que ele tá falando; eu consigo perceber alguma coisa de melancolia, que talvez tenha um pouco a ver com a imigração”. Dapieve continua:

Me atraíam essas bandas que já misturavam, naquela altura do campeonato, a informação do rock com a informação de uma música brasileira – no caso, uma música nativista. Botar uma gaita no rock, eu acho que fica lindo; se aproxima de outro rock que eu adoro, que é um rock argentino, acho espetacular mais ou menos pelas mesmas razões. Os caras são ultra cultos, as referências e as letras são muito boas (...). E eu achava pungente aquela coisa de “longe demais das capitais, a gente não precisa ser escutado”, e era um som diferente. Em plena década de 1980, onde o rock e punk rock eram uma influência forte inclusive no Rio Grande do Sul, você ter um trio onde a referência era o Rush? Eu achava aquilo tão maluco... Então essas referências ajudavam a tentar entender um pouco a cabeça sobretudo dessas duas bandas no primeiro momento, e o Cidadão Quem, no segundo momento (DAPIEVE, 2018).

Além dos Engenheiros do Hawaii e do Nenhum de Nós, Arthur de Faria e Arthur Dapieve trazem outras duas bandas do começo dos anos 1990: Cidadão Quem e Papas da Língua. De fato, pelos atributos que já listamos, não são bandas que se encaixam no que entendo por “rock gaúcho”, mas que poderiam se encaixar no “rock feito no Rio Grande do Sul”: um rock produzido em Porto Alegre, a partir da década de 1990, que consegue transitar em território nacional por ter uma sonoridade, um estilo e um vocabulário mais “palatáveis”.

Apesar de uma demarcação regional através da gaita, que aparece nos Engenheiros do Hawaii, no Nenhum de Nós e no Cidadão Quem, estas são bandas que comunicam algo que aparentemente consegue ser compreendido a nível nacional. Assim como o Papas da Língua que, apesar de não ter uma “estética do frio” como as outras três – embora eventualmente mire na melancolia –, e sim uma vertente mais “litorânea”, com referências do pop, do reggae, e menos sotaque, também tem sua “nacionalização” facilitada. Na mesma categoria de “rock feito no Rio Grande do Sul” poderiam entrar bandas formadas entre o final dos anos 1990 e meados dos anos 2000, como Reação em Cadeia, Fresno, Pública e Apanhador Só, apenas para citar algumas; todas com certo alcance nacional, como Cidadão Quem e Papas da Língua, e um vocabulário, sonoridade e temática mais palatáveis e abrangentes.

Outro fato a ser considerado é o empresariamento. Tonho Meira, que desde 1986 é empresário do Nenhum de Nós, também trabalhou na primeira gestão do Cidadão Quem e do Papas da Língua. Em entrevista, Tonho Meira disse que a Lado Inverso sempre entendeu que teria que proporcionar aos artistas o desafio de “fincar âncora em outras regiões”; principalmente, caso queiram desenvolver carreira nacional, fincar âncora longe de Porto Alegre.

Então tu precisa entender isso, investir nisso, e aceitar isso, porque não adianta conformismo de não sair de Porto Alegre e achar que na hora que tu bem quiser tu vai fazer São Paulo, Curitiba, Belo Horizonte, Manaus, Fortaleza... não é bem assim. Então isso demanda, também, que o artista precisa ficar próximo ou, no mínimo, proporcionar facilidades pra se aproximar dos grandes mercados (MEIRA, 2019).

Como comentado anteriormente, Tonho empresariava as três bandas que assinaram o *Manifesto do Rock Gaúcho*. O empresário lembra que, naquela época, ele já advertia os músicos de que isso era um trabalho: por mais que o artista não vá colocar um paletó para trabalhar às 8h da manhã, ele precisa elaborar respostas de criação de obra, de gravação e de responsabilidade – porque se ficar no “oba oba, não vai rolar”, argumenta o empresário.

E talvez nisso um monte de bandas ou artistas tenham ficado no meio do caminho porque não entenderam que se tu não prestar atenção de como tu se expõe, ou o que tu cria do ponto de vista de gravação, qualidade técnica, performance, junta conteúdo – vamos falar de letra pra canção, que também é conteúdo – alguns artistas que poderiam ter sido mais e melhor trabalhados, compreendidos, ou mais respeitados, ou com mais esforço a favor deles, não deram certo (MEIRA, 2019).

Temos aí mais uma possibilidade de diferenciação do rock gaúcho com o BRock e o rock feito no Rio Grande do Sul: a questão denominada como “profissionalização” e/ou se “levar a sério”. Nem a temática das letras, nem as melodias, nem o humor presente nas bandas

de rock gaúcho dos anos 1980 aparecem nas bandas de BRock e de rock feito no Rio Grande do Sul. Entretanto, como comentou Frank Jorge, o que é considerado “falta de profissionalização”, na verdade, pode ser um recurso estilístico: “a Graforréia tinha isso, como o Alemão gosta de dizer, ‘muito retardado’, desse jeito escrever coisas que não fazem sentido algum, mas pra nós fazia sentido e eram divertidas, eram colagens” (JORGE, 2018).

Veja bem: não faço efetivamente uma categorização do rock feito no Rio Grande do Sul, assim como propus com o rock gaúcho, afinal, Fresno e as demais bandas citadas surgem em contextos diferentes, e não em uma comunidade específica, como ocorreu com o rock gaúcho produzido no Bom Fim. Entretanto, o que faço aqui é apresentar algumas possibilidades de problematização e diferenciação para pensarmos em pesquisas futuras.

Por outro lado, se essas bandas (Cidadão Quem, Papas da Língua etc) formadas entre o começo dos anos 1990 e meados dos anos 2000 não apresentam características semelhantes ao rock gaúcho dos anos 1980, tais traços aparecem em dezenas de outras bandas igualmente da década de 1990, como: Acústicos & Valvulados, Comunidade Nin-Jitsu, Tequila Baby, Ultramen, Bidê ou Balde e Cachorro Grande (os dois primeiros discos da banda, gravados em Porto Alegre), embora a banda negue isso (Cf. NUNES, 2019). Apesar de bandas como Comunidade Nin-Jitsu e Ultramen, por exemplo, acionarem gêneros como funk, hard core e dub, são bandas que carregam alguma influência de tópicos como a tiração de sarro, letras incluindo vocabulário interno e com temática sexual, e um humor muito próprio do porto-alegrense. Humor, esse, abordado em todas as entrevistas quando atores sociais da cena de 1980, principalmente, buscam justificar uma falha de comunicação existente com os demais estados do Brasil, como vimos o produtor Miranda fazendo em diferentes ocasiões.

Em 2001, Miranda, Wander Wildner e Frank Jorge sintetizam esse argumento na *Folha de S.Paulo*: “O humor gaúcho é muito peculiar, há uma ironia que as pessoas não entendem, levam a sério”, fala Wander Wildner. “Mas um monte de jornalista veio dizendo que era ‘engraçadinho’, quando não tem nada disso”, continua Miranda. “Por mais que o Rio Grande do Sul queira ser Brasil, é diferente”, explica Frank Jorge. “A gente está mais perto da Argentina e de Montevideú do que do Nordeste e da Amazônia. Isso interfere em tudo, principalmente na linguagem”, complementa o músico, que remete ao que Juarez Fonseca também falou da proximidade com Argentina e Uruguai. “A galera reclama de ser rotulada como gaúcho, quando não vê que isso é um marketing favorável”, finaliza Miranda. “Modéstia à parte, a gente é mais doido mesmo” (FOLHA DE S.PAULO, 2001).

6.3 “Amigo punk, escute este meu desabafo”⁶³

Além de ser um tema pouco pesquisado na área, uma das razões pelas quais optei por estudar o rock gaúcho foi que encontrei suporte e estímulo em uma rede de pesquisa em comunicação e música. Meu intuito, então, com esta tese, foi buscar em diferentes estudos sobre comunidades e gêneros musicais as formas que essas teorias classificam tais fenômenos, formulando algum tipo de protótipo para finalmente classificar musicalmente o rock gaúcho.

Como sugeriu Jeniffer Lena, os gêneros musicais podem ser melhor entendidos não como a invenção de gênios solitários ou como uma sucessão de inovações musicais alinhadas em uma genealogia ordenada e predeterminada, e sim como trajetórias de gêneros formados também por atributos sociais, organizacionais e estéticos. Se pensarmos bem, são notáveis as semelhanças entre comunidades musicais (inclusive as que aparentemente não apresentam nada em comum). Apesar da negação de gerações seguintes, há semelhanças entre as comunidades musicais voltadas ao rock em Porto Alegre, vide a cena que se formou posteriormente na Independência, ao redor do Garagem Hermética (Cf. FELIPE, 2014). Na capital do Rio Grande do Sul, como em todas as cenas, elas também foram se reconfigurando. Entretanto, parece que essas cenas foram se tornando cada vez mais segmentadas, causando instabilidades desde o final dos anos 1980 e, talvez por isso, a minha categorização termine justamente com a década, em 1989.

O que distingue o rock produzido em 1980 é, como citei anteriormente, um conjunto de fatores (geografia, estética, sonoridade, atitude, mídia) que consolidou esse gênero que interpela de forma tão forte. Todavia, a tese é apenas uma forma de compreender essa cena/comunidade musical constituída no Bom Fim, que resultou no que no estado e no Brasil ficou conhecido como “rock gaúcho”. Ou seja, o rock gaúcho é, na realidade, o rock produzido em Porto Alegre, em uma determinada época e em um determinado espaço.

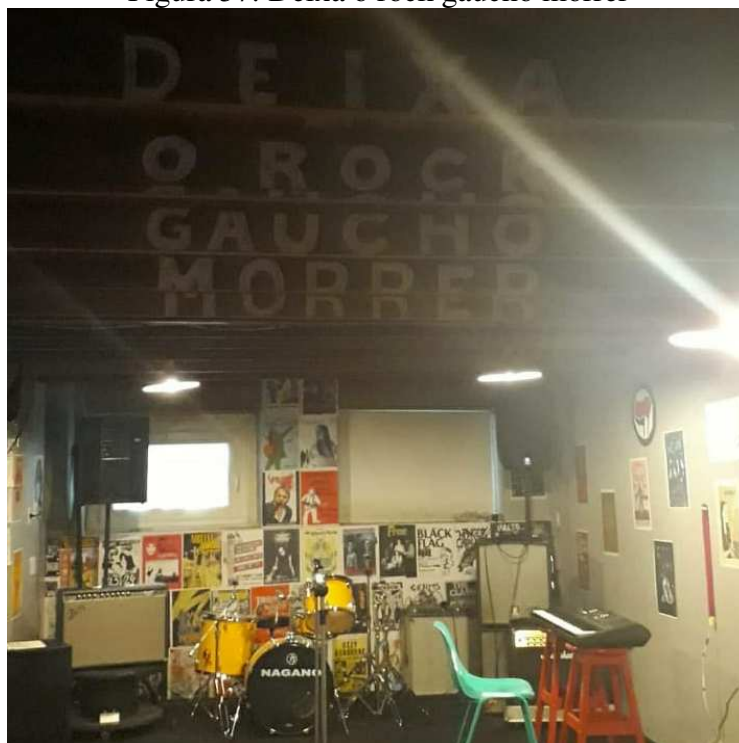
Espero que esta tese funcione como um estímulo para pesquisas futuras e como uma forma de reconhecimento entre pesquisadores, mídia, artistas e audiência de comunidades distintas, não apenas do rock gaúcho. Espero, igualmente, que ela contribua com os estudos de comunicação e música no Brasil.

⁶³ Trecho da música “Amigo Punk”, da Graforréia Xilarmônica, presente na fita-demo *Com Amor Muito Carinho* (1988) e no disco *Coisa de Louco II* (1995).

7 (NÃO) DEIXA O ROCK GAÚCHO MORRER: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Porto Alegre, 14 de setembro de 2019. Uma notificação no celular avisa que um amigo me marcou em uma publicação no aplicativo Instagram:

Figura 57: Deixa o rock gaúcho morrer



Fonte: Társis Salvatore

Contextualizando, há uma nova casa noturna, em Porto Alegre, voltada ao *underground*. As redes sociais do estabelecimento anunciam: “bandas incríveis, amigos, chopp com preço justo, refresklamt, tattoo, arte, brechó, sem minion, sem intolerância, sem rock gaúcho, sem banda cover, cedo e free”. Abaixo da imagem de divulgação de uma festa, um comentário diz: “só pelo ‘sem rock gaúcho’ já estaria valendo só ficar parado no local”.

Frank Jorge problematizou essa mesma inscrição em apresentação durante o I Colóquio Internacional Poderes do Som, que aconteceu na Unisinos nos dias 24 e 25 de outubro de 2019. Na apresentação intitulada “Brasil-Sudeste: não deixe o samba morrer (1975); Brasil-Porto Alegre/RS: deixe o rock gaúcho morrer (2019)”, o professor e mestre em Ciências da Comunicação questionou: será que a perenidade e/ou renovação da música popular vive justamente deste atrito em ser aceita, ou, paradoxalmente, ser recusada depois de um tempo? Ou, ainda, para ser aceita novamente, depois de um tempo?

Lembremos, primeiramente, que o samba se tornou a música oficial do Brasil a partir do governo Getúlio Vargas, em 1930, para fins de propaganda, e acabou atingindo todas as regiões do País (Cf. VIANNA, 1995). “Não deixe o samba morrer”, por sua vez, é uma música composta por Edson Conceição e Aloísio Silva, gravada pela cantora Alcione, em 1975, e que ganhou as paradas de sucesso no início do ano seguinte. Na canção, Alcione faz uma espécie de pedido para que, quando ela não puder mais pisar na avenida, o próximo sambista siga fazendo samba, não deixando o samba morrer. Cinco anos depois de “Não deixe o samba morrer”, os Ramones, em “Do you remember rock and roll radio?”, se preocupam que o rock está morrendo, pois todos os sons estão soando parecidos. A canção, então, faz um apelo pela manutenção do rock, para que ele não morra. Para os Ramones, o rock está morrendo e precisa mudar, caso queira sobreviver – algo que vale até os dias de hoje.

Em Porto Alegre, no entanto, o pedido é claro: deixa o rock gaúcho morrer. Assim, no imperativo. É claro que algumas coisas precisam morrer para outras irem adiante, mas há essas duas músicas que dizem o oposto. Isso, em congruência com a fala de Frank Jorge, me faz pensar: o rock tem prazo de validade?

Em tempo, este não é um fenômeno novo. No final de 2016, uma reportagem⁶⁴ estampou a capa do Segundo Caderno do jornal *Zero Hora*, perguntando no título: “Por que o rock gaúcho sumiu do mapa?”, falando que a cena musical que havia projetava bandas para fora do Rio Grande do Sul, e também mobilizado o público jovem local, perdeu espaço e prestígio. O jornalista que escreveu a reportagem foi categórico: o rock gaúcho virou lenda. Em dado momento, diz que a audiência questiona: “o rock gaúcho morreu ou está hibernando?”.

Podemos perceber que essa é uma problemática que, principalmente nos últimos anos, reaparece frequentemente. Primeiro, a pergunta: “por que o rock gaúcho sumiu do mapa?”; depois, o pedido: “deixa o rock gaúcho morrer”. O estereótipo do rock gaúcho se concretizou e gerou certa dificuldade em lidar com o termo. Este se tornou algo tão forte, tido como um gênero musical “requeitado”, que remete aos anos 1980, do qual bandas das novas gerações, e até uma parcela do público, querem se distanciar. Me parece, inclusive, que não é algo que eu tenha conseguido (ou sequer tentado) resolver nesta pesquisa. Acerca disso, trago apenas hipóteses para problematizações futuras, vide provocações feitas na apresentação do Frank Jorge no Colóquio Poderes do Som.

⁶⁴ Reportagem disponível em: <<https://tinyurl.com/sumiudomapa>>. Acesso em 20 fev 2020.

Em contrapartida à inscrição referida, há um movimento artístico na cidade, como o espetáculo *De Volta Para a Garagem*. Com texto inicial baseado no *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora*, de Caio Fernando Abreu, e texto final e direção de Bob Bahlis, *De Volta Para a Garagem* diz ser uma “homenagem ao rock gaúcho”, compilando poesia, literatura, música e teatro, tudo ao som do que ficou conhecido como “rock gaúcho” e suas mais reconhecidas bandas: Taranatiriça, Defalla, TNT, Os Cascavelletes, Graforrêia Xilarmônica, Os Replicantes, entre outras. Ou seja, o “rock gaúcho” atua, na peça, como um guarda-chuva que abriga tudo o que o rótulo – visivelmente odiado por uns, amado por outros – significou para essa geração que estava recém saindo de uma Ditadura Militar, que queria se expressar e se divertir. É importante, ainda, fazer um deslocamento de década, um exercício de alteridade para entender o período e o local onde essas canções foram feitas. Por essa razão, uma análise de conteúdo de letras, por exemplo, não resolve o problema. É preciso avaliar onde este movimento foi criado; em que contexto histórico e sob que circunstâncias midiáticas e socioculturais essas músicas foram produzidas.

De acordo com matéria publicada em 31 de janeiro de 2020 no jornal *Zero Hora*, Antônio Calheiros (Toninho do Escaler) lançará em 2020 seu livro sobre o bar Escaler. Se repararmos, uma série de registros literários e audiovisuais estão acontecendo sobre o bairro Bom Fim e sobre o rock gaúcho, principalmente nos últimos cinco anos. Acredito que agora, quase 40 anos depois, é que começamos a ter distanciamento histórico, e por isso tantos materiais estejam sendo produzidos sobre essa geração.

O que busquei fazer neste trabalho foi também gerar material para que futuras pesquisas sobre o tema possam ser desenvolvidas. Usei de abordagens teórico-metodológicas para, além da análise, compilar registros acerca da Ipanema, da Vortex, do Rock Unificado, das principais coletâneas e até mesmo do produtor Carlos Eduardo Miranda em um só lugar (não somente literário/audiovisual). No entanto, a tese é um recorte: não contempla todos os atores envolvidos na cena, nem todas as bandas existentes nesse cenário. Quem tem se debruçado sobre o assunto, de forma ampla, é o pesquisador Arthur de Faria⁶⁵, que há três décadas investiga a história da música popular de Porto Alegre.

Com a contextualização, tentei materializar, para o leitor, as questões territoriais e de pertencimento acerca do rock gaúcho, expondo as particularidades de Porto Alegre e reconstituindo o espaço urbano onde este rock foi gerado. Nesta etapa, o conceito de

⁶⁵ Além do livro que o jornalista está escrevendo, uma série de reportagens sobre o rock gaúcho vem sendo publicadas semanalmente no jornal *Matinal*. Disponível em: <<https://tinyurl.com/esorockgaucho>> Acesso em: 17 jan 2020.

comunidades imaginárias, de Georgina Born, sustenta a própria categorização do rock gaúcho, já que a música estimula essas comunidades imaginárias ao agregar seus adeptos em coletividades baseadas em identificações musicais. Foi o que aconteceu no bairro Bom Fim, com suas mídias, bares, bandas e audiência, consolidando aquela identidade sociocultural e musical.

Na revisão teórica, busquei contemplar questões de 1) cenas musicais, 2) gêneros musicais, 3) formações afetivas e identitárias e 4) aspectos midiáticos, tentando abarcar todos os ângulos que circundam o rock gaúcho. Em relação ao conceito de cenas musicais, especialmente, minha ideia não foi apenas retomar toda a discussão conceitual do termo, visto que muitos pesquisadores vêm cuidadosamente investigando isso ao longo dos anos e o resultado está em diversas publicações. A noção de cena, que eu mesma já discuti na minha dissertação de mestrado e em outros textos, surge principalmente para estimular novas formas de reconhecer o rock gaúcho para *além* de uma cena musical. O propósito, portanto, foi assimilar como eu posso categorizar um gênero baseado em uma cena, compreendendo as negociações musicais, culturais e sociais que ocorrem nos ambientes onde um gênero pode ser formado. Por isso, me dediquei mais ao subcapítulo de gêneros musicais (e gêneros baseados em cenas musicais), onde, inclusive, trouxe mais articulação com a cena analisada.

Ainda, optei por priorizar algumas teorias específicas, como as propostas por Jeniffer Lena, Will Straw, Georgina Born, pois percebi que elas envolviam melhor o que eu propunha na tese. Dessa forma, deixo em aberto para ampliações e pesquisas futuras algumas questões que não consegui adentrar, como o caso das identidades narrativizadas, proposto por Pablo Vila (2014). Segundo Simone Luci Pereira (2017), as pesquisas de Vila (1996; 2014) colaboram para a compreensão das inúmeras formas de interpelação e constituição narrativa das identidades e subjetividades a partir das músicas, em que os atores formulam sentidos de suas trajetórias a partir das possibilidades de “construir tramas argumentativas e pontos nodais escolhidos como referenciais (negritude, feminismo, jeitos de dançar, roupas e acessórios, ter um estilo “alternativo”, entre outras) para pensar a si mesmos e aos outros” (PEREIRA, 2017, p. 15). Há muitas formas de estudar as identidades, e as teorias utilizadas nesta pesquisa são apenas algumas delas. É preciso sempre considerar configurações mais prolixas e menos fechadas para se refletir sobre as identificações geradas nos gostos e práticas musicais; por ora, acredito que as teorias em que fundamentei minha pesquisa sanem os questionamentos que surgiram.

Em relação aos procedimentos metodológicos, o cruzamento entre pesquisa documental e método biográfico, principalmente, mostraram a complexidade da cena

analisada. Embora um tensionamento e/ou investigação de gênero masculino/feminino não tenha sido o foco da tese, a hegemonia masculina, assim como ocorre em diversas cenas de rock, apareceu não somente na cena, mas também na pesquisa documental. Na figura 47, Juarez Fonseca fala “Finocchiaro, mulher do rock”, ao anunciar que, após oito anos de atividade no eixo Rio/São Paulo, a artista voltaria a se apresentar em Porto Alegre. Nascida em Porto Alegre no dia 24 de setembro de 1958, Lory Finocchiaro foi uma compositora, baixista e vocalista que, “após muito sexo, drogas e rock’n’roll”, como diz a página em sua homenagem no site⁶⁶ de sua irmã, Laura Finocchiaro, faleceu em agosto de 1993, vítima da AIDS. Segundo Laura, Lory deixou um legado para a música brasileira, apesar de sua passagem rápida por ela, marcando, inclusive, a história do rock gaúcho. Datada de 1988, a notícia de Juarez Fonseca me faz suspeitar que o nome de Lory Finocchiaro tenha aparecido pouco na pesquisa documental – e na biográfica – porque não existiam registros fonográficos da artista, que gravou seu primeiro álbum poucos meses antes de falecer, em 1993, sendo lançado por sua irmã somente em 1996.

Apesar disso, nas entrevistas, outros nomes de mulheres são citados como produtoras, vocalistas, radialistas, atrizes e entusiastas da cena. Foi a partir de nomes citados nos relatos biográficos que selecionei a amostra feminina de fontes. Embora desigual – pois as bandas eram compostas essencialmente por homens –, o papel das mulheres na cena do Bom Fim aparece com bastante ênfase nas questões de mídia, visto que todas, com exceção da Biba Meira, trabalharam com produção e divulgação de bandas. Isso fica evidente na contextualização, pois são as mulheres que me fornecem informações cruciais para reconstruir territorialmente e culturalmente a cena. Outra questão relevante é em relação ao machismo da época, que a produtora Paola Oliveira vê como enraizado no fato de que, apesar de ser uma cena moderna, não havia muitas mulheres no palco. Polaca Rocha, por sua vez, fala que era uma cena masculina, mas não machista, pois todas as mulheres da cena tinham bastante apoio dos homens, e os raros casos que ocorreram foram “julgados e condenados”, afirmou a vocalista da banda 3D. Acerca disso, também há a possibilidade de problematizações futuras, que não couberam no problema da tese.

Ainda sobre as questões teórico-metodológicas, os semestres na UFPE e na McGill University foram importantes não somente pela possibilidade de entrar em contato com diferentes culturas, teorias e formas de pesquisa, mas também – e muito – pelo afastamento de um gênero e de uma cena tão presentes em minha rotina. Isto é: mesmo que eu não tenha feito

⁶⁶ Disponível em: <<http://laurafinocchiaro.com.br/site/lory-finocchiaro/>> Acesso em: 20 jan 2020.

isso de forma premeditada – e que não apareça explicitamente na tese –, a observação de outras cenas e de outros gêneros musicais auxiliou na renovação de um olhar que possivelmente encontrava-se viciado. Primeiro, com a música brega pernambucana, ocorrida em função de a minha missão discente coincidir com o momento em que o brega se tornou patrimônio cultural do estado de Pernambuco, além do lançamento do livro *Ninguém é perfeito e a vida é assim – a música brega em Pernambuco* (2017), de Thiago Soares, onde acompanhei o pesquisador em palestras, shows e programas de TV. Num segundo momento, em Montreal, onde desembarquei no mês do Montreal Ska Festival, e por consequência acabei estabelecendo relações com atores ligados a essa cena, especialmente, onde pude observar novas e diferentes formas de produção em uma comunidade musical. A entrada e saída de campo, o distanciamento do meu lugar de conforto, o estranhamento e a novidade foram cruciais para a realização desta pesquisa.

Por fim, com a análise e com a categorização musical busquei evidenciar uma perspectiva de acionamento do rock gaúcho enquanto um gênero difundido em uma cena. A ideia não foi renegar os estudos clássicos de formações de gêneros musicais, mas apresentar um novo panorama – principalmente para as discussões que são feitas no meu campo de estudos – acerca de um movimento que mesmo após tantos anos segue provocando uma série de problematizações.

Pode parecer contraditório o fato de eu ter determinado 1989 como o ano em que o rock gaúcho “morreu”, mas ter dado o título de “(não) deixa o rock gaúcho morrer” às minhas considerações finais. No entanto, como comentado na introdução, uma das justificativas deste trabalho é colaborar com a institucionalização da memória da cultura jovem da cidade de Porto Alegre. Esta foi a minha maneira de, num reduto científico, não deixar o rock gaúcho morrer. Logo, busquei tratar de identificações musicais não ligadas somente a sonoridades, mas também às normas estabelecidas por tal comunidade, justamente para tentar apreender como a categorização do rock gaúcho pode funcionar como um gênero, mostrando a reivindicação desse rock que manteve – ou pelo menos tentou manter – certo posicionamento, autenticidade e diferenciação perante o BRock.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLINGTON, R. Organizing labor: composers, performers, and ‘the renewal of musical practice’ in the Netherlands, 1969–72. *The Musical Quarterly* 90(3–4): 539–577, 2007.

ALONSO, Gustavo. A MPBzação do Rock Mainstream no Brasil. In: *Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos – Volume I.* / Adriana Amaral et al. (Org.) – Paraíba: Marca de Fantasia, 2017, p 85-116.

AMARAL, A. et al (Org.). *Mapeando Cenas da Música Pop.* Vol II. Materialidades, Redes e Arquivos. 1. ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2019. v. 1. 230p

_____. *Mapeando Cenas da Música Pop.* Vol I. Cidades, Mediações e Arquivos. 1. ed. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017. v. 1. 263p.

_____; AMARAL, João Pedro. S2, S2 Happy Rock Gaúcho: performances afetivas nas estratégias de engajamento dos fãs e artistas através das mídias sociais. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Nas Bordas e Fora do Mainstream Musical.* Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo – SP: Estação das Letras e Cores, 2011.

_____; NUNES, Caroline Govari. Performances identitárias no Instagram: uma análise do perfil de Edu K após o reality show A Fazenda. *RIZOMA*, v. 5, p. 96-111, 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/amaralenes>> Acesso em: 18 jun 2019.

_____; MONTEIRO, Camila; SOARES, Thiago. O Queen, a Queen: Controvérsias sobre gêneros e performances. *Revista Famecos – Porto Alegre*, v. 24, n. 1, janeiro, fevereiro, março e abril de 2017.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea.* Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010, p. 100.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.* Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BAYM, NK. The new shape of online community: the example of Swedish independent music fandom. *First Monday* 12(8), 2007.

BAYM, NK; LEDBETTER A. Tunes that bind? Predicting friendship strength in a music-based social network. *Information, Communication & Society*, 2009 12(3): 408–427.

BENNETT, T. et al. *Culture, Class, Distinction.* London: Routledge, 2009.

BENNETT, Andy and Peterson, Richard. *Musical Scenes: local, virtual, translocal.* Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente.* São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BISHOP, Claire. (Org.). *Participation*. London, Cambridge, Mass: Whitechapel, MIT Press, 2006.

BOMFIM, Ivan. Longe demais das capitais? Contexto do rock gaúcho na imprensa brasileira. *Revista Contemporânea* (UFBA. online), v. 15, p. 526-548, 2017.

Disponível em: <<https://tinyurl.com/ivanbomfim>> Acesso em: 5 jan 2018.

BORN, Georgina (ed.). *Music, Sound and Space*. Transformations of Public and Private Experience. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2013.

_____; HESMONDHALGH, D. (2000). Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music. In: Born, G; Hesmondhalgh, D (eds). *Western music and its others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. University of California Press, 2000, (360).

_____. *Musical and the Materialization of Identities* (Sage). *Journal of Material Culture*, 16(4) 376–388, 2016.

BRACKETT, David. Questions of genre in black popular music. *Black Music Research Journal* 25(1/2): 73–92, 2005.

_____. What a Difference a Name Makes: two instances of African American Popular Music. In: *The cultural study of music: a critical introduction* / edited by Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton. 2003.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JUNIOR, Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura mediática. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; FREIRE FILHO, João. *Comunicação e Música Popular Massiva*. Salvador: Edufba, 2006, pp 11- 23.

CARDOSO FILHO, Jorge; MARRA, Pedro. Do *underground* para o *mainstream* sem perder a categoria: análise da trajetória de um músico gaúcho. *Revista Ícone*, v. 10, nº 2, dez 2008. Disponível em: <<https://tinyurl.com/cardosomarra>>. Acesso em: 20 nov 2019.

DA CONCEIÇÃO, Livia Beatriz. *História e biografia*: limites e possibilidades teóricas. Cantareira (UFF), v. 1, p. 15, 2011.

DAMATTA; Roberto; *O que faz o brasil, Brasil?*. Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1986.

DENORA, T. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

_____. *After Adorno: Rethinking Music Sociology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

DI PINTO, Charles; BORBA, Gustavo. (Org.). *Fragments de Memória do Rock Gaúcho*. 01ed. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2014, v. 1, 192p.

ELIAS, Norbert. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ENDLER, S F. *Rádio Continental AM: história e narrativas*, em Porto Alegre, de 1971 a 1981. PPGCC Unisinos – Tese de doutorado, 2004, 457 p. Disponível em: <<https://tinyurl.com/endlersf>> Acesso em: 16 jan 2020.

ESTIVALET, Felipe. Ah, os caras são paulistas: Pública e as (não) identificações com o indie rock e o rock gaúcho. In: *40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/estivalet>> Acesso em: 20 dez 2019.

FABBRI, F. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. *Revista Vortex*, 5(3), 2017, p. 1-31. Disponível em: <<https://tinyurl.com/francofabbri>> Acesso em: 17 nov 2019.

_____. *Tipos, categorias, generos musicales. ¿Hace falta una teoria?* Conferência de abertura da International Association for the Study of Popular Music (IASPM). Havana: 2006.

_____. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In HORN, David e TAGG, Philip (org.). *Popular Music Perspectives*. Londres e Göteborg: IASPM, 1982.

FELIPPI, A. *Jornalismo e identidade cultural – Construção da identidade gaúcha em Zero Hora*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade dos Meios de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRAGOSO, S; RECUERO, R; AMARAL, A. R. *Métodos de Pesquisa para Internet*. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2011. v. 1. 239p.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade. Reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder (orgs.). *Comunicação & Música Popular Massiva*. Salvador – BA: EDUFBA, 2006, p. 25-40.

FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusett: Havard University Press, 1996.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002

GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008. 160 p.

GROSSBERG, Lawrence. *Dancing in Spite of Myself: Essays on Popular Culture*. Durham/Londres: Duke University Press, 1997.

_____. *Cultural Studies in the Future Tense*, Duke University Press Books, Durham and London, 2010; pp. 356.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Edições 34. 2000.

GUILBAULT, J. Music, politics, and pleasure: live soca in Trinidad. *Small Axe* 14(1): 2010, 16–29.

GUMES, Nadja Vladi Cardoso. O negócio da música: como os gêneros musicais articulam estratégias de comunicação para o consumo cultural. In: JANOTTI, J.; LIMA, T.; PIRES, V. (Org.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

HEBDIGE, D. (Ed.), *Subcultura*. O significado do estilo. Lisboa: Maldoror, Trad. Guerra, P. & Quintela, 2018.

HENNION, A. Music lovers: taste as performance. *Theory, Culture and Society* 18(5): 2001, 1–22.

_____. Music and mediation: toward a new sociology of music. In: Clayton M et al. (eds) *The Cultural Study of Music*. London: Routledge, 2003, 80–91.

HODKINSON, P. *Goth. Identity, style and subculture*, Oxford: Berg. 2002.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Rock me Like The Devil: a assinatura das cenas musicais e das identidades no metal*. 1. ed. Recife: Livrinho de Papel Finíssimo, 2014. 152 p.

_____. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. *E-Compós*, 15(2), 2012.

_____. *Heavy Metal com Dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. 1. ed. Rio de Janeiro: E-papers, 2004. v. 1. 109 p.

_____. Por uma análise midiática da música popular massiva: uma proposição metodológica para a compreensão do entorno comunicacional, das condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais. *E-Compós*, v. 1, p. Edição 6/09-2006, 2006.

_____. Rock With The Devil: notas sobre gêneros e cenas musicais a partir da performatização do feminino no heavy metal. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; PEREIRA DE SÁ, Simone (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 73-89.

_____. Partilhas do comum: cenas musicais e identidades culturais. In: GOULART RIBEIRO, Ana Paula e outros (orgs.). *Entretenimento, Felicidade e Memória*. Guararema: Editora Anadarco, 2012, v. 1, p. 253-268.

_____, PEREIRA DE SÁ, Simone. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. *Anais do XXVII Encontro Anual da Compós*, Belo Horizonte - MG, 05 a 08 de junho de 2018. Disponível em: <<https://tinyurl.com/janottijreperiradesa>> Acesso em: 5 jun 2018.

_____; PIRES, Victor. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI JUNIOR., Jeder e outros (orgs.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

LAMONT, Michèle, and Virág Molnár. “The study of boundaries in the social sciences”. *Annual Review of Sociology* 28: 2002, p. 167 – 195.

LENA, Jennifer C. *Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music*. By Jennifer C. Lena. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2012.

LESSA, Barbosa. *Nativismo*. Um fenômeno social gaúcho / Luís Carlos Barbosa Lessa. 2 Ed. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008.

LESSA, Barbosa. *Rio Grande do Sul, prazer em conhecê-lo*. Como surgiu o Rio Grande / Luís Carlos Barbosa Lessa. 4 Ed. Editora AGE Ltda, Porto Alegre, 2002.

LIMA, Tatiana. A Emergência do Mangubeat e as Classificações de Gênero. *Revista Ícone*, v. 10 n. 2. dez – 2008. Disponível em: <<https://tinyurl.com/limatati>> Acesso em: 10 fev 2020.

MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2008.

MONTEIRO, M; VIANA, L. R; NUNES, C G. Possíveis abordagens metodológicas em pesquisas sobre cenas e gêneros musicais. In: *XXVIII Encontro Anual da Compós*, 2019, Porto Alegre. Anais do XXVIII Encontro Anual da Compós, 2019.

NEGUS, Keith. *Music genres and corporate cultures*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1999.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, PUC, n.10, p.7-29, dez. 1993.

NUNES, Caroline G. *As próximas horas serão muito boas*. Materialidades e estéticas da Comunicação em duas apresentações ao vivo da banda Cachorro Grande. Novas Edições Acadêmicas, 2019a. v. 1. 176p.

_____. Arqueologia do rock gaúcho: uma perspectiva inicial teórico-metodológica com foco nas carreiras de Edu K e Júpiter Maçã. *Temática*, v. 13, p. 1-17, 2017. Disponível em: <<http://encurtador.com.br/azqzEG>> Acesso em: 20 fev 2020.

_____. Articulações midiáticas no rock gaúcho: performances, identidades e dinâmicas online e offline. In: *I Seminário Discente PPGCC Unisinos (SDCOM)*, 2018, São Leopoldo. v. 1. Disponível em: <<https://tinyurl.com/sdcom1>> Acesso em: 20 fev 2020.

_____. A midiaticização da morte de Júpiter Maçã: performances do evento fúnebre e a influência da mídia na mitificação do artista. In: *II Seminário Internacional de Pesquisas em Midiaticização e Processos Sociais*, 2018, São Leopoldo. Disponível em: <<https://tinyurl.com/midiaticom>> Acesso em: 20 fev 2020.

_____. A constituição midiática e identitária do rock gaúcho: considerações parciais de uma pesquisa biográfica e documental. In: *II Seminário Discente PPGCC Unisinos (SDCOM)*, 2019, São Leopoldo. v. 1. <Disponível em: <https://tinyurl.com/sdcom2>> Acesso em: 20 fev 2020.

_____; SILVEIRA, Fabrício. Tensões identitárias nas cenas musicais de Porto Alegre. Cachorro Grande e o rock gaúcho. *Cadernos da Escola de Comunicação*, Curitiba, v. 1, p. 49-62, 2015.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *A cena musical da Black Rio: estilos e mediações nos bailes soul dos anos 1970*. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2018. v. 1. 302p.

PESAVENTO, Sandra. *Memória Porto Alegre – Espaços e vivências*. Editora da Universidade, 1991, 192p.

PEREIRA DE SÁ, Simone. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da noção de cena musical virtual. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; SÁ, Simone Pereira de (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 25-39.

_____. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; GOMES, Itania Maria. (orgs.). *Comunicação e Estudos culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011.

PEREIRA, Simone Luci. Circuito de festas de música “alternativa” na área central de São Paulo: cidade, corporalidades, juventude. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, vol. 24, núm. 2, maio-agosto, 2017.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, volume 2. n.3, 1989, p. 3-13.

_____. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

PORTELLI, Alessandro. *Biografia de uma città*. Torino: Giulio Einaudi Editore. s. p. a, 1985.

_____. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na História Oral. *Projeto História 15*. São Paulo, 1997.

ROSA, Helena. História Oral e Micro-história: aproximações, limites e possibilidades. In: *IV Encontro Regional Sul De História Oral: Culturas, Identidades e Memórias*, Florianópolis, 12 a 14 de novembro de 2007.

ROSENTHAL, Gabriele. História de vida vivenciada e história de vida narrada. A interrelação entre experiência, recordar e narrar. *Civitas – Porto Alegre*. v. 14, n. 2, p. 227-249. maio-ago. 2014.

_____. *Pesquisa social interpretativa: uma introdução* / Gabriele Rosenthal; trad. Tomás da Costa; ver. Hermílio Santos. – 5 ed. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014. 311 p.

_____. *História de vida vivenciada e história de vida narrada: Gestalt e estrutura de autoapresentações biográficas* / Gabriele Rosenthal; traduzido do alemão por Tomás da Costa. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. 295 p.

RUBISTEIN, Ruth. *Dress Code: Meanings and Messages in American Culture*. Boulder, CO: Westview Press, 1995.

SCHMIDT, Benito Bisso. Construindo Biografias...Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC/FGV, n. 19, 1997, p.12.

SOARES, Thiago; NUNES, Caroline Govari. “Eu quis comer você”: fantasia roqueira num programa televisivo infantil. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 2020. No prelo.

STAHL, Geoff. “It’s like Canadá reduced”: setting the scene in Montreal. In: BENNETT, Andy & KAHN-HARRIS, Keith (eds.). *After subcultures: critical studies in contemporary youth culture*, p. 51-64. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

STRAW, Will. Cenas visíveis e invisíveis. In: *Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos – Volume I. / Adriana Amaral et al (Org.). – Paraíba: Marca de Fantasia*, 2017, p 70-84.

_____. Some Things a Scene Might Be, *Cultural Studies*, 2014.

_____. Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; SÁ, Simone Pereira de (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 09-23.

_____. Scenes and sensibilities. In: *E-Compós*. Brasília: Compós, n. 6, 2006.

_____. Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies* 5 (3), 1991, 368–388.

TOYNBEE, Jason. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. London: Arnold, 2000.

TROTTA, F. C., & MONTEIRO, M. O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste. *E-Compós*, 11(2), 2009.

TROTTA, F. C. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: SÁ, S. P. de; JANOTTI JUNIOR, J. (Org.). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013. p. 57-70.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ. 1995, pág. 62.

VILA, Pablo (org.). *Music and youth culture in LatinAmerica: identity construction processes from New York to Buenos Aires*. New York: Oxford University Press, 2014.

_____. Identidades narrativas y música - una primera propuesta para entender sus relaciones. *TRANS* (Revista Transcultural de Música). n. 2. 1996. Disponível em: <<https://tinyurl.com/pablovila>> Acesso em: 30 jan. 2020.

ZIELINSKI, Siegfried. *Arqueologia Da Mídia*. Em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. São Paulo: Annablume, 2006, pp. 279-308.

WAKSMAN, Steve. *This ain't the summer of love: conflict and crossover in heavy metal and punk*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2009.

WILLIAMS, R. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

BIOGRAFIAS / LIVROS NÃO-FICIONAIS E JORNALÍSTICOS

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 1980* / Ricardo Alexandre – Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013, 440 p.

AVILA, Alisson et al. *Gauleses Irredutíveis: causos e atitudes do rock gaúcho* / Alisson Avila, Cristiano Bastos, Eduardo Müller. - Porto Alegre: Editora Buqui, 2012.

BASTOS, Cristiano. *Julio Reny – Histórias de amor & morte*. 1. Ed. – Porto Alegre, ES: Artes e Ofícios, 2015, 328 p.

BASTOS, Cristiano; BRANT, Pedro. *Júpiter Maçã – A efervescente vida e obra*. Cristiano Bastos, Pedro Brant. – Porto Alegre: Plus Editora, 2018, 424 p.

BORBA, Mauro. *Prezados Ouvintes – Histórias do Rádio e do Pop Rock. Da Criação da Ipanema ao Cafezinho*. Editora: Artes e Ofícios; Edição: 1ª. 2001, 142 p.

CHEMALE, Fernanda. *Tempos de rock e luz* / Fernanda Chemale – Porto Alegre: edição do autor, 2004, 84 p.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34. 1995.

FARIA, Arthur de. *A história do rock gaúcho*. 2020, no prelo.

FELIPE, Leo. *A Fantástica Fábrica*. Leo Felipe / Ilustrado por Diego Medina – Porto Alegre: Publicato Editora, 2014, 276 p.

FERNANDES, Claudio G. *Contra Correntes e Cusparadas*. Argumento para documentário cultural. Recife. Mimeo: 2010.

FISCHER, Luís Augusto. *Dicionário de Porto-Alegrês*. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 1999.

GESSINGER, Humberto. *Pra Ser Sincero – 123 variações sobre um mesmo tema*. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2009, 304 p.

MAZOCCO, Fabricio; REMASO, Silvia. *Contrapontos: uma biografia de Augusto Licks*. Belas Letras; Edição: 1. 2019, 320 p.

PEREIRA, Claudinho. *Na Ponta da Agulha: Embalos na noite de Porto Alegre*. Editora da Cidade – 1ª Ed. 2012, 196 p

SUMAN, Katia. *Katia Suman e os diários secretos da Rádio Ipanema FM.* / Katia Suman – Porto Alegre: Besouro Box, 2018, 352 p.

TEIXEIRA, Paulo César. *Esquina Maldita*. 1ª ed. Editoria Libretos, 2012, 60p.

TRUSZ, Alice Dubiana. *Verdes Anos – Memórias de um filme e de uma geração* / Alice Dubina Trusz. – Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016, 360 p.

FILMOGRAFIA

ALMEIDA, Fabrício; BRANCATO, Lúcio. *Rock Grande do Sul – 30 anos*, 2016. On-line (35 min). Brasil. Disponível em: <<https://youtu.be/Z3vqtvQnV2I>> Acesso em: 15 dez 2019.

GODOY, Diego de; PESAVENTO, Rodrigo. *Sobre Amanhã*. Zeppelin Filmes, 2015. On-line (52 min). Brasil. Disponível em: <<https://youtu.be/ogc7-VFy9s0>> Acesso em: 15 dez 2019.

GOYA FILHO, Rene. *Porto Alegre – 100 anos de música*. Estação Filmes, 2015. Série de televisão – TVE-RS. Brasil.

MIGOTTO, Boca. *Filme Sobre Um Bom Fim*. Produção de Mariana Muller, direção de Boca Migotto. Epifania Filmes, Porto Alegre, 2015. 1DVD, 88 min, color, som.

ENTREVISTAS

BARTH, Fiapo. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (62 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

BORBA, Mauro. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (80 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

COSTI, Rochelle. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2019. 1 arquivo .aac (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

DAPIEVE, Arthur. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (51 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

FARIA, Arthur de. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (73 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

FONSECA, Juarez. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (70 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

GERBASE, Carlos. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (60 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

GOMES, Tchê. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (83 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

JIM, KING. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (40 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

JORGE, Frank. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (100 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

K, Edu. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (61 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

MEIRA, Biba. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2019. 1 arquivo .aac (37 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

MEIRA, Tonho. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2019. 1 arquivo .aac (110 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

OLIVEIRA, Paola. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (68 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

ROCHA, Polaca. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2019. 1 arquivo .aac (72 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

TOMASI, Luciana. Entrevista concedida a Caroline Govari Nunes. Porto Alegre, 2019. 1 arquivo .aac (45 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da tese.

APÊNDICE

Entrevista com Arthur Dapieve

Bom, deixa eu te explicar mais ou menos o que eu tô fazendo. Eu tô tentando fazer, na minha tese, uma genealogia do rock gaúcho, e tem uma parte que eu tô abordando a imprensa. Então eu gostaria que tu me contasse tua vida, teu trabalho, a tua relação com música, tudo o que tu achar importante sobre a tua vida. Eu não tenho muitas perguntas fechadas – na verdade eu nem tenho perguntas. É realmente o que tu considerar relevante, totalmente aberto, tá? Aí depois quem sabe a gente pode voltar em questões específicas.

Olha, eu sou colega de geração do pessoal que eu chamei de “B-Rock”, “Brock” desse rock brasileiro dos anos 80. Renato Russo era um pouquinho mais velho do que eu, e o Dado um pouquinho mais novo. Eu podia tá na banda, se eu soubesse tocar alguma coisa e fosse de Brasília. Aqui no Rio também, Herbert eu conheço muito antes de explodir, de virar alguém importante, e naquele primeiro momento a gente não tinha, tirando São Paulo, muita ideia de que algo parecido estava acontecendo. Eu falei de bandas que tem ligação com Brasília, mas, na verdade, também era muito incipiente esse contato. Os Paralamas eram uma banda que a gente tinha como uma banda local, na verdade eles se formaram aqui mesmo. O Barão Vermelho, Blitz, mas a gente tinha mais notícias de São Paulo: RPM, Ultraje, tinha mais intercâmbio, e com os punks de lá também: Inocentes, Cólera e Olho Seco. Em Brasília vem um segundo momento, um pouco apadrinhado, sobretudo, pelo Herbert Vianna que tinha morado lá era amigo de adolescência do Renato e daquela turma. E aí foi acontecendo meio naturalmente, a gente entendendo que tava acontecendo simultaneamente em outras capitais do Brasil. Nas outras capitais, Belo Horizonte, por exemplo, a primeira crítica que publicaram sobre o meu livro me sentava a ripa porque eu quase não mencionava Belo Horizonte. Só que, naquele momento, Belo Horizonte não era importante. A grande explosão de Belo Horizonte veio nos anos 90 com Sepultura, Pato Fu, Jota Quest. E Pernambuco ainda não existia como rock, também nos anos 90, com o Mangubeat, que é um puxadinho. É realmente uma coisa diferente desse rock brasileiro.

Mas o Rio Grande do Sul chegou relativamente rápido, em parte eu acho por conta desses olheiros, em parte porque tinha muitos jornalistas gaúchos vivendo no Rio de Janeiro. Então eu vi um intercâmbio e naquele momento mesmo um jornal com problemas de grana, como o *Jornal do Brasil*, a gente tinha correspondentes no Rio Grande do Sul, tinha um

escritório, umas três ou quatro pessoas e algumas das quais escreviam sobre música. Daí os nomes que entraram no pau-de-sebo do *Rock Grande do Sul* começaram a circular, mas também outros nomes que não entraram ali. Eu comecei a me interessar porque talvez, por formação profissional, eu dou uma enorme importância à letra do rock. Eu acho importantíssimo porque como eu vivo de escrever, então uma letra mais ou menos me cria uma distância. E por conta até do perfil sócio-econômico-cultural do Sul, as letras tinham uma qualidade diferente. Muita letra do Rio de Janeiro era boba, mas no Rio Grande do Sul parecia que as pessoas tinham lido tinha outra história. Não precisavam ser acadêmicos de Engenharia, mas tavam ali, tinham lido. Tinha uma coisa de formação familiar, nível de instrução diferente, mais próximo da minha turma de Zona Sul do Rio de Janeiro, na verdade. Eu comecei a me interessar pelo pessoal que fazia rock aí. Não só os Engenheiros, que explodiram no Brasil todo, mas também muito pelo Nenhum de Nós, que nunca teve a dimensão dos Engenheiros, mas na minha cabeça é o mesmo patamar na qualidade das letras, o Thedy..., é um trabalho muito bonito. E aquele disco acústico no Theatro São Pedro é maravilhoso, discaço, um disco que de vez em quando eu pego ainda para escutar. E com o tempo, acrescentando algumas pessoas que vinham meio na onda, tipo Nei Lisboa etc; Os Replicantes, bandas que orbitavam por aí. E ficou uma puxando a outra, fulano tocou com ciclano, fulano é amigo de beltrano etc.

Uma que eu descobri pouco tardiamente foi Cidadão Quem. O Duca, ele já tinha uma puta carreira no Rio Grande do Sul, mas aqui no Rio eles eram relativamente desconhecidos. Descobri não só a música, mas também os livros do Duca, uma qualidade muito boa. Eu me lembro de que nessa crítica, que me sentou a porrada por conta de ignorar o rock de Belo Horizonte, o sujeito dizia assim: “Deve ser gaúcho porque destaca bandas do Rio Grande do Sul” e tal. O que era uma meia verdade, na medida que existem alguns “Dapieves” gaúchos, porque eu conheço uma menina que mora aqui no Rio que é “Dapieve” por outra parte da Itália, completamente diferente. E a minha ligação familiar é mais justamente com Minas Gerais. Porque os meus avós acharam o Rio de Janeiro muito quente e daí eles passaram um tempo no Rio de Janeiro, subiram a Serra da Mantiqueira para Barbacena, que é um lugar mais frio. O topo da Serra da Mantiqueira, até hoje, apesar de todo aquecimento global, continua sendo um lugar bem frio, quando eu passo por lá a temperatura despenca na beira da estrada. Era um lugar de colonos de gente da Itália – que era o meu no caso –, gente da Suíça, gente da Romênia, então a minha ligação era mais por isso.

Mas o rock do Rio Grande do Sul sempre me interessou por conta desse grau de literatura. A primeira coisa que eu li sobre os Engenheiros era uma entrevista muito curta, eu

acho que umas três perguntas, acho que era uma sessão do *O Globo* que se chamava “Cinco minutos com”. E aí um dos repórteres lá, Antônio Leão, o Carlos Albuquerque conversavam com o Humberto e daí no meio da conversa surgiu uma referência ao Alberto Camus, o filósofo romancista existencialista. Daí eu falei o “uau! mais gente já leu esse cara”, mais ou menos com a minha idade. Aí eu prestei atenção, me lembro até que tinha um erro no texto, porque existe um outro Camus, mais ou menos importante, que é o Marcelo Camus, que fez a versão do Orpheu de Carnaval, cineasta. Aí trocava os nomes colocavam o filósofo Marcelo Camus, quando na verdade era o Alberto. E aí tinha umas referências umas explicações que o Humberto dava sobre a questão do estrangeiro, existencialismo. Aí eu comecei a prestar mais atenção nisso e ainda era na época do primeiro LP, que ainda era bem mais pop do que os LPs que viriam. E quando as bandas subiram para fazer apresentações eu ia ver, não eram muitos lugares onde se viam, mas era um circuito de confiança a gente ia ver meio de olhos fechados. O Teatro Ema, que era um teatro pequeno, hoje em dia tem pouquíssima coisa musical lá acabou de estrear um musical sobre... [*Corta a ligação*].

Voltando... no Maracanãzinho Engenheiros do Hawaii tocando para 20 mil pessoas, no Maracanãzinho, uma coisa de culto mesmo de fãs fiéis. Muita gente nunca entendeu os Engenheiros aqui, imagino que aí também. Muita gente me gozava “você gosta de Engenheiros, Arthur?”, gosto mesmo! E dos discos solos do Humberto, das coisas todas que eles fizeram, embarco completamente na fase de ouro no grande momento. Eu gosto do senso de humor de fazer ‘Pouca Vogal’ ali tocando com Duca, de ser Gessinger e Leindecker, acho legal, as versões são bonitas. Então eu sempre prestei bastante atenção nisso, mais até do que evidentemente em Minas porque naquele momento não tinha nada de espetacular acontecendo. O rock gaúcho era muito importante e continua sendo, na verdade.

No trabalho como jornalista, eu acabei conhecendo pessoalmente alguma dessas pessoas trocamos figurinhas, às vezes. Sempre que o Nenhum de Nós lança alguma coisa eles me mandam, mandam antes, perguntam alguma coisa. Eu encontrei o Thedy outro dia por acaso, eu tava almoçando no shopping perto da faculdade onde eu dou aula e falei “cara! esse cara parece muito o Thedy”, faz uns dois anos isso. E daí que era o Thedy, aí ele falou “Dapieve?” Ele se sentou e nós almoçamos juntos. Então tinha uma relação, assim, a gente conseguia conversar sobre vários assuntos com o pessoal aí do Sul. E daí eu, Tom Leão, Pedro Só, que é um cara que gosta de Engenheiros do Hawaii, a gente fez a crônica dessa incursão muito bem-sucedida. Não durou muito tempo, mas o Humberto morou no Rio durante um tempo, mas foi embora. Ele era meio que o embaixador do rock gaúcho na cidade, morando aqui na Lagoa Rodrigo de Freitas etc. Ele também nunca foi um sujeito que

circulasse muito socialmente, porque que o Rio tem uma coisa frequentemente que a gente fala, na superficialidade, que as pessoas ficam se frequentando no show um do outro e é um clima meio Ilha de Caras, e às vezes esvazia a qualidade musical e artística das coisas. O Humberto não saía de casa, ele não entrava nesse mundinho, nessa roda.

Uma das lembranças que eu tenho, inclusive, de shows pequenos, Nenhum de Nós no Canecão, lugares muito menores com shows muito bons. O Defalla eu nunca curti muito, embora respeitasse pra burro o trabalho. Mas, sobretudo, me atraía essas bandas que já misturavam, naquela altura do campeonato, a informação do rock com a informação de uma música brasileira, no caso, uma música nativista. Botar uma gaita no rock, eu acho que fica lindo, fica bonito pra burro. Se aproxima de outro rock que eu adoro, que é um rock argentino, acho espetacular mais ou menos pelas mesmas razões. Os caras são ultra cultos, as referências e as letras são muito boas, Fito Paez... Então me peguei prestando atenção nesse pessoal e na medida do possível que eles lançavam os discos e eu tinha como noticiar, como fazer entrevistas, ter contato com eles, conversar, trocar ideias.

Eu me lembro de que nesse almoço casual com o Thedy ele falando “é, às vezes eu tenho a impressão que eu escuto sempre os mesmos discos”, é meio uma coisa geracional. Eu cheguei a fazer o *release* para um disco dos Engenheiros do Hawaii que era o *Papa é Pop*. Uma das versões do *release* era uma versão muito estranha, na verdade, porque o *release* vinha na capa. Era uma capa tripla e o *release* tava no texto, ali – daqui a pouco eu posso pegar ali na estante pra te mostrar. Ele se desdobra em três e o *release* tava junto com o disco. Então em algumas versões tava o texto junto, ali.

Então acho que assim, em linhas gerais, é meio isso uma cronologia. Teria que pesquisar a ordem dos fatores, mas a minha ligação com o rock do Sul foi conhecer, digamos assim, um sotaque diferente do rock que se fazia no Rio, São Paulo e Brasília que eram os quatro que importava naquele momento. Depois vem Minas, Curitiba, depois o Manguebeat etc. Mas na década de 1980, que é quando eu começo a trabalhar, eram essas quatro capitais que faziam sentido. E eu achava pungente aquela coisa de “longe demais das capitais, a gente não precisa ser escutado”, e era um som diferente. Em plena década de 1980, onde o rock e punk rock eram uma influência forte inclusive no Rio Grande do Sul, você ter um trio onde a referência era o Rush? Eu achava aquilo tão maluco... Pink Floyd, que eram coisas que eu gostava da década anterior. Então essas referências ajudavam a tentar entender um pouco a cabeça sobretudo dessas duas bandas no primeiro momento, e o Cidadão Quem, no segundo momento.

Massa. E como tu vê esse lance de que somente Engenheiros e Nenhum de Nós conseguiram se “nacionalizar”, criar uma carreira forte fora do Rio Grande do Sul?

É, acho que seria simplista pensar assim: “ah, mas essas duas são melhores que as outras”, até porque eu não acho, necessariamente. O DeFalla, para alguns, vai ser espetacular, muito influente, e tem um paradoxo nisso que você falou, que é o seguinte: eles conseguiram chegar ao Sudeste, foram e voltaram, mas entram aqui e fazem show sempre. Mas, ao mesmo tempo, é um som que não dá pra replicar no Sudeste porque tem informações sonoras que não casam com São Paulo e com o Rio de Janeiro. Quando se tem essas coisas nativistas, separatistas do Sul, eu consigo entender perfeitamente por que elas aparecem. Porque tem um quadro cultural diferente, o clima é diferente, tem uma literatura que nunca precisou do Sudeste para efeito de chancela. Alguns estouros aqui, no Norte também, mas, por exemplo, dois gênios: Veríssimo e o Scliar. A dimensão do Veríssimo é muito maior que a do Scliar, embora eu ache que pro meu gosto é mais ou menos o mesmo patamar. Mas talvez o Scliar tenha sido muito gaúcho e o Veríssimo tem um pezinho no Rio de Janeiro, então acho que seja um pouco por aí. Os Engenheiros e o Nenhum de Nós nunca foram exatamente cariocas, nunca transitaram nessa “ilha da fantasia”. Mas eu acho que as letras comunicaram coisas, e as melodias também, para uma parte da população do Rio – em particular que é onde eu vivo e que a gente não tinha contemplado nas bandas do Rio de Janeiro. Uma coisa de tristeza, de melancolia, essa sensação de um pouco longe demais das capitais. Não um Rio de Janeiro, Brasília, São Paulo, mas Londres, Manchester etc. As bandas do Rio eram conhecidas como bandas muito alegriinhas, tinha uma coisa meio verão, a imprensa de São Paulo até nos sacaneava muito nisso, até aparecer o Ultraje a Rigor e bagunçar com toda a história porque eram alegriinhos tanto quanto as bandas do Rio.

Mas as bandas gaúchas falavam de um estado de espírito com o qual eu e outras pessoas conseguimos nos relacionar, falavam de coisas que Os Paralamas só foram falar muito mais tarde. Inclusive, depois do acidente do Herbert etc. Deram uma amadurecida na base da porrada. A Blitz era divertida, mas também não falava de tudo e algumas coisas de Brasília funcionavam, que eram políticas e, no caso, o Renato muito emocionado, muito sentimental, no melhor dos sentindo. Ele tinha algumas lacunas sentimentais que talvez as bandas locais não mostrassem isso, não tivessem essa abrangência, então se isso funcionava pra mim, que sou carioca e adoro futebol, adoro praia, mas detesto o calor e detesto o Carnaval – esse tipo de suposta discrepância –, são algumas coisas que falam mais de perto.

Então eu reconheci ali, eu conseguia ler as letras das duas bandas e depois do Duca e entender ali: caramba, eu consigo entender o que ele tá falando, eu consigo perceber alguma coisa de melancolia que talvez tenha um pouco a ver com a imigração. Porque a imigração do Rio é forte e ela é muito mais antiga do que a do Sul. É portuguesa, a gente fala chiado – quando eu escuto a minha voz gravada eu acho horrível porque parece uma panela de pressão chiando, é muito feio o sotaque, eu acho. Mas é isso, de galegos que migraram aqui no século XVIII e tão aqui há muito tempo. A imigração pro Sul é mais recente, e a imigração que eu fiz parte, muitos colegas de geração fizeram parte, ela é tão recente quanto a do Sul. Só que ela aqui não é vista como uma coisa representativa, é como se o Rio fosse só os portugueses, índios e os negros escravizados, mas não tivesse uma quantidade de espanhóis na cidade, ou de italianos.

Em São Paulo isso é mais valorizado, essa questão da imigração. Isso sempre me incomodou, porque eu estudei em uma escola de Copacabana quase a vida toda e onde quase todos os meus colegas eram filhos ou netos de imigrantes, muitos fugidos da Segunda Guerra. E a história que a gente aprendia, moral e cívica, história do Brasil, naquela época, não nos mencionava. Era tudo das Batalhas do Guararapes, eram os portugueses, holandeses unidos, supostamente, aos índios e aos negros, passando por cima de toda aquela ação de poder ali. E aí, desde pequeno eu escutava aquilo e pensava: “onde eu tô nessa história?”, olhava em volta e percebia que nessa história eu não tava ali. A avó de um dos meus colegas de turma, que depois fez Medicina, tinha números tatuados no braço, ela era uma sobrevivente, e isso não tava na história.

Mas daí quando você vai ver os personagens, por exemplo, Paul Singer que morreu ontem, né? Você vai ver os pais dele fugiram da Áustria por conta da perseguição nazista e ele ajudou a fazer o Brasil. E aí isso é uma relação com o País que parte do rock carioca e menos ainda do paulista não traduzia. Ao passo que, de uma forma, sublimada artisticamente, talvez, o rock gaúcho é muito mais importante – porque essa sensação de que você é de outro País, porque você tem outras referências familiares, culturais etc. E no Rio são meio alegriños mesmo, é como se não existisse, de fato, mesmo a onda de imigração sendo mais antiga, mas muito de nós aqui temos sobrenomes de italianos, alemães, de húngaros etc. Mas isso é meio escamoteado e evidentemente a questão de imigrantes, de maneira geral, é uma questão pouco tratada no Brasil, é uma questão de angústia.

Você vê, isso não é meramente uma questão elitista de que você não se mistura porque suas diferenças podem ser outras, e essas faltas de referências eu escutava no rock gaúcho. Escutava essa coisa “olha, nós estamos aqui, me sinto um passageiro de um trem” aquela

melancolia, aquela gaita de ponto que é compartilhada com o Uruguai e a Argentina. Então aquilo me falava sobre algumas coisas que a Legião, que era banda sobre a qual eu escrevia, não me falava – embora o Renato também fosse Manfredini, nascido no Rio, Manfredini italianos. Mas não era uma questão que passasse na cabeça dele, então acho que isso ajudou, não só no meu caso, mas o porquê essas bandas conseguiram formar um culto, um público aqui. Não só por conta dos gaúchos despatriados trabalhando na imprensa ou em outras coisas, né, mas também porque parte da população carioca, natural, também tem essa percepção de que tem alguma coisa errada. Somos brasileiros, mas o que é ser brasileiro? É gostar de Carnaval? Boa parte da população do Rio não gosta de carnaval, acreditem ou não, mas daí é como se fosse um estrangeiro.

Essas relações de pertencimento, acho, estão mais fortes dentro do rock gaúcho. Depois o rock de Pernambuco foi falar de outro despertamento, de outra coisa, misturando com alta tecnologia etc. Mas nesse primeiro momento, quem falava dessa sensação era o rock gaúcho. Então eu acredito que falasse da mesma coisa pra outras pessoas, mesmo que eventualmente elas não racionalizavam sobre isso. E tem outra coisa, sobre eles serem considerados meio “estranhos no ninho”, em primeiro, quem me falou que o Humberto era um estranho no ninho não foi o Humberto. Foi alguém de alguma outra banda falou: “mas os Engenheiros não nos representam, nós não somos da mesma turma, o Humberto é um cara difícil”, e eu fiquei assim: “é difícil? Pô, é tão fácil”. Daí eu fui entender quais eram as tensões internas e tal. Então tem uma coisa de personalidade, mesmo, parte é pessoal e parte eu acho que é regional. Acho que é uma questão de você se comportar de uma maneira diferente, formal, talvez, recatada, mais sóbria, que não é o carioca, que é meio espalhafatoso etc. Então isso não deve ter dado vontade do Humberto circular e de ter socializado. Eu não me lembro de ter encontrado o Humberto em show nenhum, e naquela época eu ia muito a shows, de muitas pessoas. Certamente ele via alguma coisa, mas eu não me lembro de absolutamente encontrar, ao passo que bandas de outros estados que estavam por aqui. Parte dos Titãs moram no Rio de Janeiro, se mudaram pra cá, são cariocas honorários há muito tempo, mas o Humberto não tinha essa circulação. Foi outra pessoa que falou – que eu não lembro no momento – que o Humberto e os Engenheiros não são o rock gaúcho. Mas como não? Aí explicou que tinha uma “brodagem”, uma expressão carioca, que ele sempre foi meio à parte com aquela coisa meio profeta, com aquele cabelão. Daí eu comecei, bom, talvez seja a favor dele esse negócio de não fazer uma patota em torno de si, ser ele “Humberto Futebol Clube” do pessoal que tocou com ele etc. Ele tem essa aura meio de profeta, meio de messias com aquele cabelo, aquela barba, então tem isso.

E a questão das gravadoras, que tu citou, o Selo Plug...

O Plug foi essencial pra isso, porque naquela época todas as gravadoras tavam querendo o pote do arco-íris do rock brasileiro, que começou com Paralamas e pegou a onda de Brasília. E graças aos Paralamas, Legião Urbana, esse povo, foi parar lá. A Sony beliscou o Capital Inicial, aí acabou, o que sobra? Não tinha bandas desse nível mais em Brasília, e as bandas que tinham desapareciam rapidamente. E São Paulo tinha um pouco. CBS, sobretudo por conta do RPM, a Warner com o Ultraje etc. E a RCA, que grava o Lobão, um personagem à parte, aliás, eu acho que o Lobão é um bom exemplo disso que eu tava te falando ainda pouco. O Lobão é carioca, estudou em uma escola do meu bairro, mas ninguém olha pro Lobão e pensa assim: “ele é carioca”, porque as referências, personalidade, são muito diferentes, não vou nem entrar aqui na questão de posicionamento político, mas as referências dele são muitos diferentes, porque é isso, ele é neto de holandeses (Woerdenbag), mesma turma.

Aí esse Selo Plug, ele tinha a chancela da gravadora RCA, que apostou bastante. Acho que na RCA só o Lobão e o Paralamas de mais importantes eram de rock, daí vem Engenheiros etc. E um cara importantíssimo do Plug, que foi um curador do Plug durante certo tempo, é o Maurício Valadares, fotógrafo, é meio o foto-biógrafo dos Paralamas do Sucesso e tem um livro de fotos do Paralamas do qual eu fiz o texto. Então ele acompanha os Paralamas desde o início, ele tocou a fitinha K7 do Paralamas na Fluminense FM e ele foi durante um tempo o cara do Plug. E o Maurício empresta credibilidade, ele gosta de falar nos programas de rádio que ele desorienta as pessoas porque o gosto dele é muito amplo e variado, mas na verdade tudo que ele indicou deu certo, e não só termos brasileiros, mas em termos internacionais de músicas que ele escutou lá fora e trouxe, por isso as pessoas escutam o Mauricio às cegas. Se o Mauricio tá metido, as pessoas vão ver no que o Mauricio tá. Hoje em dia ele nem se mete em muita coisa, mas naquela época ele era o cara do Plug. Era o cara que selecionava: essa banda vem, essa não etc. Então eu acho que ele compartilhou um pouco desse prestígio e dessa credibilidade que ele tinha no Rio com as bandas que ele levou pro Plug, inclusive as bandas gaúchas pro selo. Acho que ele é um personagem, que pra tua tese, ele vai ter que aparecer em algum momento. Ele tem um pé no Uruguai, então talvez tenha alguma coisa de história biográfica que te interessa. Mas ele foi muito importante nisso de misturar bandas de polos mais óbvios aqui do Rio, com bandas gaúchas e eventualmente de outros estados.

Então pra recapitular, o rock, nos anos 80, meio que tava “na moda”, certo? Daí foi dando uma baixada, porque o sertanejo no início dos anos 90...

Exato. Foi na eleição do Collor, em 89, que o sertanejo começou a ocupar espaço, pagode, axé etc. Mas o rock foi meio uma praga de gafanhotos naquele momento. Acho que o rock vira a “menina dos olhos” na Indústria Fonográfica em 82 e vai até 89 – a carreira dos Smiths dura mais ou menos a mesma coisa, muito curta, mas foi muito intenso. Porque embora houvesse rock brasileiro, exatamente como a Blitz, a Gang 90 participou do Festival MPB Shell, com a música “Perdidos na Selva” – que tornou o grupo famoso, mas não engatou por razões imponderáveis –, a Blitz, quando aparece em 81, 82, com “Você Não Soube Me Amar”, explode, vira um negócio. Então esse é um marco, não é um marco zero, mas é um ponto que todo mundo vira para todas as gravadoras querendo roqueiros.

E termina com a eleição do Collor, porque daí o Collor dá destaque aos sertanejos, muitos dos quais puxavam o saco dele. E aí as gravadoras trocam, é tipo monocultura: você planta café, pau-brasil... você vai trocando conforme a necessidade. Então as gravadoras largam um pouco o rock de lado e passaram a se dedicar ao sertanejo. Com o tempo, acabou fragmentando o mercado – o que é mais saudável –, mas o rock foi hegemônico nesse período de sete, oito anos, ou menos, de tal forma que quando os sertanejos tomam espaço que era do rock, inclusive na Rede Globo, o Lulu Santos faz uma música chamada “Apenas Mais Uma de Amor”, e qual é o propósito dele: “Eu quis fazer uma música sertaneja melhor que uma música sertaneja porque eu toco violão melhor do que eles”. Ele fez uma música linda, que ainda toca, tem versões e tal, mas era ele “eu sei fazer isso, eu quero ver eles fazendo o que eu faço” – teve uma certa dor de cotovelo de ter sido trocado, aos olhos da indústria, por outro gênero. Mas nesses sete, oito anos, o rock foi quase ditatorial.

Adriana Calcanhotto, tua conterrânea, ela disse que não conseguia se apresentar em Porto Alegre nessa época porque ela não era roqueira. Então embora a sensibilidade de alguma forma dela também seja roqueira, a apresentação dela nunca foi uma apresentação de rock’n’roll. Aí tem uma guria em cima do palco, tocando violão, cantando baladas – ela era rejeitada. Então ela teve dificuldade pra marcar shows. Era meio uma imposição do mercado, porque tinha surgido ali por baixo, mas a partir do momento que chegou lá em cima, o mercado só queria rock. E algumas bandas (bem ruins, na verdade) fizeram sucesso ali independentemente do estado, mas porque eram bandas que pensa, Metrô, aquilo era horrível, “Ursinho Blau Blau”, aquilo era pavoroso. Mas faturava algum dinheiro e acabava tirando a chance de uma Adriana Calcanhotto se apresentar. Então foi um período muito intenso disso.

A Blitz foi tipo a embaixadora do Instituto Brasileiro do Café, que não existe mais. O Hollywood Rock, patrocinado por cigarro, aí depois o Alternativa Nativa, que era por uma marca do magazine, eu acho. Então tinha muita gente botando dinheiro ali, então poucas manifestações não roqueiras passavam por ali. Era como se o Brasil todo, pelo menos a nossa turma, tivesse virado Manchester: era uma coisa de louco, as bandas que só eram conhecidas na Inglaterra eram conhecidas no Brasil, e quando chegavam pra se apresentar aqui ficavam chocadas porque eram conhecidas – e elas só foram ser conhecidas nos Estados Unidos muito depois.

Então esse rock dessa época surfou essa onda de todas as atenções voltada pro rock. E também foi beneficiado com um plano econômico do Sarney, que foi o Cruzado 1 que, ao congelar preços, liberou uma grana pra consumo. E o que tava tocando era o rock, então as pessoas foram e compraram discos de rock, RPM vendendo dois milhões de exemplares. Houve uma conjunção de fatores que fez com eles ocupassem o mercado, uma questão econômica, uma questão de talento mesmo pra fazer letras e que era uma coisa necessária no Brasil. Veja bem, os caras tavam vendo Caetano, Chico Buarque, então a letra era uma exigência, não é fundamental, mas era uma exigência, e esses caras conseguiram rivalizar, no meu ponto de vista, com esses não-roqueiros da geração anterior, ao ponto que Caetano, Chico colocarem no programa dele na Globo apresentação de Renato etc... Cazuzza, Paulo Ricardo muito elogiado pelo Caetano Veloso, que é muito sensível a essas mudanças de eventos. Ele identifica muito rapidamente pra que lado o vento tá soprando e marca o território ali elogiando. Tipo: “a Anitta é cantora mais bem preparada do Brasil”, e ele falou isso uns dois anos atrás, e ele tava certo. Ele é muito hábil, ele é muito engenhoso nisso. Então era uma coisa que, na hora, ao trabalhar na imprensa, evidentemente eu tava me beneficiando desse cenário, mas olhando pra trás eu percebo também o quanto ele inibiu outras possíveis manifestações dentro da música brasileira.

Mas quando eu começo a trabalhar no *Jornal do Brasil*, eu, Luiz Carlos Mansur, que vive hoje em Portugal, e outras pessoas, nós éramos a extrema-esquerda no Caderno B do *Jornal do Brasil*. Porque o Caderno B do *Jornal do Brasil* tinham herdado dos anos 60, quando ele era muito forte, uma coisa de defesa da música e da cultura brasileira, e aí eles achavam que rock não era cultura brasileira, que era música americana, e a gente dizia: “não! Isso é do rock inglês, não é do rock americano que nós gostamos”. Daí a gente foi gradativamente ocupando mais espaço no caderno porque eles passaram a perceber que tinha coisa pra dizer. A Blitz é muito brasileira, e tem uma coisa: com a Blitz lá fora, daí os chefes foram relaxando e abrindo mais espaço pro rock brasileiro, de uma maneira geral. A *Folha de*

S.Paulo também muito isso, com Pepe Escobar, Fernando, eram pessoas que estavam muito voltadas pra esse momento do rock brasileiro e internacional. Então a gente meio que surfou nessa onda também ao escrever sobre esse assunto que era um assunto que estava em evidência. Você cobria os shows de rock como se estivesse cobrindo, sei lá, eleição presidencial. Todas as noites, às vezes mais que uma crítica por noite, hoje em dia tu só tem isso é no Rock in Rio ou no Lollapalooza. Os festivais pequenos aqui eram cobertos dessa maneira também. E eu começo no *Jornal do Brasil* em fevereiro de 86. Eu me formei em 85, na verdade, e no daí no ano seguinte eu comecei a colaborar com o *Jornal do Brasil*, e aí a minha primeira reportagem pro *Jornal do Brasil* era meio entrevista, meio crítica com a Plebe Rude, que tava lançando o *Concreto Já Rachou*, primeiro EP, ou seja, mesmo por aí a minha primeira entrada no Caderno B já foi com rock brasileiro. Porque os repórteres mais antigos do Caderno B não curtiam, achavam ruim etc. E foi a minha geração, até por ser a nossa geração, que foi mostrando que aquilo era importante. Hoje em dia ninguém tem dúvida da importância do Cazuzza ou do Renato. Mas em um primeiro momento, é incrível, as pessoas tinham dúvida da importância do Cazuzza e do Renato, do Arnaldo Antunes e do Nando Reis etc. E era mais ou menos isso.

Ótimo, Arthur, obrigada. E tu tem algumas colunas tuas no Jornal do Brasil – ou qualquer outra coisa sobre o rock gaúcho na imprensa aí do Rio?

Eu tenho alguma coisa, das coisas que eu escrevi, das quais eu participei, isso eu tenho. Têm pessoas, eu acho que cada um tem um pouco o seu pedacinho de chão ali guardado em arquivo. Eu tenho coisas sobre as bandas gaúchas arquivadas. Eu tenho com certeza coisas que eu escrevi sobre os Engenheiros e coisas sobre o Nenhum de Nós. Isso eu posso digitalizar e te mandar. Me põe um prazo, me diz pra quando tu precisa. Eu tenho tudo isso organizado, então não vai ser difícil de achar é só abrir um arquivo lá do fundo.

Entrevista com Arthur de Faria

Então, a minha tese é sobre o rock feito em Porto Alegre durante a década de 80. Eu tô trabalhando com entrevista biográfica, então o que eu quero saber é a tua vida, tudo o que tu quiser me contar. Teu trabalho como músico, pesquisador, jornalista, de onde tu achar legal começar. Eu não vou te interromper. Aí se eu achar que a gente precisa aprofundar em algo, eu te pergunto numa segunda etapa.

Eu nasci em Porto Alegre, mas fui criado em Gravataí, vim pra cá em 89, casei, comecei a trabalhar na *Zero Hora* e montei meu primeiro grupo, Barato pra Cachorro, que, no meio do rock gaúcho, fazia música dos anos 30. E foi um sucesso! E a gente fez 90 shows em dois anos. Era um show bem teatral, da gente com roupa de época, tudo daquela época. Me formei em 88 na PUC, e de 83 a 88 estudei na Escola de Música na Ospa, e depois estudei com professor particular.

Bom, eu sou de 68, portanto em 88 eu tinha 20 anos de idade, e eu era músico desde os 12, 13, tive uma formação muito peculiar, porque eu comecei por causa do *Clara Crocodilo*, do Arrigo Barnabé, foi por isso que eu fui estudar música. Então minha primeira ligação nesse momento era música muito elaborada, música erudita, música de invenção, música de vanguarda e música popular. Então anos 80, pra mim (quando eu tava nos anos 80), era o Arrigo, as vanguardas paulistas, eu não gostava de absolutamente nada do rock brasileiro ou gaúcho dos anos 80 – pra não dizer nada, eu gostava dos Replicantes, pela ironia, por não se levar tão a sério –, e gostava do *Ultraje a Rigor*, porque eu achava que eles tavam brincando, mas hoje a gente sabe que eles tavam falando sério. Depois, no finalzinho dos anos 80, eu comecei a gostar da Legião.

Então essa minha descoberta do rock, meu interesse pelo rock gaúcho, começou no finalzinho dos anos 80, quando eu comecei a pesquisar coisas sobre a música de Porto Alegre, que eu comecei a trabalhar na *Zero Hora*, em 89. E aí eu trabalhava num jornal de bairro, que era o *ZH Zona Norte*, e nesse jornal de bairro eu comecei a procurar o que seriam pautas que me interessavam e se encaixavam na zona norte. A primeira dela é a Elis, que muitos anos depois acabou virando o livro sobre a Elis que eu fiz, mas que tem muita coisa que eu usei que foi pesquisado naquela época. E depois todo mundo falava Liverpool e Bixo da Seda. E aí em 89, acho, que eu ouvi pela primeira vez o *Por Favor Sucesso*, numa fita K7, gravada sei lá de quem, porque os guris, mesmo, não tinham. Eu fiz uma matéria do Bixo da Seda, entrevistei eles todos, o Fughetti, o Edinho, o Mimi... E ali eu fiquei besta, porque ali eu vi,

cara, mas pelo amor de Deus, então o rock gaúcho teve um disco desse nível?! Que era o nível, pra mim, dos Mutantes, dos Sheikers (aliás, meu doutorado vai ser nisso, não sei se eu te falei; vai ser como o *Sgt. Peppers* bateu nas quatro bandas mais interessantes nesse sul de América: Mutantes, em São Paulo; Liverpool, em Porto Alegre; Sheikers, no Uruguai; e o Almendra, na Argentina).

Então desde ali eu fiquei doido com o disco do Liverpool, que eu fico anos sem ouvir, minha vida vai mudando, e eu ouço de novo e penso “nem é tão legal assim”, mas aí eu ouço de novo e penso “era, sim, tão legal”, porque é um milagre. Agora pouco, há uns dois meses, eu consegui localizar a Laís Marques, que é uma compositora dali, muito interessante daquela época, eu tinha tentado achar ela diversas vezes, e conversei muito com ela sobre a história dela, que é muito louca, que envolve ditadura, prisão, tortura, tudo – por isso que ela sumiu.

Então essa cena aí começou a me interessar. E nesse 89 também tem a Graforrêia Xilarmônica e Aristóteles de Ananias Jr, então eu pensei: opa, isso me interessa. Na verdade, Aristóteles um pouco depois, 91. Eu já tinha ouvido a Graforrêia, tinha gostado muito da Graforrêia. A primeira demo dos Cascavelletes, da Vortex, também é muito legal – muito mais legal que os discos dos Cascavelletes. Essas coisas eu fui ouvindo nessa época. E daí logo em seguida já começa a geração dos anos 90, e aí, a partir do Chico Science, e as bandas daqui, um bando de banda maluca, o comecinho da Ultramen, que é bem maluco, Maria do Relento, que era bem estranha, Comunidade Nin-Jitsu, que é diferente de qualquer coisa que tenha no mundo – tu pode gostar ou não gostar, eles inventaram um negócio que é só deles, e aí aquilo me animou e eu fiquei, puts, isso me interessa, gente inventando, não querendo ser modelo. Aí a carreira solo do Frank Jorge, a carreira do Júpiter, que é muito mais interessante que Os Cascavelletes, o *A Sétima Efervescência*, que é maravilhoso. Pra mim, na época, foi uma coisa “ah, amadureceram e tal”, ainda hoje eu ouço as coisas do TNT, Cascavelletes, e eu penso, tá, é legal, mas... sabe?

Se na época isso não era pra mim, hoje, homem velho, é que não é. Eu nunca entendi essa paixão, sabe. Eu lembro quando teve aquele show da volta dos Cascavelletes, que tocaram pra 30 mil pessoas, foi uma comoção, e pra mim aquilo não significava nada, porque eu achava muito mais legal a carreira solo do Nei Van Soria, do Júpiter nem se fala, do que Cascavelletes. Mas isso era da minha formação profissional, porque eu vinha de um mundo muito diferente desse. Eu fui ouvir Led Zeppelin com 40 anos de idade, isso não fazia parte do meu universo. Então eu tenho esse lado reverso. E aí esse rock dos anos 90, que no Brasil me parece muito mais interessante do que o rock brasileiro dos anos 80, e no Rio Grande do

Sul também, e aí explodiu aquele monte de banda. Em 85, em Porto Alegre, explodiu o movimento nativista, graças ao Borghettinho, entre os jovens, e o rock gaúcho.

E, pra mim, nem todo rock feito no Rio Grande do Sul é rock gaúcho, mas tem um determinado rock feito no Rio Grande do Sul que é rock gaúcho. Na minha cabeça, o rock gaúcho é esse rock que, de alguma forma, dialoga com três coisas: essa coisa meio mod, meio inglesa – metade dos anos 60 até metade dos anos 70 –, ou seja, ele não é americano, a referência é muito inglesa. De alguma forma dialoga, uns mais, outros menos, com o iê-iê-iê, que isso tem no Wander, isso tem na Graforrêia, isso tem na carreira solo do Frank Jorge, isso tem no Júpiter, no Cascavelletes, e de alguma forma, também – mas não obrigatoriamente – o humor, que não é o humor de piada, né, que isso a Graforrêia tem.

Mas eu acho que a última grande banda dessa história de rock gaúcho é a Cachorro Grande, né. Porque é muito *mod*. Porto Alegre era a capital mod do Brasil, junto com Curitiba. Porque ali a Pública, Apanhador Só em diante, é outra coisa. Eu acho até que tu consegue enfiar, de alguma forma, a Comunidade Nin-Jitsu, apesar de musicalmente não tem nada a ver, mas tem essa coisa do humor, um pouco esquisita, assim, de invenção. Defalla, também... Já Identidade, Cachorro Grande, Tópaz, então eu acho que tudo tem essa super cara de rock gaúcho. Eu acho, pelo menos. E aí a parte da Apanhador Só vira outra coisa, tem outras referências. Aí é a geração pós-Los Hermanos, porque o Brasil inteiro foi influenciado pelos Los Hermanos, e aí cada um foi prum caminho.

Então tinha uma cena, nos anos 80, que eram todas as bandas, menos os Engenheiros. O Humberto sempre foi separado, não se misturava com ninguém – como é até hoje. E Engenheiros é identificado como BRock. As bandas gaúchas todas – não no *underground* – não se encaixam no rock gaúcho: Engenheiros, Nenhum de Nós e Papas da Língua, que foram reconhecidas nacionalmente. As bandas que tocaram no *mainstream* não soam como rock gaúcho, podem ser de qualquer estado. E aí depois, nos anos 90, aparece um monte de outra coisa, outras referências. E a gente tem que entender que toda época tem suas nuances.

E essa galera dos anos 80, desse *boom* do rock gaúcho, eles eram tudo uma turma de cinema e teatro. O Wander foi operador de luz do Alceu Valença, no Recife, isso era 82, 83, ele é amigo do Rogê desde essa época. E aí tava de férias lá, tinha parado a turnê, o Gerbase ligou pra ele dizendo que iam montar uma banda punk. E ele veio, ficou um verão inteiro com as fitas, e decorou as músicas. E como ele era ator, ele resolveu criar um personagem, que era o Wander dos Replicantes. E o Replicantes é muito importante nacionalmente. Replicantes e Os Inocentes, foram as primeiras bandas punk.

Mas saindo de Porto Alegre, teve uma onda também nesse começo dos anos 90 de banda de rockabilly, psychobilly, que é um gênero que eu sempre gostei: Chuck Berry, Little Richard, sempre gostei de surf music, e isso sempre me interessou. Mas o fato é esse: como eu nunca fui do rock, sempre me interessou mais a exceção do que a regra, sempre me interessou mais as coisas que saem da curva do que a curva. Aí é que eu acho que tu vê a praia que tu pertence. Sei lá, eu posso ouvir qualquer música barroca que eu vou gostar, não precisa ser genial. Mas rock precisa ter alguma coisa que me interesse mais do que a média, assim, mesmo. Os caras que eu gosto mesmo são todos fora da curva, Beatles, Tom Waits, Pink Floyd, Frank Zappa, Nick Cave, Radiohead, essas bandas que saem fora da curva.

Mas diga, o que tu quer mais?

E tua formação na rádio, jornal, como foi esse tempo?

Aí teve essa coisa muito doida dos anos 90, que eu fui pra rádio por absoluto acaso, coisa que eu nunca tinha feito ou imaginado. Eu nunca ouvia nada de rádio, só Ipanema, em alguns horários. E eu tava desempregado, precisando de dinheiro, e fui parar na Felusp, que o Mauro Borba tava indo pra lá, e a Katia Suman me conhecia como músico, tinha me entrevistado muitas vezes, sabia que eu falava muito e era formado em jornalismo, e eu fui lá, fiz teste pra locutor, não passei, mas fiquei trabalhando lá como jornalista. E depois fui tendo programa lá e fiquei lá por vinte e três anos.

Sempre foi curioso, pra mim, olhar esse mundo do rádio, porque nunca foi um assunto que me interessou – eu nunca pensava na rádio a não ser no horário que eu tava lá, não era assunto que me interessava, nunca li sobre rádio, mesmo quando tava lá, muitas vezes eu tava de fone, ouvindo outras coisas, mas era um ambiente de trabalho legal, com um monte de gente legal, e enfim, que não me incomodava. E que me botou em contato com muita coisa que eu não teria tido contato de outra forma.

Agora o que eu acho mais legal foi esse momento ali no meio dos anos 90, em que tinha a Felusp já a Pop Rock, em que a Atlântida também, a Ipanema e a Unisinos, então tinha quatro rádios tocando rock gaúcho – isso criou aquela fantasia de que o rock gaúcho... não era uma fantasia, na verdade, esse paraíso do rock que foi o Rio Grande do Sul durante esses anos. É só ver as bandas as bandas mineiras dos anos 90 – Pato Fu, Skank e Jota Quest – começaram a fazer sucesso primeiro por aqui. Então vinham muito pra cá, e tinha um monte de banda com esse formato que me interessava, que é esse negócio do rock gaúcho, que é essa mistura de um pouco de humor, com ironia, que pra mim é o maior sinal de inteligência, e

uma sonoridade que não era nada americana, mas que era muito calcada no rock inglês, e muito no rock inglês dos anos 60 e 70... essa coisa meio mod, meio psicodélica. Isso é muito essa cara, pra mim, essas bandas que me interessavam, desde a Graforrêia até a Cachorro Grande, Video Hits, o trabalho solo do Flávio...

Antes da Graforrêia mesmo, o TNT tinha um pouco do rock americano, mas tinha rock inglês também; Cascavelletes bem rock inglês, e que de uma certa forma, isso é uma coisa que eu não sei, nunca perguntei pra eles, se eles tinham contato com o Bixo da Seda e Liverpool, mas eu não sei se na época dos Cascavelletes eles conheciam, se tem alguma ligação com isso.

Bixo da Seda eles deviam conhecer. Primeiro que eu não conheço nenhuma gravação do Bixo além do disco, e todos eles dizem que o disco é muito menos legal do que eles realmente eram, ao contrário do Liverpool, que acham um bom retrato da banda. Mas comparando só os discos, que é o que a gente tem pra comparar, o Bixo da Seda é uma banda normal, na onda dos Mutantes, da época, de clonar rock progressivo, rock básico, não tem aquela chama do gênio do Liverpool. Então nesse momento dessas bandas desse rock gaúcho tavam... pô, tinha 10 bandas fazendo 10 shows por mês com cachê de 20 pau, era um mundo incrível, e isso me dava alegria de tá participando daquilo ali, no papel de alguma forma incentivador, porque nunca foi meu mundo, nunca fui do rock. O contato mesmo que eu fui ter com o rock já é no século XXI, via Vanguard e Wander, que ambos começaram a me chamar pra fazer coisas junto e tal. Com o Wander eu toco desde então, desde 2006, e com o Julio Reny também já toquei muitas vezes. Mas já foi homem velho que eu comecei a tocar rock; foi engraçado, porque aquelas coisas que eram óbvias pros outros, pra mim era tudo novidade, é engraçado.

E aí a gente via essa coisa do poder do rádio, mesmo, e também de programas como o Radar, da TVE, alguns espaços maiores que se tinha, porque nesse momento realmente tinha um mundo, né, tinha um mundo funcionando. Tinha um mercado estabelecido, e isso morreu de uma hora pra outra. Eu não gosto do termo MPG, mas enfim, esses artistas gaúchos que tavam efervescendo no começo dos anos 80, tipo Nelson Coelho de Castro, o Gelson Oliveira, o Bebeto Alves, basicamente porque tocavam na Bandeirantes e depois comecinho da Ipanema, e depois quando a Ipanema para de tocar – tirando o Nei e o Vitor todo mundo se fode –, aconteceu mais ou menos a mesma coisa com o rock gaúcho, porque num determinado momento pararam de tocar rock gaúcho, sei lá o que sobrou, Chimarruts, que era reggae, e Reação em Cadeia, e o resto morreu. Papas, que é pop, e as outras bandas foram se fodendo, né, porque saiu esse veículo importante que é o rádio – mesmo que todo mundo fale que a

internet substituiu, pra essa geração não substituiu. Pra essa geração que começou pela internet, Pata de Elefante, Apanhador Só, eles souberam funcionar nesse mundo, mas nem existe mais coisa nenhuma. Entre outras coisas, tiveram que pagar suas contas, e a coisa não ser mais autossustentável. Então é muito doido.

Agora que eu tô pesquisando mais a fundo esse rock dos anos 60 aqui, porque eu já sabia que tinha tido um festival de bandas de Jovem Guarda, Iê-iê-iê, e tinha tido 2 mil bandas inscritas no Rio Grande do Sul. Agora pouco eu bati com um número e parece que tinha 200 bandas tocando em Porto Alegre. Isso não teve, talvez nos anos 80, e eram bandas que todas trabalhavam, porque tocavam pras pessoas dançar, tocavam na noite. Tinham os bailes, onde as bandas revezavam na noite, então tinha também um mercado muito grande pra isso. E é uma coisa que a gente nunca lembra, que teve poucas pessoas que fizeram essa ponte, de tá naquela época e tal, eu acho que o Chaminé e o Mutuca eram os dois caras que são dessa época e continuaram fazendo rock a vida inteira. São eles dois. Só.

E dos anos 80 eu entrevistei bastante gente lá por 2000, 2004, quando eu fiz a primeira versão final dessa minha eterna pesquisa sobre a música popular de Porto Alegre, cujo livro da Elis foi o único que saiu. Então eu tenho bastante das bandas até aí. Mas na época, em 2000, eu entrevistei muita gente pra tentar armar esse circuito que eu não tinha vivido, eu sou dessa geração, mas não vivi. Gente, é muito horrível agora pensar que as pessoas morreram. Eu fiz algumas entrevistas longas com o Miranda, com o Mutuca nunca cheguei a entrevistar sistematicamente, a gente sempre falava isso, de fazer, e acabei não fazendo. Entrevistei o Mutuca só uma vez, praquela série que a gente fez sobre a música de Porto Alegre, da TVE. E, bom, o Flávio eu nunca consegui muito me relacionar, na verdade, mas o Frank Jorge sim, muitas vezes, ele é meu amigo. E falei bastante com o Nei Van Soria, o Petracco, que a gente é exatamente da mesma época. A minha geração é toda do rock, né, tirando eu e o Marcelo Delacroix, todo mundo é do rock.

E a série foram duas coisas: um material inacreditável que o Rene Goya tem, porque o Rene tá há vinte anos recolhendo material, ele compra todos os acervos que aparecem, então compra toneladas de Super-8, ele achou, por exemplo, um Super-8 do Liverpool, na Ramiro, mudo, um clipe que eles fizeram, que deve ter sido montado por alguém, então ele vai comprando esses acervos das produtoras que vão fechando e tal. A gente juntou o acervo todo do Rene, com o meu material de pesquisa, e deu pro Daniel Dodt, que é daqui, mas tava morando na Inglaterra, ele trabalhava como roteirista de documentário na BBC. Então o Dodt que montou o roteiro da série em cima dos meus textos. Então foi muito legal, muito fácil da

gente trabalhar. Então além de escrever, ele botava tópicos, e eu fazia falado. Era ruim de editar, porque cada take eu falava algo diferente, mas foi legal, um trabalho conjunto.

Tinha que ter, né, a gente tava tentando articular isso, de juntar esses acervos do Vedano, o acervo do Paixão, da Caldas Júnior, do Museu da Hipólito José da Costa, juntar esses acervos e fazer um acervo da imagem e do som daqui, né, que a ideia era fazer lá no prédio da Casa Elétrica, que tá se desmontando, mas aí o mundo começou a acabar e ninguém mais deu bola pra isso. Chegou a se fazer uma associação Amigos da Casa Elétrica, pra tentar levar pra lá, mas não rolou. Tinha que juntar todos os acervos, agora eu fico pegando pela internet, né, os grupos no Facebook, tem muito grupo de rock gaúcho, e muito acervo, por exemplo, o Beto tem um acervo enorme de fotos do Chaminé, porque eles tiveram uma banda junto nos anos 60, e eu nem sabia disso, e é muito louco porque essa galera tá começando a morrer, e alguns com idade. O Chaminé morreu novo, mas o Mutuca já tinha uns 70 anos, né. O Miranda morreu jovem pra caralho, então é o momento de registrar essa memória. Bom, o Flávio, né, nossa. Tem que registrar essas pessoas.

Entrevista com Biba Meira

A minha pesquisa é referente aos anos 80 do rock gaúcho. Então eu quero saber da tua vida, tua experiência com a música, de onde tu quiser começar. Tudo é importante, eu quero saber tudo o que for relevante pra ti. Eu não vou te interromper, mas quem sabe no final a gente volte pra algumas perguntas específicas.

Eu vou começar do começo, então: eu comecei a tocar bateria em 84 e antes disso fiz uns dois anos de faculdade de Direito e um ano um pouco de História, e aí comecei a me interessar muito pela bateria. É que, na verdade, eu namorava o Gordo Miranda, então convivia muito com os músicos direto no Taranatiriça... o Carlo, Marcelo Truda, Miranda, Castor... alguns que depois se tornariam membros do DeFalla, e muitos com os quais eu toquei depois, também.

Então eu tinha esse contato direto com eles, com esses músicos, e saía muito com eles e eles eram amigões do Miranda. E então já desde pequena eu me interessava muito pela música, meu pai adorava música, meu irmão também comprava muitos discos, então eu tinha esse vínculo muito forte com a música, mas enfim, naquela época era muito difícil uma mulher ser musicista – ainda mais baterista, né – e eu tive que falar pro meu pai e pra minha mãe, já fui falando com muito medo, mas foi tudo tri bem. Meu pai falou “ah, tudo bem, então tu vai estudar com os melhores professores. Quer ser uma baterista? Vai estudar pra isso”. Daí eu comprei uma bateria e fui estudar com o Ivo Eduardo, que foi meu primeiro professor, e nisso o Miranda e o Flu me viram tocando, no edifício que eu moro agora, no apartamento da família, e eu forrei todo o quatinho da empregada e eu ficava tocando bateria ali, sozinha, na Santana. E aí os guris me viram tocando e o Miranda falou “bah, tu vai ser baterista do Urubu Rei, a próxima banda que a gente vai fazer e não sei o quê”. E aí em 84 surgiu a Urubu Rei, e eu não sabia tocar porra nenhuma, era muito, muito, muito básica, mas enfim, eles adoraram, e foi minha primeira experiência, minha primeira banda. E a partir disso, mais ou menos na mesma época, o Edu começou a frequentar os ensaios do Urubu Rei, e começou a ficar amigo da banda, e ele tinha uma banda que se chamava Fluxo, daí eu fui chamada para entrar pro Fluxo e entrei pro Fluxo. Na verdade, eu comecei a ser chamada pra várias bandas, tocava com um monte de gente. Digamos que além do estudo, a prática é muito importante, fundamental para quem quer tocar.

Aí eu também aceitei tocar com o Edu, depois disso veio o DeFalla, e aí o DeFalla, naquela época, eu já tocava bastante, então foi uma banda que viajou bastante, né, e eu tenho

um estilo muito próprio na bateria, essa coisa de usar muito tambor, naquele primeiro disco usei muito, muito – o que chamou a atenção de muita gente. Aí o DeFalla gravou o primeiro disco, e foi uma coisa muito legal para mim porque naquela época o sonho era participar de uma gravadora, fazer sucesso, aquela coisa de gente jovem querer fazer sucesso. E realmente a gente foi contratado pela RCA, que pra nós foi uma coisa inacreditável, e a gente foi pro Rio de Janeiro, gravamos o *Rock Grande do Sul* e depois o DeFalla gravou o primeiro LP.

E ali eu ganhei o prêmio de segunda melhor instrumentista do País, o Edgar Scandurra ganhou de melhor instrumentista e eu ganhei a segunda melhor instrumentista. Aí todo mundo falava “ah Biba, então tu é a melhor baterista, porque tu concorreu com um guitarrista, então tu é a melhor baterista do Brasil”. Então foi um disco muito ousado pra época, né, o DeFalla é uma banda que é muito a minha cara. Eu adoro – adoro! – o DeFalla. A gente tá sempre indo e voltando, falando que é a última vez, mas agora acabou, acabou mesmo!

E é uma banda que nem eu tava te falando, é a minha cara, é uma banda como o Edu disse numa das entrevistas lá nos anos 80 “a gente nunca vai agasalhar o patê pra fazer sucesso”, era uma banda bem original e que não se vendia. Na verdade, a gente sempre fez o que a gente quis, e eu não me arrependo de absolutamente nada, nada, nada. É uma banda que eu amo, a gente é amigo até hoje, eu, o Castor, o Flu, o Edu, a gente se dá superbem porque a gente fecha em muitas coisas, não só na química do DeFalla, né. Eu, como uma baterista, instrumentista, sempre fui super respeitada por eles, eles sempre me respeitaram muito, e isso é uma coisa muito bacana. Nunca fui desrespeitada por ser mulher e baterista – muito pelo contrário –, então o DeFalla é a banda da minha vida, sim, porque realmente a gente tem essa química fora do palco, a gente tem muita química também dentro do palco, e a gente pensa muito as mesmas coisas. A gente não se estressa com nome de banda, agora o Edu pegou o DeFalla pra ele, depois daqui a pouco a gente pega de volta, sabe, aí daqui a pouco a gente volta de novo – que eu acho que não –, mas enfim. Então a gente tem essa coisa, esse tipo de amizade, de pensar dessa mesma maneira, não é uma banda que brigue por dinheiro, também não é uma banda que quer brigar pra fazer sucesso: “ah, vamos fazer uma música pop pra tocar na rádio”, porque naquela época muitas bandas faziam isso, né. Então eu acho que o DeFalla sempre manteve a sua originalidade e a maneira que a gente era, nu e cru, assim, sem se vender. Então é uma banda que eu considero a banda da minha vida mesmo.

E depois disso eu tive muitas bandas. Depois do DeFalla, tá, eu saí super magoada, briguei com o Edu, a gente era namorado, e a gente brigou, aí ficou um rolo total e eu acabei saindo. Aí eles foram tocar no Rock in Rio [*Hollywood Rock, na verdade*], e isso foi super de boas, mas eu fiquei magoada um tempo, não queria ouvir falar do DeFalla, mas depois isso

foi se resolvendo, bah, é a banda que eu adoro, sabe, fomos resolvendo, eu tinha brigado com o Edu mesmo.

Aí eu vim pra Porto Alegre de novo – eu morei um ano em São Paulo, não deu muito certo –, voltei para Porto Alegre e fiz uma escola de música com o Carlo, meu ex-marido, que é pai da minha filha, a Julica, Carlo Pianta, da Graforrêia. A gente abriu a Escola de Música Beethoven, então a Beethoven foi uma baita escola, que abriu caminho pra várias pessoas que hoje estão na faculdade de Música da UFRGS. Então foi legal, foi uma escola muito, muito, muito legal, e foi um baita de um aprendizado para mim também como professora, que é uma coisa que eu adoro fazer, então junto com isso eu quis me formar em uma faculdade, daí tentei na UFRGS, mas tinha que largar a bateria para tocar violão clássico, então eu não quis. Então estudei violão clássico durante um ano – teria que estudar muito mais, teria que realmente escolher um instrumento – e eu não, não vou fazer isso. Aí abriu a faculdade de Licenciatura no IPA, e eu acabei me formando no IPA.

Aí comecei a dar aula em escolas de educação infantil, fiz estágio no Instituto de Educação e é uma coisa que me dá muito prazer ser professora, eu gosto muito, muito, e uma coisa muito boa é que eu adoro criança, também. Durante muito tempo, dei aula pra criança nessas escolas de educação infantil. Tive muitas crianças. Então meu aprendizado aí foi num outro sentido, assim; de professora, de tá aprendendo também junto com esses alunos, e ao mesmo tempo eu tive muitas, muitas bandas paralelas. Toquei com o Jimi Joe, com o Wander Wildner, Justine, As Gurias, que era uma banda gaudéria, a Dolly, que era uma banda só de mulher, e aí foi indo indo indo indo... fechamos a Beethoven, aí eu abri a Batuca Escola de Bateria e Percussão, que é com o Cláudio Calcanhotto. E aí surgiram As Batucas também, quatro anos atrás, que foi a grande concretização de um sonho, de colocar as minhas alunas pra tocar, porque foi uma percepção minha, eu sempre tive muitos alunos e muitas alunas, e eu percebia que meus alunos tocavam muito, em festas, em colégio, e as gurias nada, nenhuma das minhas alunas tocava; e eu dizia: “gurias, vamos lá, gurias, vamos lá!”. E era sempre só no fim do ano, que era a festa de encerramento da escola, show de encerramento.

Então elas tocavam sempre uma vez por ano, e aquilo começou a me bater pra dentro, assim, tipo, e aí em 2014 a gente fez um show na Cidade Baixa e tinha 8 mulheres tocando, todas tocando tri bem, e elas tri feliz, e eu bah, vai ser só um ano de novo. Aí eu “não!”. Reuni elas e falei “ó, a gente vai fazer alguma coisa pra vocês continuarem tocando”. E a gente tem uma foto daquela noite, nós todas abraçadas, assim, e aquela foto é um marco pra mim, porque um pouquinho antes que a gente tava conversando e eu falei “vamos tirar uma foto da banda”, e eu não sabia o que ia surgir. Mas daí eu formei As Batucas, né. E foi um

movimento que deu muito certo porque eu botei um anúncio no Facebook e simplesmente bombou, em uma semana tinha uma turma fechada, com 20. E eu não sabia muito bem como começar aquilo, tinha ajuda do Vini, que tá comigo até hoje, mas as coisas foram indo super bem assim, abri essa turma que tinha 20, depois de dois meses depois abri uma outra turma que também lotou, e hoje a gente tá com mais de 100 mulheres nas Batucas, com 7 turmas.

Então foi algo que me deu uma satisfação muito grande; de dar um empurrão nessa mulherada, de tentar mudar um pouco essa história, né, de que realmente a gente tá num ambiente super machista. Eu sou uma que sentia muita falta de mulher quando eu tocava com os guris, a gente viajava muito pelo Brasil inteiro e aqueles três falando bandalheira o tempo inteiro, falando de mulher, e eu ficava “ai, meu Deus do céu, eu preciso de uma mulher para falar alguma coisa”, sabe. Mas tipo assim, para mim era de boas aquilo ali, entendeu? Mas eu sempre fui quase que a única mulher nesse espaço, que é predominantemente masculino, ainda mais naquela época. As coisas estão bem melhores agora, mas ainda falta muita coisa.

E em 2016 eu comecei a querer fazer um disco solo. Em 2014 eu participei dum festival de bateristas mulheres em Curitiba, e aí nesse festival todas tocaram música *cover* e eu resolvi fazer minhas próprias músicas com o Flu. Aí eu, o Flu e o Truda – que me ajudaram a fazer músicas –, aí eu fui nesse festival e apresentei 5 músicas minhas. E foi muito bacana, daí eu “ah, nossa, por que eu não faço, por que eu não gravo?”. Mas aí levou um ano, em 2016 começou a amadurecer bastante, daí eu falei com o Edu em 2017 e fui para o estúdio, levei um ano para gravar, assim, tipo, teve complicações, porque eu peguei o Edu como produtor, aí a gente brigou no meio do caminho, peguei o Flu, o Edu saiu fora, e no fim, bah, foi um disco que me realizou muito, muito, muito, muito. É uma coisa que eu podia não ter feito, mas eu fiz, né.

Assim que o disco saiu eu disse “bah, agora eu posso morrer”, porque tá aqui meu disco, tá tudo registrado, e ele tem muito a minha cara, muito, muito. O fato de eu ter convidado o Edu foi porque eu admiro ele um monte, queria que tivesse dado certo com ele, mas não deu, mas no fim ele me levou pro Audio Porto, que é um baita dum estúdio e ele “Bibaaa tu tem que pensar grande, tem que ir pro Audio Porto, vai tirar o melhor som de bateria” e realmente o som de bateria tá uma paulada mesmo, muito bom. Mas só que, tipo assim, eu cheguei lá um dia e tinha uma música pronta. Aí eu “*hello*, Edu, o disco é teu ou é meu?”, “não porque é a melhor música que eu já fiz na minha vida por que não sei o que lá”, “caralho, não! O disco é meu, não é teu!”. Aí discutimos e ele “não, tu tem razão”, mas aí eu cheguei lá no outro dia e tinha outra música pronta, aí, bah, tipo assim, deu. E ele: “nããã porque tu não imagina o que tu tá jogando fora”, e eu: “eu imagino. Eu acho que tu ia fazer

um disco do caralho”, e acho mesmo, fui muito sincera com ele, tanto que coloquei uma faixa no disco, que ele fez sozinho com as minhas baterias, ela tá ali, é a última música do disco, tipo uma homenagem. Falei “ó, Edu, não dá. Sei que o disco ia ser maravilhoso, mas, né, é uma coisa minha”. Daí eu convidei o Flu, e deu todo o stress com o Audio Porto por a gente ter brigado, daí eu acabei aqui no Edo Portugal, meu amigão que tem o estúdio aqui, e aqui é As Batucas, e aqui é o depósito onde eu tenho absolutamente tudo, as baterias, percussões, latas, daí, bah, me lavei aqui! E bah, o Flu me deixou super a vontade pra fazer tudo. Eu toquei teclado, guitarra, eu gravei um monte de coisa. Então o disco tem muito a minha cara. E foi um disco bem elogiado quando saiu. Inclusive, o Edu veio e “bah, meu, esse disco vai cair os butiá dos bolso dos batera” e realmente os bateristas têm falado, é um disco muito único, não tem nada igual.

Então em 2018 eu resolvi lançar essa carreira solo e teve todo esse percurso que eu tive que passar. Não me arrependo de absolutamente nada, que talvez pudesse ter feito alguma coisa mais cedo, mas não sei, acho que as coisas aconteceram normalmente como tinha que ter acontecido. Então hoje eu tô com As Batucas aqui, o disco foi gravado só por mulheres, algumas batucas que tão na UFRGS, minha filha... minha filha é a primeira baterista a entrar na faculdade de Música da UFRGS, ela entrou dois anos atrás, eu que preparei ela pra entrar, agora a UFRGS tem música popular né, ante não tinha. Acho que eles abriram faz uns cinco anos. Então é isso, acho que tudo transcorreu de uma maneira bem bacana, assim, eu nunca tive empecilhos. Claro que essa coisa de machismo acaba nos afetando, mas eu nunca dei bola mesmo, eu sempre mandei se foder. E isso só me fez bem, na verdade. Mas acho que tudo bem, não tenho do que reclamar.

E o Rock Grande do Sul, que tu comentou rapidamente? Lembranças dessa cena, das bandas, dos anos 80?

O *Rock Grande do Sul*, negócio de turnê, me lembro que uma vez a gente foi pro Rio de Janeiro, pegou um ônibus, meu irmão até que produziu isso, e a gente chegou lá, invadimos o Rio de Janeiro – Rio de Janeiro ou São Paulo, não me lembro bem –, mas enfim, teve o lançamento também no Rio de Janeiro, no Canecão, desse disco, com todas bandas, eu me diverti horrores nessas viagens, nossa, muito.

E anos 80 era Bom Fim, Ocidente, que era nossa casa, eu morava na Santana, voltei pra lá agora, bem na frente do Colégio Militar, eu lembro de sem problemas nenhum ir a pé pro Ocidente, atravessava a Redenção, e voltava às 4 da madrugada a pé, também. Meu, era

muito tranquilo. Não tinha nada que me desse medo, a gente trafegava direto na rua. Isso 85, 86, 87, 88, anos 80, ali. A gente andava bastante, tinha o cinema Baltimore, que a gente ia bastante, o nosso *point* sem dúvida nenhuma era o Bom Fim. Tinha o Porto de Elis, na Protásio, alguma coisa lá pra 24, o Fim de Século... então tinha esse circuito de casas noturnas, e do Ocidente, né.

E anos 90 é outra coisa, outras bandas, outra galera, a gente andava muito junto, todo mundo, isso era uma coisa bem bacana, a gente se conhecia, né. Era uma galera que jogava junto, mas depois vieram outras bandas.

E tu sente alguma coisa a respeito desse som de “rock gaúcho” dos anos 80, já que 90 é outra galera?

Cara, eu chamo de rock gaúcho porque é coisa do Rio Grande do Sul, vai chamar do quê? Rock carioca? Seja lá o que for é rock – e é gaúcho. E eu acho que tem uma cara nossa, por exemplo, a Graforrêia com essas letras, pelo amor de Deus, né? Tu identifica muito de ser uma banda gaúcha, e que tem uma certa sonoridade, tipo assim, gaúcha tradicional, tá me faltando o ritmo, tipo “Amigo Punk” é um.... [*milonga?*] Milonga! Então eu vejo isso, por exemplo, o rock no Brasil, ah, Brasília tá lá com aquele rock mais político, Legião Urbana, Capital Inicial, São Paulo tem aquela característica das bandas mais sérias, no Rio de Janeiro mais *light*, mais alegres, mais na gandaia, tipo Blitz, assim, que caracteriza bem. E acho que aqui igual, mas eu não sei o que definir, não sei o que seria o rock gaúcho, quais as características. A Graforrêia me lembra bem por causa das letras, e por ter esse contato com estilos gaudérios, mesmo. Mas não sei te dizer, porque todas são muito diferentes, não tem ninguém parecido com o DeFalla. O TNT e Os Cascavelletes talvez vão num só buraco os dois, mas a Graforrêia também não tem com o que comparar. Porque até no *Rock Grande do Sul* ali tem Garotos da Rua, Replicantes, Engenheiros, DeFalla e TNT, e todas diferentes, cada uma com seu estilo. Pra mim o rock gaúcho é o que tá aqui.

Entrevista com Carlos Gerbase

Eu tô trabalhando com rock gaúcho, tentando entender o gênero, a cena, e eu queria que tu me contasse a tua vida. É justamente isso, relatos de vida, tua visão sobre as coisas, tudo o que tu considerar importante, é bem livre. Ai depois vem questões interpretativas e tal.

Tu tá gravando? Tu tens certeza? [tenho] Absoluta? [gravando] Vamos lá, então.

O rock, pra mim, é a música da minha adolescência. Eu tenho irmãos mais velhos, três mais velhos do que eu, sou o penúltimo da família, depois de mim só tem a minha irmã, e eles ouviam bastante música, compravam LPs. Eles também tinham um esquema com alguma loja e levavam LPs recém lançados lá para casa e gravavam em fita, que é mais barato. Então, eu sempre tive contato desde, sei lá, 11, 12 anos, com bastante música, e eles tinham a preferência – me parece a principal –, era o rock. Não que eles só ouvissem rock, eles ouviam também música erudita, eles eventualmente ouviam MPB, ouviam jazz, né, mas o rock era o mais comum lá em casa. Então aos poucos eu fui compreendendo o que era aquela música e eu gostei, também gostei de jazz, também gostei de música erudita, alguma coisa de MPB, ouço isso até hoje. Mas o rock passou a ser a minha praia principal, a minha praia mais comum.

Isso significa que eu comecei lá com 11 anos, nós estamos em 72, 73, e ali o rock que se ouvia era rock progressivo. Com alguns reflexos dos anos 60, aquele rock mais psicodélico etc. Então, por exemplo, eu me lembro de ouvir Mutantes, Rita Lee em seus primeiros discos, e o rock brasileiro chegava através do Raul Seixas. Mas grande fonte era o rock inglês, e principalmente o rock americano. As minhas primeiras grandes devoções foram Pink Floyd, Genesis, Yes, enfim, essas bandas bem progressivas, mesmo. E ao mesmo tempo Rolling Stones e Beatles – talvez Beatles seja a mais antiga de todas. Eu ainda tenho compactos lá, que meus irmãos compravam em 66, 67, então Beatles e Rolling Stones fazem parte dessa minha educação para o rock. E assim foi evoluindo um pouco, digamos assim, mas sempre muito ligado nessa coisa do rock progressivo. E sempre me considerando consumidor de música, jamais um produtor. Nunca tive nenhuma ideia de fazer música, porque quando tu ouve Pink Floyd, tu ouve, sei lá, Emerson, Lake & Palmer, as músicas são feitas claramente por gente que tem uma formação muito extensa, muito profunda de música, tu tem que saber ler partitura, enfim, tu tem que se um músico para fazer música. E isso não tava nos meus planos de modo algum, eu gostava de escrever, gostava de cinema, mas eu pensava em ser

jornalista. A minha turma toda, quando a gente começou a fazer cinema, obviamente tu tem que fazer trilha pros filmes que tu faz, a gente fazia Super-8 e sem nenhuma preocupação com direitos autorais, que era uma coisa muito longínqua pra nós, que era uma coisa da Indústria Audiovisual e nós fazíamos Super-8, nós éramos amadores. A gente acabou também usando muita música de disco nos nossos filmes, para o bem e para o mal, porque hoje as músicas são boas, mas hoje é um problema para os filmes, porque a gente não tem os direitos autorais.

Então nossos filmes estavam cheio de Pink Floyd, de Beatles, de Rolling Stones, de qualquer coisa que a gente gostasse, a gente colocava nos filmes, nós não fazíamos música original, nós colocávamos os discos que nós ouvíamos. No *Deu Pra Ti Anos 70*, por exemplo, que é um filme importante – apesar de não digirir, eu era assistente do Nelson e do Giba, mas é um filme importante pra mim, eu acompanhei toda a produção –, ali tu tem uma espécie de catálogo do rock dos anos 70, que é esse rock que eu te falei, que nos formou, a nossa adolescência tá um pouco em cima daqueles discos ali. E daí a gente, pô, tem várias capas de discos filmadas, como se fosse assim: aqui estava a trilha sonora da minha vida. Esse Genesis aqui, esse Pink Floyd ali, isso é muito evidente no *Deu Pra Ti*, *Coisas na Roda* e *Inverno*, e são filmes rodados respectivamente em 80, 81 e 82 e lançados nos anos seguintes. Se tu olhar esses três filmes, tu vai ver o que Nelson, o Giba, o Werner e o Gerbase gostavam, qual é a nossa formação dos anos 70 e do começo dos anos 80. Então sempre nessa perspectiva: gostamos de música.

Na realização do *Deu Pra Ti* aconteceu uma coisa interessante: houve uma aproximação com dois músicos de Porto Alegre, em início carreira, que é o Nei Lisboa e o Augustinho Licks, que na época era uma dupla, que ainda tava saindo da Universidade, e fazia participações em festivais universitários – aqui na PUC, inclusive. E gravavam alguma coisa, eventualmente na Rádio Universidade ali na UFRGS, e nós tínhamos acesso a essas músicas e nós gostávamos muito. O Nelson, o Giba, eu também, e no *Deu Pra Ti* é evidente a influência deles – do Nei e o Augustinho. Inclusive, tem uma cena inteira do show deles, que é chamado *Deu Pra Ti Anos 70*.

Eu acho que nesse momento há uma espécie de primeira aproximação entre eu, pelo menos, com músicos de Porto Alegre. Gente que ao invés de apenas ouvir música, fazia música também, e importante: tinha mais ou menos a nossa idade. As bandas de rock que existiam na década de 70 estavam meio que desaparecidas. O Liverpool foi importante, mas acabou, virou o Bixo da Seda, de certo modo o Bixo da Seda gravou um disco que eu ouvi no seu tempo, mas que também não era uma banda próxima a nós. Então foi através da MPG e não do rock que a gente se aproximou do universo da música feita, um show em Porto Alegre

etc... *Deu Pra Ti Anos 70*. Mas tu vê, no *Inverno* já não tem música feita aqui. É um fenômeno bem *Deu Pra Ti*, mesmo, porque o *Coisa na Roda* também não tem. Então foi a primeira aproximação.

No começo da década de 80, eu saí de casa. Eu saí da casa dos meus pais em 82 e fui morar num apartamento sozinho e aí eu levei meus discos, os meus livros etc. E continuava sem nenhuma perspectiva de fazer música, o que eu queria realmente era escrever, fazer cinema. Então acontece uma revolução na música – que é o punk rock, né. O punk rock, que tu sabes, é um fenômeno de 76, 77 na Inglaterra, em Londres, e depois Nova Iorque, Estados Unidos etc. Mas que chega tardiamente aqui no Brasil – em São Paulo ele chega antes –, mas aqui em Porto Alegre ele chega tardiamente, mas chegou. Então quando eu ouvi *Never Mind the Bollocks*, do Sex Pistols, *London Calling*, do The Clash, isso aqui é um negócio diferente, isso aqui é bom pra burro. E uma das grandes qualidades dessas bandas era que elas muito mais simples. De certo modo elas voltavam no tempo, elas voltavam pras origens do rock. Quando o rock era uma música feita basicamente por negros americanos com uma formação musical empírica. Eles não eram estudiosos, eles não eram músicos eruditos. Eles eram grandes músicos de formação empírica, de tocar, de aprender tocando, e não aprender em universidade. E isso, pra mim, foi uma revolução muito grande; logo percebi que tinha outras pessoas que também sentiram isso, que essa revolução era incrível.

Na época, então, eu tava morando com outras duas pessoas, entre elas, o Heron e seu irmão Cláudio. O Heron, Cláudio e eu jogávamos muito futebol de botão etc e ouvíamos esse tipo de música. E houve um momento que a gente pensou “Pô se esses caras aí tocam, fazem um barulho infernal e eles dizem *do it yourself*. Ora, eu fazia o Super-8, eu era do *Do-It-Yourself* do cinema! O Super-8 é o cinema fácil, tecnicamente falando. Os desafios linguísticos e estéticos são os mesmos do 35, mas tecnicamente falando e financeiramente falando é um cinema possível. E o punk rock imediatamente se tornou o rock possível, porque realmente não exigia ler a partitura, não exigia uma formação acadêmica, erudita. Então o que a gente fez: fomos comprar os instrumentos na loja. Eu fiquei com a bateria, porque era, talvez, o menos capacitado de todos, e eu achava que uma coisa pra bater era uma coisa mais fácil do que tirar as notas. O Heron e o Cláudio compraram o baixo e a guitarra, o Cláudio tinha tido algumas aulas de violão, e nós fomos pra garagem da nossa casa em dezembro de 1983 pra ver o que saía dali. Então a origem dos Replicantes é essa: são três pessoas que queriam aprender alguma coisa que elas não sabiam – da maneira que o punk rock dizia, “faça você mesmo”, não fique esperando. E lá fomos nós pro estúdio.

E foi uma brincadeira muito interessante. Nós continuávamos a jogar botão, jogávamos futebol, mas a partir daí também bater no instrumento era uma coisa bacana. Eu consegui emprestado uma bateria do irmão do Giba, do Plínio, que morreu recentemente, daí a gente começou a tocar. Foi uma coisa estranha pra muitos dos nossos amigos, tu via o Giba ali falando do filme do Boca que ficou chocada, enfim, o Giba é um velho hippie, ele ainda acha que música é feito por músicos – e nós achávamos que música era feito por qualquer pessoa que quisesse se divertir com música; a inconsequência faz parte. E ali a gente começou sem nenhuma pretensão profissional, era uma brincadeira. Só que essa brincadeira ficou muito constante, e quando tu faz uma coisa com gosto durante algum tempo, tu acaba adquirindo algumas habilidades e acaba dando o teu melhor. Eu escrevia, comecei a fazer algumas letras, o Cláudio fazia letras também, o Heron menos, mas também contribuiu um pouco. E de repente a gente tava fazendo músicas, não ficava só fazendo *jams* intermináveis. A gente começou a fazer canções, músicas: começo, meio, fim, letras etc. Daí saiu “Nicotina”, “Vortex”, “Porque não”, “Princípio do nada”, “Ele quer ser punk”, várias das músicas lá do começo da banda que estão todas registradas nos ensaios da época. E alguns amigos começaram a ir lá, e entre eles o Miranda. O Miranda foi lá e disse “vocês são a melhor banda da cidade, vocês são o futuro!”, e a gente “ó, interessante isso aí”. E ele nos incentivou, nós também estávamos pensando um pouco nisso, a gravar alguma coisa com mais qualidade.

Foi então que nós fomos para um estúdio. Nós não tínhamos dinheiro nenhum, ninguém tinha dinheiro, nós conseguimos um estúdio que gravava *jingles* de publicidade, um estúdio de dois canais, eu acho. Nós fomos com os nossos instrumentos, mesmo sendo instrumentos muito precários e gravamos “Nicotina”, mas numa fita de rolo – não numa fita K7 –, e em um estúdio – não numa garagem –, e isso conferiu certo ar mais profissional. E com essa fita nós fomos na Bandeirantes, eu acho que era Bandeirantes, não tinha virado Ipanema ainda, enfim, ali na José Bonifácio (onde eu moro hoje, inclusive). Mas já tava naquela transição de Bandeirantes pra Rádio Ipanema, não lembro. Eu sei que a pessoa foi o Mauro Borba; o Mauro Borba conta essa história também. Nós entregamos a fita lá e dissemos: “essa aqui é uma banda chamada Os Replicantes e a música é ‘Nicotina’”, ponto – não fizemos história longa etc.

Eu conhecia o Mauro, olha, um pouco, mas não era amigo íntimo do Mauro e ele tocou a música na rádio. Daí a história muda, porque daí realmente o impacto foi muito grande entre os ouvintes da rádio, por dois motivos: primeiro, porque as pessoas não conheciam o punk rock, as pessoas começaram a ver punk rock através dos Replicantes e tem

gente que gostou por causa disso, porque era uma música muito diferente do rock tradicional, na época. E outros nos xingaram muito dizendo que o Mauro tinha feito um absurdo, que aquilo ali não era uma música pra tocar no rádio porque, obviamente, eram pessoas não-capacitadas fazendo música.

Nós tínhamos também evoluído com a chegada do Wander, né, a banda começou comigo com o Cláudio e o Heron, mas lá em março de 84 o Wander veio do Rio, passou a ser o nosso vocalista, e daí nós já tínhamos um repertório grande, digamos assim, 15, 18 músicas, e resolvemos fazer um show que foi em maio de 84 no bar Ocidente. Antes nós tínhamos tocado, mas eram festas mais privadas etc. O primeiro show aberto ao público, com ingresso, foi no bar Ocidente. Também foi interessante pela reação do público, porque talvez tenha sido o primeiro show de punk rock da história da cidade de Porto Alegre. As pessoas não sabiam o que era, elas achavam que fazia parte atirar ovos na banda ou cuspir na banda, mas nós não gostávamos muito de ovos atirados e nem de cuspidas – e o Wander retribuía, né. Mas de alguma maneira foi um show muito intenso e ali começou a ser criado essa aura em volta dos Replicantes como uma banda punk que tinha uma proposta nova.

É importante dizer que nós não nos vestíamos de punk. Se tu tá, de certo modo, pesquisando também a interação entre as bandas e o público, não havia um público punk nesse primeiro show. Não tinha. Eram pessoas que gostavam de música, pessoas que nos conheciam e curiosos de um modo geral. Então não havia carecas ou pessoas com cabelo moicano ou coturno, isso foi um pouco depois. Mas a partir daí houve uma espécie de descoberta do punk rock – claro, algumas pessoas já ouviram –, o Gordo Miranda já ouvia, mas ele era um cara que tava a frente do tempo, né. A partir daí, surgia uma espécie de cultura punk, eu me lembro de uma reportagem da revista *Manchete* que dizia “O punk explode no Pampa”. E que fez fotos dos famosos punks de boutique, que iam pro cabeleireiro e faziam maquiagem punk, cabelo moicano, enfim, imitavam os punks londrinos, porque daí essa informação começava a chegar aqui. *O que é punk*, o livro do Antônio Bivar, as pessoas começaram a se informar mais... Lembra que é pré-internet, então a informação era muito mais difícil de ser obtida. Porto Alegre, em termos culturais, ainda era bastante provinciana – de certo modo continua – perto de São Paulo. Em São Paulo, a informação circulava muito mais rápido, tinha muito mais loja de discos, muito mais discos importados, então aí o punk passa a ser importante.

Eu vou dar um passo para trás – pra trás não –, mas nesse momento o que tava rolando de rock em Porto Alegre: o primeiro show de rock em Porto Alegre, grande, que eu lembro ter ido, foi num show conjunto do Taranatiriza com Os Garotos da Rua no Araújo Vianna. Com

certeza é 84; o dia eu não vou saber, mas é 84. E nesse show conjunto, o que me chamou a atenção foi a quantidade de caixas de som que as duas bandas conseguiram colocar em cada lado do palco do Araújo Vianna, e era muita caixa de som. Essas duas bandas estavam preocupadas em fazer um espetáculo do rock feito aqui, e eu fui ver e gostei muito. Tanto Garotos quanto Tara fizeram shows muitos bons e havia um grupo bem interessante pra essas duas bandas. Não tinha nada a ver com o público que Os Replicantes tavam começando a fazer, eles já eram músicos com alguma estrada. Então aí tu poderia falar com o Paulo Melo, o Alemão Ronaldo – o Miranda não vai poder falar mais –, o próprio King Jim, que te vão falar desse momento aí. Eu também vi os Garotos da Rua num bar da José de Alencar, chamado Rocket 88. Já ouviu falar desse bar? *[Já]* Esse bar era um bar de rock, tocava rock nele e tinha um palquinho e os Garotos se apresentavam lá vestidos mais ou menos anos 60 e fazendo o que pouco depois passou a se chamar de rockabilly, ou seja, uma remodelação, uma transfiguração do rock dos anos 60, só que com um som mais contemporâneo, digamos assim, e eu gostei muito do show também.

Então essas duas bandas me fizeram questionar: “pô, dá pra fazer rock aqui, existe um público, existe certa recepção” – não tô falando nem quantidade de pessoas, mas uma possibilidade de tu tocar para alguém. Foi isso que incentivou a gente a fazer o show no Ocidente, por isso que eu disse que voltei pra trás, porque aquele show pra nós foi o primeiro, mas não tava inaugurando nada, havia um certo movimento de rock em Porto Alegre, com a Ipanema tocando rock, com coisas anteriores que tinham acontecido. O que de certo modo nós criamos foi esse cenário do punk rock, gênero punk rock, que realmente não tinha em nenhuma banda.

E a história dos Replicantes, nesse ano de 84 (eu tenho guardado, talvez possa te dar depois), foi um ano muito movimentado, outras bandas surgindo mais ou menos nesse momento. O Gordo Miranda tava com a Urubu Rei, e então nós tocamos em vários lugares em Porto Alegre, às vezes junto com outras bandas, às vezes sozinhos, e 84, 85, foram anos bem ricos mesmo, muita movimentação.

Teve um show histórico no Parque Marinha do Brasil, patrocinado pela RBS, que eu acho que é dezembro de 84 (daí tu tem que conferir essas datas), mas tinha mais de 40.000 pessoas – 40.000 mil pessoas para ver bandas de rock de Porto Alegre. Tocaram com certeza: Os Replicantes, Urubu Rei, Garotos da Rua e aí tu vai ter que pesquisar pra ver quem mais tocou, quem já existia, não sei se o Fluxo tocou, o Fluxo é pré-DeFalla, daí tu nem que dar uma pesquisada aí. E esse show de fim de ano da RBS colocou essas bandas na TV. Daí, obviamente, as bandas ficam mais conhecidas, isso facilita a realização de mais shows etc.

Essas bandas foram se apoiando, também. Se a gente não era amigo, mesmo, pelo menos conhecido etc. E a partir daí o “rock gaúcho” – ou o “rock do Rio Grande do Sul”, como queira –, passou a ser um fenômeno interessante nas nossas fronteiras aqui.

Eu acho que a gente pode dizer que 85 foi o ano que isso ficou ainda mais sólido. Em 84 foi rico, mas 85 foi ainda mais sólido. Porque começa aí o Rock Unificado, acho que o primeiro é 85, tem que ver isso também. E também surgiram novas bandas, daí tem o *Rock Garagem*, aí começam os registros em discos, vários registros em discos. Porque as pessoas que lidam com o que a gente chamava de Indústria do Disco falavam “esse cara pode vender”, e outro fenômeno que tá ligado a isso aí é o Rock in Rio, que é 85. “Ah, o rock tava na moda no Brasil todo e lá no Rio Grande do Sul tem bandas que tem público, que tão tocando na rádio, não é *underground*, quer dizer, é *underground* em termos estéticos, mas são bandas que estão fazendo alguma história”.

E aí Os Replicantes tem a excelente ideia de gravar um compacto duplo com quatro músicas, com a nossa produção mesmo, muito simples, mas bem gravado, eu acho, uma capa legal da Rochelle Costi. Esse disco vendeu mil cópias muito facilmente, a gente fez mais mil e vendeu mais mil, talvez se tivesse feito mais na época teria vendido mais. Esse disco foi recentemente relançado pela Nada Nada Discos lá de São Paulo. E esse disco tinha uma música chamada “Surfista Calhorda” e através da “Surfista Calhorda” e uma divulgação forte que a gente fez, a gente levou o disco nas rádios de São Paulo e do Rio – e aí tu tem que compreender que na época as rádios de rock eram rádios fortes, tu tinha a Rádio Fluminense que era a Maldita, e tu tinha a 89 FM, lá em São Paulo, duas cidades grandes e duas rádios com boa audiência. E essas rádios tocaram “Surfista Calhorda” e a recepção foi muito forte, muito forte mesmo. E aí, bom, tocando no rádio tu passa a ser convidado pra fazer show, os cachês aumentam e aquela brincadeira já não é mais tão brincadeira assim. Exige viajar, exige se preocupar com coisas que a gente não se preocupava antes (luz, qualidade de som), isso foi vindo aos poucos pra nós, porque outras bandas já se preocupavam com isso.

E aí a gente passou a conviver com outras bandas, também, daí vem Engenheiros do Hawaii, Garotos da Rua, Os Replicantes, DeFalla e TNT. Isso é interessante, porque tu tem o TNT, que são uns guris de 16, 17 anos, não sei quantos anos tinha o Charles Master quando gravou *Rock Grande do Sul*, mas eram uns guris pequenos. Nós éramos mais velhos e tinham os mais velhos que nós que eram os Garotos, com mais experiência, e o Engenheiros do Hawaii, que tem sua própria formação, mais universitária etc. E a gente passou a conviver nesse universo da música, aí já até em nível nacional, porque tu vai pra São Paulo, fica lá, a gente gravou as duas músicas do *Rock Grande do Sul* e nós só assinamos com RCA. Isso foi

interessante, a RCA veio pra cá, o Tadeu Valério, que era um olheiro – sei lá o que ele era na RCA – veio pra cá, viu o Rock Grande do Sul [*na verdade, o festival Rock Unificado*] e escolheu cinco bandas e essas bandas gravaram um pau-de-sebo “vamos ver o que dá certo daqui” e nós dissemos que não íamos assinar pra fazer só as duas músicas. Nós só assinaríamos com RCA se nós garantíssemos pelo menos um LP, se não a gente não assinava – e a gente não ia assinar mesmo, não era blefe.

A gente fez um compacto, vendeu bem, então nós podemos fazer um LP, o que nos impede?! Aí eles foram obrigados a assinar o LP. Então a gente fez o *Rock Grande do Sul* e já emendamos no LP e ficamos, sei lá, dois meses em São Paulo, já fazendo show por lá. São Paulo é um mercado imenso, muito maior que aqui. A grande São Paulo tem uma tradição de rock no ABC, e aí tu já tem a cultura punk rock, que é mais antiga que Os Replicantes, e nós conhecemos as bandas Garotos Podres, Ratos de Porão, principalmente Cólera e Inocentes. Cólera foi o que se aproximou de nós imediatamente, nós escutávamos todas essas bandas, mas a que eu mais gostava era o Cólera. E aí o Redson, que já morreu também, foi uma cara superbacana. Ele nos recebeu em São Paulo, ele tinha um selo de punk rock, gostava de Replicantes, nos ajudou a distribuir o nosso disco lá e abriu as portas, digamos assim, da cultura punk lá: fomos nas lojas, conhecemos as lojas, foi um período muito legal.

E a própria RCA, então, aí nós tínhamos um selo grande e o que um selo grande faz é, basicamente, distribuir nas lojas por todo o País, então isso amplia os horizontes de qualquer banda; tu é conhecido em Manaus, em Belém, em São Luiz do Maranhão, Mato Grosso e, claro, São Paulo e Rio. São Paulo sempre foi o lugar onde Os Replicantes vendeu mais discos, mais até que o Rio Grande do Sul. Eu acho que a ordem seria: São Paulo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e depois os outros lugares. São Paulo sempre foi uma base importante pra nós, o Garotos da Rua, acho que sempre vendiam mais no Rio, acho que os Engenheiros vendiam nos dois lugares e as outras bandas não sei direito.

E aí começa, digamos assim, um movimento de exportação do rock feito aqui. Tu vê que é um fenômeno muito rápido, pra nós foi um negócio absurdo porque a gente não sabia tocar, aprendemos a tocar e em dois anos, dois anos e meio, a gente tava gravando disco em São Paulo. Acho importante dizer que no mundo da música rola um negócio muito mais amigável, muito mais colaborativo que no campo do cinema ou da literatura, ou até acadêmico, por exemplo. Não que a gente não se ajude aqui – a gente também se ajuda –, mas na música me parece que as pessoas estão mais a fim de cooperar e achar que o sucesso de uma banda pode até ser bom pra outra banda, coisa que no cinema é muito difícil de tu pensar “ah, se aquele cara fizer sucesso pode ser bom pra mim”. Geralmente tu pensa (a gente tem os

festivais de cinema) “meu filme tem que ser o melhor, se tiver um melhor do que o meu é ruim pra mim”, e na música não. No Rio Grande do Sul – eu acho que é uma coisa que tu tem que conferir com outras pessoas –, me parecesse que esse espírito mais colaborativo foi muito importante. Bandas que se ajudavam, bandas que faziam shows juntas, bandas que planejavam juntas, bandas que sabiam coproduzir shows juntas, certo? Porque daí a gente divide a despesa e, claro, depois tu vai ter que dividir também os eventuais lucros. Mas é melhor tu fazer um show no lugar grande dividindo as despesas, porque se não for ninguém, se der tudo errado, se cair um temporal e não for ninguém, tu divide as despesas, não fica todo endividado. Então tu tem um núcleo de bandas aqui que vai se apoiando uns aos outros, que é muito importante. Aí o Gordo Miranda tem papel centralizador nisso aí também. Tem Replicantes, Urubu Rei, Fluxo, DeFalla, TNT, depois Cascavelletes, enfim, muitas outras derivações... a Graforrêia chegando.

E, pra mim – já que isso é um pouco história pessoal, mas pra outras pessoas e tu provavelmente vai ouvir falar disso também –, tem um bar que começa em julho de 87 e vai até agosto de 88, acho que é exatamente isso, chamado Vortex. O que é esse bar: quando Os Replicantes gravaram seu segundo LP, que é o LP que mais vendeu e que mais tocou nas rádios, com uma série de música que eram boas, a gente ganhou uma grana pra renovar com a RCA, e aí cada um separou uma grana pra si. O Wander comprou uma moto – o que eu mais me lembro é que o Wander comprou uma moto –, mas nós separamos um investimento em comum, que foi abrir um bar. Mas não apenas um bar, era uma casa na Venâncio Aires, hoje é um terreno baldio ali, e tinha o estúdio de ensaio, uma loja de discos de rock, discos e fitas, enfim, bem alternativo, assim, e um bar, cerveja basicamente. E nós abrimos esse lugar chamado Vortex e durante esse ano, foi muito pouco tempo, foi um ano muito intenso, e nós tínhamos um selo. O mesmo selo do nosso compacto duplo e a nossa ideia era dar visibilidade a essa montanha de bandas.

Então se tu pegar o catálogo da Vortex – posso te passar isso aí – tu vê a quantidade de coisas lançadas em apenas um ano, é muita banda. Banda que não tinha onde gravar, que não tinha dinheiro, a maioria dessas bandas eram de pessoas jovens, não tão jovens (26, 27 anos), mas ninguém tinha dinheiro e um produtor financiando – isso é coisa dos Estados Unidos, aqui é cada um por si. Então muitas vezes eles gravavam no próprio estúdio com situações tecnicamente precária, às vezes, mas bem-feitas, e tem um monte de bandas ali que tiveram seu primeiro registro e essas fitas vendiam – posso te passar o catálogo, pra tu ter uma ideia. Então naquele ano, tu tens, digamos assim, uma efervescência do rock gaúcho sensacional, fazia show no Araújo Vianna, shows grandes, shows no interior – isso é importante dizer

também porque os produtores do interior bolavam um esquema chamado festa-show. O que era festa-show: os caras alugavam um negócio gigante, um ginásio, um salão de baile de clube, mas tinha que ser um negócio razoavelmente grande – dificilmente era num bar, era um lugar grande. Locavam um som, isso era a coisa mais cara pra eles, mas já tinha alguns sons em Porto Alegre ou na grande Porto Alegre com boa qualidade técnica e levavam uma ou duas bandas pra fazer o show. Mas antes do show tinha uma festa e nessa festa era basicamente rock, tocava rock. Eles abriam a casa tipo 10 da noite e iam embora, e as bandas iam tocar 2, 3 horas da manhã – o que era pra mim um porre ficar esperando até 3 da manhã pra tocar. Mas aí os caras juntavam 800, 1000, 1200, 1500 pessoas e os cara tinham um bom lucro. Aí dava pra pagar cachê pras bandas e aí nós viajamos muito pelo interior pra fazer essas festas; às vezes era só show, também é possível. Mas onde a motivação inicial era: vou encher a cara (ou vou beber muito), vou ouvir rock – não só punk rock, mas com certeza também punk rock.

Tá, digamos assim: num lugar grande assim tu não pode segregar completamente, então tu tem que tocar um pouco de tudo. Pode tocar até rock progressivo, mas tem que tocar Beatles, tocar Rolling Stones e aí as bandas brasileiras: Titãs, Paralamas, Plebe Rude, o que estivesse surgindo por lá. Muita Legião Urbana (era um porre de Legião Urbana porque tocava sempre Legião Urbana, meio demais) e o show. Daí podia ser Os Replicantes, que era mais punk rock, podia ser Engenheiros do Hawaii, mais hippie, ou podia ser Garotos da Rua ou DeFalla, e foi um período bem importante. Te digo que esse período pega 86 e vai até o final dos anos 80, tranquilamente.

Pra nós (mais uma vez voltando aqui pra minha trajetória), em 89, depois que a gente grava o terceiro disco, pela RCA, o Wander resolve sair da banda. O Wander anuncia que vai sair dos Replicantes, que ele quer fazer as suas coisas; ele tinha e tem ainda uma perspectiva mais profissional que nós. Na época, eu já era professor, dava aula, fazia cinema e fazia música, e o Wander queria viver da música, para o bem ou para o mal – o que não é uma coisa fácil. “Então eu vou agora fazer música”, daí ele foi pro Rio e gravou aquele primeiro disco dele, *Baladas Sangrentas*, que é sensacional. Encontra Tom Capone, que é um produtor lá, também morreu (terceira pessoa já falecida), e o Tom Capone é um grande produtor, aquele disco é uma obra-prima. E ali o Wander começa a sua carreira própria, nós não sabíamos muito que fazer, pensávamos em colocar uma vocalista, a gente queria uma mulher – a Julia hoje tá lá, mas na época a Julia era uma menina –, tentamos várias coisas. Daí eu disse assim “como eu sei as letras, eu posso tentar alguma coisa, quem sabe”. E aí a gente convidou até a Biba pra fazer um ensaio, acho que ela fez dois ensaios conosco, mas não deu certo. A Biba é

uma baterista ótima, sensacional, mas o Replicantes era um pouco caótico demais pra ela. Aí eu: tá, vamos chamar alguém que tem o mesmo espírito, e chamamos o Cleber, que tinha sido nosso produtor e que tocava bateria com o Cláudio em uma outra banda (Os Cobaias). Ele assumiu as baterias e nós fomos fazer um show em Erechim/RS, festa-show grande, e eu me apresentei como vocalista dos Replicantes sem dar muita explicação, sem nada... e deu certo, então eu fiquei 12 anos fazendo isso. Claro, nós dissemos que o Wander ia sair.

Também nunca pensei em ser vocalista, nunca planejei ser vocalista. Eu tenho a língua um pouco presa, então até a minha dicção não é muito boa, mas eu gostava de cantar, tocar bateria, era tudo divertido então fiquei 12 anos fazendo isso e foi um período ótimo, também. Mas o mercado do interior do Rio Grande do Sul, não só pros Replicantes, mas pra outras bandas, começa a decrescer porque, especulo, primeiro o rock já não tava tão na moda lá no final do período da RCA, ou seja: em 89 nós já sentíamos uma ascensão do sertanejo bem forte, o pagode tava começando a vir também, o funk ainda não, tinha alguma coisa de rap, mas rap era uma coisa de um público muito específico, marginalizado, na época. A grande mídia não tinha abraçado o rap (como não abraçou até hoje aqui no Brasil, diferente dos Estados Unidos).

Então ali já havia uma certa concorrência, e a internet, com a vinda da internet, a indústria do disco passa a se esfacelar – até resistir à pirataria, não consegue, tenta achar um lugar. Mas todo aquele esquema das gravadoras, digamos assim, na hora de lançar um disco botavam dinheiro numa banda e permitiam que essa banda viajasse, ficasse em hotel: esse esquema desaparece. Então, por exemplo: para Os Replicantes, com o nosso dinheiro, a gente jamais ficaria uma semana em São Paulo, em um hotel, fazendo show; é muito caro. E a diretoria provavelmente não vai segurar, tu vai perder dinheiro. Agora, se tu tá lançando um disco a gravadora diz o seguinte: “o apoio que eu posso te dar é passagem de avião e estadia” pô, não precisa de mais nada, o resto a gente toca. O resto a gente faz, a gente consegue os shows, cobre as despesas com som etc. A gente tá em São Paulo com as despesas pagas, às vezes, e as passagens de avião, isso é uma mão na roda total. E com a indústria do disco começando a desaparecer, os investimentos diminuíram e obviamente eles tiram o pé desse tipo de investimento. Então fica muito mais difícil para as bandas viajarem, saírem daqui.

Bom, algumas bandas continuaram fazendo isso aí, tu pega Nenhum de Nós, Bidê o Balde, a MTV fazendo aqueles *Acústicos*, aí Engenheiros do Hawaii continua vendendo. Engenheiros do Hawaii é a banda que deu certo, digamos assim, em termos de indústria do disco. Se tu comparar as vendagens do Engenheiros do Hawaii e com todas as outras, eles botam no chinelo todas as outras. Venderam mais, muito mais discos, mas quem tem que te

contar isso é o Humberto, mas era exceção. Todas aquelas bandas médias ou menores passam a ter muitas dificuldades. Quem fica na estrada é quem gosta de fazer rock, quem tava lá só porque tava dando certo, botando cachê no bolso... esses aí ou largam ou diminui muito o ritmo. Eu mesmo, em 2002, resolvo sair da banda. Já tava fazendo mestrado aqui, tava me envolvendo muito mais com a universidade, tava num momento de fazer filmes, filmes maiores, com orçamentos maiores, e eu não podia mais, eu não tinha mais tempo de fazer shows no interior com cachês muitos pequenos e viagens muito longas, não tava mais curtindo tanto. Daí eu saí da banda e entra... na verdade volta o Wander, depois o Wander sai, até que a banda se estabiliza com a Julia. E aí as histórias das outras bandas tu tem que ouvir delas. Assim, eu acho que os anos 2000 é o momento em que as bandas decidem: eu gosto de música, eu quero fazer música, mesmo que seja muito difícil, então tá: então eu vou continuar. Aquelas experiências mais, tipo assim, “eu vou fazer sucesso”, vai acontecer que é um pouco uma ilusão, aí os anos 2000 jogam uma água fria em todo mundo.

O que mais tu quer saber?

Olha... tirou várias dúvidas que eu tinha...

É, assim, a gente tende a fazer generalizações a partir de experiências mais pessoais, mas como posso me defender dessa acusação que tu não fez e que eu mesmo fiz: eu vi isso acontecer com muitas bandas, não é Os Replicantes, a gente via acontecer principalmente no final dos anos 80 algo como um movimento que as pessoas taxaram de “rock gaúcho”. Então tu via paulistas, cariocas ou mineiros “ah isso aí é tipicamente rock gaúcho”. Uma coisa que eu não falei é que eu acho que as letras do rock gaúcho se contrapõem, são diferentes de alguma maneira do rock carioca e do rock paulista. O rock carioca, muito influenciado pela praia – a não ser o punk rock carioca, mas esse era um movimento muito específico –, tem um livro chamado *Movimento Punk na Cidade* da Janice Caiafa, conhece? [Não] Ahh você... bom mas é rock carioca... em que ela mostra esse momento específico das bandas punk do Rio de Janeiro, mas é um momento muito específico. O rock do Rio sempre foi muito praia; Lulu Santos, o próprio Lobão, Blitz etc. E o rock paulista é muito sério, meio de protesto, e nós aqui no Sul fazíamos um rock com certo humor – não abobrinha, claro, tinha abobrinha também, mas um humor ácido. Os Replicantes tinham isso, DeFalla tem isso, o Urubu Rei tinha isso, um rock que ia na contramão, inclusive esteticamente, e as pessoas identificavam isso: “ah isso aqui é tipicamente rock gaúcho, olha a maneira que os gaúchos falam” – não é só o sotaque, tem o conteúdo que tá sendo dito. Os Engenheiros, no começo, tinham um olhar

mais sociológico para as coisas etc. Então apesar das bandas serem bem diferentes – algumas bandas são parecidas –, havia bandas com personalidade, e em algum momento essas bandas todas ganharam uma identidade que tu podia abraçar em volta delas: “isso aqui é rock gaúcho”. Isso não foi ruim, isso foi bom. Tem um famoso *Manifesto do Rock Gaúcho* que foi publicado na *Folha de S.Paulo [na Bizz, na verdade]*, assinado pelos Replicantes, DeFalla e eu acho que Nenhum de Nós. Esse manifesto foi assinado antes de um show que a gente fez conjunto no... acho que era Espaço SP [*Projeto*], uma coisa assim, em que nós nos dizíamos “O Rock Gaúcho”, dizíamos por que nós tínhamos essa identidade e que nós estávamos lá pra arrebrantar com o rock – o que é uma coisa meio adolescente. Mas se tu pesquisar, tu vai encontrar. Talvez esse texto seja meio definidor, mais importante porque eram bandas do Rio Grande do Sul que tavam lá em São Paulo. Isso deve ser 88, 89 mais ou menos, quase certeza era Espaço SP e nós fizemos esse *Manifesto*.

Pra tu escrever um manifesto, tu tem que ter algo a dizer. Talvez não tenha muito o que dizer ali, mas de alguma maneira nós achávamos que tínhamos algo a dizer enquanto “rock gaúcho”. Acho que esse texto se chama *Manifesto do Rock Gaúcho*, acho que isso não existe mais... Isso tava um pouco baseado nas coisas dos selos das grandes gravadoras nos levarem pra lá e tentarem vender os discos. Eu acho que quando isso acaba, acaba também essa cooperação entre as bandas, cada um por si, sei lá. Por exemplo, eu gosto da Cachorro Grande, conheço os caras etc, mas nunca fiz show com eles, não tenho nem perspectiva de fazer show com eles. Nenhum de Nós vai fazer sua história também e daí tem outras bandas surgindo e daí é cada um por si. O que não é ruim, mas tira esse espírito cooperativado, que é um espírito de cena musical! Se tu pegar o começo do punk, tu vai ver que o Sex Pistols e Clash tão no mesmo bar e um é público do outro. Um tá no palco, daí desce, toca, o outro vai lá, daí tu tem toda aquela cena londrina ali. E em Nova Iorque tu tem CBGB... outras bandas em importantes, também tem Talking Heads, Patti Smith, Ramones e todas as bandas influenciadas por eles. Antes tinha New York Dolls, Stooges, mas é antes. Então ali em volta do CBGB rolava essa mesma coisa. Acho que tu tem alguns desses momentos em todo o mundo, de algumas cidades, até em torno de lugares específicos em que há uma gente fazendo arte. Isso aumenta a amplitude das bandas, as bandas têm amigos que têm amigos, que vão aos shows, que gostam e levam outras pessoas. Então começa pequenininho, mas daí se tem uma rádio pra dar amplitude maior ainda, tem *mass media*, daí tu tem uma coisa de uma amplitude social maior; amplitude estética tu só vai ver depois revendo os discos, né? Mas fica o movimento. E esse movimento sempre é meio natural, ninguém cria isso, gravita em

torno de alguma coisa, de algumas cabeças, às vezes, e de algumas bandas que se apoiam. E isso aconteceu no Rio Grande do Sul.

E como era a circulação dessas bandas? Tu falou em cooperação... existia uma divisão, por exemplo, a galera do Ocidente, o rock do IAPI e do outro lado Engenheiros/Nenhum de Nós?

Mais ou menos. A gente fez coisas com os caras quando o Alemão Ronaldo foi vocalista do Tara um tempo; nós chegamos a fazer shows juntos. Nós chegamos a fazer shows juntos com o Engenheiros do Hawaii em São Paulo no tempo que todo mundo era da RCA, a gente tava no mesmo ônibus, não éramos amigos íntimos, mas a gente conversava, fazia os shows. No começo não era tão dividido assim. Até porque tu marcava um show no interior, um show das bandas gaúchas: ia Garotos, Replicantes, DeFalla e TNT juntos. Garotos já tava morando no Rio, um pouco mais difícil, mas fizemos shows juntos. Depois começa a dividir mais, mas sem maiores problemas. Teve um momento do Tara, que ele participou dessa coisa de fazer show no interior etc. Eu lembro que ele participou com Alemão Ronaldo em momentos mais específicos. É que depois as bandas também estabelecem alguns laços estéticos. Os Replicantes tinham muito a ver com tudo que o Miranda fizesse, Urubu Rei, A Vingança de Montezuma, aquelas loucuras todas, né. Tudo que saiu do TNT também tinha a ver com Os Replicantes; o TNT fez um monte de shows conosco, abriu o lançamento do nosso compacto, um dos primeiros shows da vida do TNT. E quando o TNT se separa vem Os Cascavelletes: daí tu tem o Frank Jorge, o Flávio (Júpiter) e o Nei. O Nei sai do TNT pra fazer essa banda e essa banda inegavelmente é da nossa turma porque Os Cascavelletes é quase punk rock. TNT é um rockabilly bem furioso, bem adolescente. DeFalla eu não preciso nem falar, surgiu junto com a gente e a gente se gosta, se curte, o que não acontecia tanto, por exemplo, com Engenheiros, que era outra coisa etc, etc. Há uma espécie de afinidade estética que mantém as bandas juntas durante mais tempo.

Já que tu tá fazendo gênero, né, seria difícil tu fazer um show grande com Engenheiros e Os Replicantes: porque tu ia ter uma espécie de choque estético. Não que as duas bandas não tivessem os seus públicos – cada uma tem o seu público. Mas esses dois públicos convivendo? O público dos Engenheiros e o público dos Replicantes numa mesma festa? Quando tocasse punk rock, as pessoas do Engenheiros não iam gostar; quando tocasse Replicantes, o pessoal do Engenheiro não ia gostar. No começo sim, mas depois de um tempo, não. Uma espécie de separação estética, natural, e aí tu tem mais, daí eu te falei: na

Vortex, naquele ano, ela foi uma espécie de ímã. Aquelas bandas todas ali tinham a ver esteticamente uma com as outras, entendeu?

Aqui pensando nisso que tu comentou... vocabulário, aquela coisa do humor ácido, estética muito forte...

Isso: humor ácido, muito forte, um pouco anárquico. Tu não tem um espírito, assim, espírito partidário, entendeu? Tá, era todo mundo meio de esquerda, digamos assim. Ninguém era “cozinha”, no vocabulário de hoje, né. Tinha uma coisa que era o seguinte: nos anos 80, tu tinha inimigos mais claros. Hoje em dia quem é o inimigo? Tu nem sabe pra que lado atirar. Lá eram inimigos mais claros, a Constituição é de 88. Até 88 a gente tava vivendo num país estranho. Que país é esse? Nova República? Sarney? Era uma coisa estranha. Atirar no Sarney era uma coisa fácil, ele era uma besta. Agora, depois fica tudo um pouco mais confuso. Tem a eleição do Lula, enfim, um monte de coisa. Mas também é sonoridade, digamos assim – o discurso, acho, era mais importante do que a sonoridade. Quando digo “estética” é isso a que me refiro: uma reunião do discurso, com uma certa atitude de palco e não digo condescendência, mas uma noção de que a qualidade da música não depende só da técnica. Nem da técnica de quem toca; tá, se toca bem, grande baixista, mas se vem um baixista ruim e a banda dele for boa, eu sou mais o baixista ruim. Entre uma banda de 4 caras limitados, mas que tão lá dando tudo, fazendo música boa, e uma banda de 4 ou 5 caras, supermúsicos, e a música chata, eu fico com os toscos. Tem uma banda chamada Os Toscos. Entendeu? Eu fico com os toscos. É mais interessante, é mais legal, tem mais energia, sabe? Era um pouco esse espírito.

[Tá acho que é isso] Gostou? [Pô! É mais ou menos por aí que eu tô tentando...] Vai atrás do Manifesto do rock gaúcho [vou atrás, sim] se tu achar no Google, ótimo! Se tu não achar eu devo ter lá, quero ver achar nos meus recortes, é só jornal. Eu tenho bastantes recortes, eu vou fazer algum dia um documentário sobre o bar Vortex, então eu tava reunindo o material do período de 87, 88, que é um período importante, então eu acho que isso eu tenho mais ou menos organizado. Mas o resto tá lá também [sim! pois é, né, na verdade, minha pesquisa tem bastante a ver com achar esses documentos pra produzir material porque na academia não tem muita coisa]. Ah, não tem mesmo.

Entrevista com Edu K

É entrevista biográfica, Edu. Tudo o que tu quiser me contar é relevante pra mim. Quero saber da tua vida, tua relação com música, tudo o que tu achar importante. Enfim, é aberto. Eu não vou te interromper. Aí, se eu achar que a gente precisa aprofundar alguma coisa, eu te falo quando tu terminar.

Eu represento o universo, e o universo não para. Eu não tenho incongruências, eu sou uma incongruência. Mas assim, enfim, por exemplo, como tudo começou? Tu sabe, né?

Assim, na minha família, ninguém teve nenhuma aspiração à arte, não tem músicos, não tem atores, escritores, nada. A família da minha mãe era extremamente pobre, a família do meu pai era pobre, quer dizer, por parte do meu pai existia um pouco mais de cultura e tal, então eu pai é a única influência que eu teria de alguma cultura, apesar de ele não ter passado isso pra mim, diretamente (passou indiretamente, porque eu não existia, ainda). Ele queria ser trompetista de jazz, ele e um primo dele queria fugir pra New Orleans, só que daí ele conheceu a minha mãe – e eu fui a música da vida dele. O que acontece é que inicialmente a única coisa que tem ligação minha com a música e com a arte é essa, e, claro, a minha mãe tem um gosto muito forte, muito gigantesco em relação à arte, por exemplo, ir a peças de teatros, shows, isso também passou um pouco, mas aí eu já existia. E a gente morava em São Paulo, então, por exemplo, sempre que eles iam comprar ingresso pra uma peça de teatro, algum filme, eles me levavam junto. Então eu via isso tudo como um espectador oblíquo. Por exemplo, eu vi o Teatro de Arena, o show de lançamento do Secos e Molhados, eu vi palco de lançamento da Rita Lee, do disco *Tutti Frutti*, e eu ficava “caralho!”, eu vi quando eles foram comprar ingresso pro *Os embalos de sábado à noite* e eu fiquei impressionado quando vi aquela foto do John Travolta.

Então, meus pais eram os próprios hippies, também; eles sempre me incentivaram a cortar, colar, desenhar, brincar com massinha. Eu sempre fui uma criança mais quieta, de ficar brincando em casa, lia os gibis, depois recortava, brincava com os bonecos de papel.

Mas aí meu padrinho foi o James Brown – tinha que ser, né, afinal, “I’m black, bitch”. A primeira coisa de música ou arte que eu vi e falei “caralho!” foi o James Brown, era uma coisa na Globo, uma espécie de Vídeo Show, aí eu já vi todo aquela coisa de teatro, peguei um temperamento teatral que a minha mãe já tinha, porque até ali eu nunca tinha me interessado por música. A minha mãe tinha um rádio e eu ficava “pô, desliga essa merda”, ela

ligava o rádio e colocava em cima do armário pra eu não quebrar, eu tinha uma verdadeira ojeriza à música. Talvez fosse um lado astral já me avisando: “essa vida será sofrida, amigo”.

E aí, depois dessa do James Brown, foi “Como vovó já dizia”, do Raul – James Brown não tinha sido música, só a figura dele me deixou “uau!”. A primeira música foi o Raul, e aí com o Raul eu comecei a prestar atenção, gostar mais, e me ligar que na padaria da esquina que eu passava todos os dias pra ir pra aula, ou quando eu voltava, também, ficava tocando rádio AM, que era a FM da época, e o que tocava? Queen, Bowie, Elton John, tudo o que era meio glam pop, o glam do *mainstream* que já tocava, e eu “pô, isso aí é legal”, e depois isso, engraçado, foi meio que nortear a minha vida. E como eu digo: as pessoas tendem a colocar a pessoa dentro de uma caixa, com um *tag* em cima; eu não sou roqueiro, não sou do rock, mas a minha trajetória passa pela história do rock, eu tava lá, tipo: “oi”. E a teatralidade de muita coisa que eu fiz no palco vem do glam, e do glam brasileiro também, não era só o Secos e Molhados, tinha o Made in Brazil, o Cornelius, isso já nos anos 80, mas que tava sendo fomentado nos anos 70, quando eu tava em São Paulo, e eu tava respirando isso.

O que acontece: não necessariamente tu precisa tá envolvido em nada concreto para estar envolvido com aquilo que está acontecendo na tua época. Por exemplo, essa época podre que a gente tá vivendo, eu posso tá trancado em casa, não ver nada na internet, não me manifestar, não tomar lados, mas a podridão do mundo tá no ar que o cara respira, tá em tudo, então as coisas boas e as coisas ruins são absorvidas, não tem jeito. Então eu tava lá nos anos 70 absorvendo tudo isso. Mas o que me impulsionou finalmente a – entre aspas – “uma carreira no show business” foi o John Travolta, quando eu vi ele em tamanho natural do filme eu falei “caralho, eu quero isso”, o momento que eu falei “tá, eu vou fazer alguma coisa” foi isso. Eu só não sabia o quê. Eu nunca achei que eu fosse fazer música, por isso eu sou um artista tão visual, entre um milhão de aspas “vazio”, porque o meu conteúdo é estético.

Depois do John Travolta, a gente se mudou pra Foz do Iguaçu e foi lá que tudo realmente começou, só que daí veio a quinta ponta desses “Reis Magos” que me botaram nesse mundo, que foram os Stones. Lá, em Foz, nessa época, no Brasil não tinha MTV, internet, porra nenhuma, então tudo o que tu via era no Fantástico, e vi eles lançando o disco *Emotional Rescue*, com a música “She’s so cold”, num domingo à noite. Obviamente, eu já conhecia alguma coisa de rock, porque o meu primo, que morava aqui em Porto Alegre (nesse apartamento que eu tô morando com o meu pai e minha mãe agora), ele tinha uma coleção de discos enorme e tal, e eu já tinha começado a me interessar depois do Queen, do Elton John e tal, na padaria. Só que em 81, quando eu vi os Stones foi: “bah, é isso que eu quero fazer”. Eu eu era o Keith Richards, e o pateta do meu amigo era o Mick Jagger, que é o Xyss, o Gustavo

Aguirre, que tocou na Justa Causa. Nós éramos dois idiotas, que ficava dublando com guitarra de plástico e tal, se achava a maior banda do mundo e nem sabia tocar. Keith Richards é um clássico também. E naquele dia a gente foi que nem zumbi pro colégio, ele sempre passava na minha casa, e quando ele passou pra minha casa, ninguém falou nada, a gente sabia que tinha acontecido alguma coisa, e eu sabia que ele sabia, e ele sabia que eu sabia, e aquilo ali foi o que deu o *kickstarter* do bagulho todo.

Daí aquela coisa, nesse mesmo dia, no colégio, a gente falou: “a gente precisa achar alguém que tenha uma guitarra”. E aquela coisa de moleque, que não tem limites, não tem preconceção, não tem toda a podridão de ser adulto tipo “ah, isso não, isso daquele jeito”, simplesmente, dois babacas “ah, vamos achar alguém que tenha uma guitarra”. E alguém falou que alguém na frente do colégio tinha uma guitarra, e ele toca tri bem e nós “bah”. Acabou a aula, atravessamos a rua e batemos na casa do cara. Aí a irmã dele, que era cantora, atendeu a porta e deve ter pensado “quem são essas crianças estranhas” e a gente falou: “é aqui que mora o Cristo?” (Cristo, ainda...). Aí ela chamou ele, e o moleque chegou assim, nos olhou, e dessa coisa de criança que se reconhece nas tribos e tal, aí nós “cara, tu tem uma guitarra?”, e ele “tenho”, “o que tu sabe tocar?”, “The house of the rising sun”, que era uma versão que os Animals tocavam, né, e nós “baaaah”, aí ele ligou e tocou, né, e nós “meu Deus, uma guitarra e um cara que toca pra caralho”, e era um guri abobado, que tocava tri mal, e nós “bah, quer fazer uma banda?”, e a gente era mais novo que ele, e ele ficou... “tá, vamo”. E foi assim que a gente montou nossa primeira banda, e a gente tocava onde? Numa igreja mórmon, porque acho que era o Xyss que namorava a filha duns mórmons e ela arranjou pra gente tocar na igreja, tocar tudo errado, ninguém sabia tocar. E a gente com os alto-falantes tudo estourados de canivete pra dar distorção – que era um truque que a gente tinha aprendido com os Kinks –, três guitarras, e um idiota tocando um pandeiro completamente fora do tempo, um horror, o próprio Jesus and the Mary Chains, uma barulheira do caralho. Então nossos primeiros shows foram esses de igreja, nada a ver.

Nisso eu voltei pra Porto, só que já com essa semente “ah, quero tocar”; já tinha guitarra, comprada no Paraguai, e aí cheguei aqui, uma história muito legal – até tava falando com a minha mãe sobre isso esses dias –, antes de vir pra cá, eu falei pra ela: “bah, tu vai ter que ir lá na casa do Xyss e dizer pra mãe dele que ele vai ter que ir morar com a gente”, e ela “bah, o que eu vou falar com a mãe desse cara”, e eles eram uma família chilena, outra cultura, e eu vivia na casa dele, ele na minha, há uns anos. E ela foi “ó, meu filho tá querendo que o teu filho vá morar com a gente lá em Porto Alegre”, e a mãe dele “ah, tudo bem, pode ir, só que tem que esperar um tempo porque sei lá o quê”.

E aí eu vim, e aí minha mãe falou pra ele – nessa época a gente já era “proto-new wave”, umas roupinhas Duran Duran, e ela disse pra ele “ó, leva uma mala só, pelo amor de Deus”, e ele “tá, beleza”. Aí eu vim pra Porto e acho que fiquei uns 4 meses aqui sem ele – haha, meu namorado – e aí tentei montar umas bandas aqui no colégio, e eram tudo uns guri cagado, bundão pra caralho, eu descolava show e os caras sumiam! Eu levava bateira nas costas, ia em vários colégios pedindo pra tocar, aí chegava lá e cadê os caras, velho? Ia na casa dos caras, pedia deles, e eles enrolados nas cortinas, ah não sei o quê, então assim, eu nunca conseguia tocar por causa disso. Eu toquei algumas poucas vezes e numa delas foi ali pro lado de Alto Teresópolis, num dos morros que tem TV ou rádio, acho; era uma festa de 15 anos de uma guria do colégio, e eu já era cabeludão, todo rasgado, proto-hippie, pós-hippie, porque já era anos 80, e começamos o show em cima das caixas, uma festa careta, num clube, e em 3 minutos falaram “podê parar essa merda, se toquem daqui com essas merda”, e tinha uma chuva, e mandaram nós embora; ou seja, sempre causando o pior no público: era um dom.

Nisso chegou o Xyss, e a gente foi buscar ele com 3 malas e a minha mãe “puta merda”. Nessa época, nosso visual já era Beatles, The Clash, Stones. E aí nessa época eu já tinha feito uns shows no Colégio Glória, que eu estudava, que era colégio de freiras e tal. Bah e era horrível, era a mesma coisa que lá em Foz: 3, 4 guitarras, as caixas todas furadas, e um idiota tocando pandeiro tudo errado, e aí as freiras iam lá, devagarinho, e abaixavam o volume. E no que elas iam voltando, a gente já aumentava o volume.

Mas aí o Xyss veio e a gente começou a procurar lugar pra tocar dentro do rock gaúcho. Daí Porto Alegre tinha uma cena super pequena, que recém tava começando, meio que capitaneada pelo Miranda – não era ainda 100%, eu fiz parte dessa mudança, quando o Miranda virou capitão da porra toda. Só que assim, o rock gaúcho tinha morrido dos anos 70 pros anos 80, os caras que eram do rock, tipo, sei lá, o próprio Nei Lisboa nunca foi, mas era um pouco... tipo o Bebeto Alves, esses caras que eram do rock, mas tinham ido pra um lado mais nativista, tinham uma influência dos Almôndegas, que passou do final dos anos 70 pro início dos anos 80... tanto que uma coisa que sempre falo: o Borghettinho era o Robert Plant e o Jimmy Page numa pessoa só, pra gurizada – ele era o rock de Porto Alegre, era cabeludo, ele gosta de rock também e tal. Então aquela coisa, quando eu cheguei em Porto eu já tava bem avançado, porque depois de tudo isso que eu te falei do Fantástico e tal, a gente descobriu a TV paraguaia, que pegava em Foz, e as máquinas de fita K7, que eram do tamanho dessa mesa, que a gente gravava The Police, Duran Duran, e então eu já sabia tudo quando eu cheguei em Porto.

Tudo bem: em São Paulo, no Rio, Brasília, mais ou menos, a galera já conhecia essas coisas, mas em Porto Alegre não, era meia dúzia que conhecia, e eu vim parar justo aqui. Daí assim, pô, “onde a gente vai achar alguém pra tocar? Os panacas do meu colégio não dá”, tá, beleza, começamos a perguntar se alguém sabia quem tocava, e nessas me disseram do Tchê – o Luiz Henrique Gomes –, guitarrista do TNT depois, né, nessa época ele era da Prisão de Ventre, que era uma baita banda, e o Tchê tocava um Cassiotone, que era um instrumento “uaaaaaau” pra época. O Prisão é uma banda que é meio que a gênese da Graforrêia, tinha o Frank, o-mais-velho Birck, que é o Marcelo, o-mais-novo Birck, que é o Alemão. E eles eram uma banda que tinha algum destaque, assim. Primeira coisa de rock de Porto Alegre que eu ouvi foi o Garotos da Rua, e não foi nem no *Pra Começo de Conversa*, que era um programa foda que tinha na época, tinha o Programa da Cidade e tal, mas na TVE dava uns *flashes* assim e tal, e teve um show do Garotos no Rocket 88, que era um bar de rock meio setentista, meio Stones, e eu gostava pra caralho de Stones, e eu vi aqueles caras e falei “caralho!”, aí eu vi que tinha alguma coisa acontecendo aqui, mas não era muito a minha praia, eu já tava numa onda mais Duran Duran, coisa com sintetizador.

E aí ligamos pro tal do Tchê e falamos “vamos nos encontrar no Escaler”, que era ali na esquina da Osvaldo com a JB [*José Bonifácio*]. Bom, foi um marco ali da Osvaldo e tal, o Escaler era um bar onde aconteciam shows nos finais de semana, na rua e tal. E era um bar de uma galera mais antiga do rock porto-alegrense, já tinha o Ocidente, mas era uma galera mais descolada. Só que eu não sabia ainda. Daí fomos encontrar o Tchê, chegamos lá embecado (só andava embecado), e o Tchê com um sobretudo até o chão, o cabelo um ninho de rato na cabeça, aí a gente “baaaah que cara descolado, afudê”. Tipo assim, tu chegava num lugar, não precisava nem “ah, como a gente se encontra?”, porque só tinha nós. Era um bagulho bem tribal, mesmo. Aí a gente falou que tava procurando baixista e baterista. Eu tocava guitarra, e o Xyss cantava. Aí ele “cara, eu conheço um cara foda, que é o Marcelo Birck...”; e a gente “cara, a gente é uma banda new wave”. A gente não tocava teclado, mas assim, tinha que ter um certo grau de know-how pra tocar, não era uma música simples, como punk, por exemplo, apesar do punk as pessoas dizerem “ah, é super fácil”, não é fácil, é uma idiotização do punk dizer que qualquer um pode tocar, não é assim. Mas o new wave era muito mais complicado. E essa época já era pós-punk, mas a gente tava no new wave, e isso tudo ia mudar rapidinho com a entrada do Miranda.

E aí a gente marcou um encontro com o Marcelo, eles moravam lá pro Rio Branco, lá pra cima, assim, perto de onde foi o Fim de Século, que foi um outro bar que também foi muito forte, pros lados da 24 [*de outubro*], lá pra cima. E aí a gente chegou lá no prédio, o

Alemão olhou pela janela – a primeira pessoa que eu conheci, depois do Tchê, foi o Alemão – e aí ele olhou e começou a rir, né, muito folgado, nós tudo embecado, umas roupinha verde limão, aquelas coisas new wave, Yes Brasil, que era uma marca bem new wave. E aí tá: “perai que meu irmão tá descendo”. Aí o Marcelo Birck desceu com um oclinhos preto, bem fininho, que era super new wave e tal, com uma camisa de abotoar, toda descolada, uma calça quadriculada, toda preto e branco, tênis tipo Vans (era outra coisa, mas tipo esses, sabe), e nós “baaah, que visual afudê”. Não importava se tocava bem ou não, o importante era o visual. Só que ele era mais músico que nós. E ele “vamo ali na casa da minha vó”, e lá tavam os instrumentos dele, que era onde a Prisão ensaiava. E aí a gente chegou lá “tá, e aí, como é o som de vocês?”. A gente tinha umas músicas idiotas num violão, nem sabia direto... aí a gente tocou umas músicas, o cara ficou olhando, aí ele “tá, pode parar”. Ele: “cara, isso não é new wave”. Aí virou um bordão “isso não é new wave”, porque não tinha nada a ver, eram dois idiotas, que vinham dos Stones, que entendiam o que era música contemporânea, o technopop, o synthpop, o new wave, mas não fazia ideia de como fazer isso. E era uma música que era mais eletrônica, assim. Engraçado que eu sempre fui uma pessoa destinada a trabalhar com música eletrônica. Fora o Raul Seixas, foi o James Brown, que é o Papa da música eletrônica, pela questão da repetição, e o James Brown é um dos caras mais sampleados do início do Hip Hop, porque já tava pronto. Junto, obviamente, com Kraftwerk e Giorgio Moroder, que aí era o início do pós-punk, que nem existia o pós-punk, e o fim da discoteca, com o Moroder. A discoteca começou completamente negra, na Filadélfia, nos Estados Unidos e tal, e com *strings* de verdade, com orquestra de verdade, com baixo, bateria, guitarra de verdade. E aí, na Europa, começou ser feita uma versão eletrônica disso, que o Giorgio Moroder é o pai disso, em Munique, no estúdio que ele tinha lá.

E aqui em Porto Alegre, quando eu vinha visitar (nessa época que eu morava em São Paulo, fiquei três anos lá, antes de ir pra Foz), nisso eu já ouvia na rádio com os amigos tanto Kraftwerk, quanto discoteca, quanto Hip Hop; 77, 78, 79... já tocava alguma coisas nas rádios. E eu já tinha começado a gostar de discoteca por causa do John Travolta e tal. Daí então já tinha todo esse embasamento da música eletrônica, só que a gente não sabia fazer e não tinha os instrumentos.

Aí o Birck falou “não vou tocar, é uma merda, sinto muito”. Aí tá, nessa a gente continuou tocando e um dia – olha só que foda: quando tu procura, tu acaba achando, não adianta. Tinha uma loja, que era a Free Discos, que era embaixo do viaduto da Borges – essa é uma história clássica do rock feito em Porto Alegre –, o dono era um gordinho folgado pra caralho, e era afudê que a gente ia lá, ficava zoando, e ele gostava da gurizada e tal, e o cara

que trabalhava na loja era o Rossano, que era o cara que tocava na Leviatan, na época, e eu sempre fui muito do metal e tal, gostava e ia lá; mas lá tinha tudo que era coisa, bastante disco importado. Daí um dia eu fui lá e tal e tinha um disco na parede, o *One Step Beyond*, do Madness, que é uma banda de Ska, e eu bah, é meu: fui direto nele, quando fui pra pegar veio dois caras: “não, é meu!”, “é meu, eu vi primeiro, vão se foder”. E eu tinha, sei lá, 17 anos, era um guri, todo já embecado, um cabelão, e esses dois caras eram o Miranda e o Gerbase. O Gerbase já tinha começado Os Replicantes e, assim, o Miranda ele vinha – isso que era legal da cena de Porto Alegre –, era tudo misturado: publicitário, jornalista, poeta, escritor, músicos, dançarinos, atores, grupos de teatro – todo mundo convivia; era uma cena muito pequena e todo mundo se conhecia, uma suruba do caralho, e eu acabei caindo sem querer, quer dizer, fui meio que guiado, né.

E o Miranda já conhecia o Gerbase por causa da história do cinema. O Gerbase já era um cara que vinha atuando nesse cenário, *Verdes Anos* e tal, e o Miranda também conhecia o Wander, vocalista dos Replicantes, e o Wander era um hippie, operador de luz, cabeludo, gostava de rock progressivo, e aí nesse dia nós nos encontramos os três pela primeira vez e o Miranda já sabia que o Gerbase tava com Os Replicantes e era uma piada: “bah, tu tá fazendo uma banda de punk com o Wander, aquele hippie”? “Não porque tu tem que ir lá ver e tal”. E nisso eu falei “eu também tenho uma banda” – e nem tinha, era eu e o idiota do Xyss – “mas a gente tá procurando baterista e baixista e tal”, aí combinamos naquele dia de ir no ensaio dos Replicantes, que era numa casa que o Gerbase morava, e eles ensaiavam numa garagem pequeninha, todos os instrumentos ligados no mesmo amplificador, era um caos. O Heron e o Cláudio não sabiam tocar porra nenhuma – e isso que era genial –, depois que eles aprenderam se perdeu um pouco disso, mas a banda era legal. Daí a gente foi nesse ensaio e ficou louco “porra, que banda foda!”. Aí o Miranda falou “ó, sábado tem ensaio da minha banda, vão lá ver”, que era o Urubu Rei, e aí eu e o Xyss fomos lá, e o Urubu Rei era a banda mais foda de Porto Alegre, new wave de verdade, o Miranda tocava teclado. A banda era a Biba na bateria, o Flu no baixo e o Castor na guitarra – que depois acabou virando o DeFalla. Aí ele “vamos lá, vou te apresentar a Biba, que é minha baterista”, e a gente “caralho, que banda foda, perfeita, esses são os caras mais foda, quero tocar com esses caras”. E além disso tinha três atrizes, que eram as vocalistas, que era a Luciene Adami, Patsy Cecato e Lila Vieira. Pra um adolescente punheteiro, aquela era a banda do século – além da banda ser afudê. O Miranda era um cara super avançado, ele já tinha passado do pós-punk, ele tava lá na frente, já.

Aí ele apresentou a Biba pra gente, pra ver se ela pilhava tocar, e nós uns gurizinhos tudo maquiado, bonitinho, e ela “claro, claro”. E nisso duas coisas aconteceram: a Biba era namorada do Miranda, aí acabei eu namorando ela (houve essa troca entre nós); e o Miranda se tornou uma espécie de guru: ele morava na garagem da vó dele e tinha um quarto cheio de livro, cheio de revista de música, cheio de disco, brinquedo, era o Google – o Miranda era o Google de Porto Alegre. E lá tinha toda essa armação do mundo, e a gente tava sempre lá, ele sempre mostrando coisa e tal. A gente era tipo os aprendizes dele, e ele zoava a gente – como todo aprendiz, eu era zoadado pra caralho, e aí começou um relacionamento entre todos nós e uma cena a se formar, que incluía a Atahualpa Y Us Panquis, a Prisão de Ventre, que depois virou a Graforréia, um tempão depois o TNT, depois os Cascavelletes, e era uma cena que rodava em volta do B52, que era um bar na Independência, já era um bar new wave. Aí eu comecei a frequentar essa cena, tocar com a Biba, e os primeiros shows da banda Fluxo – o nome ridículo, Fluxo de Energia, quem inventou foi o Xyss, e eu era o Edu K e ele era o X-Y-S-S [*fala soletrando*]; imagina, a gente tinha 10, 12 anos. Daí a gente começou a tocar com a Biba e eu catei um abobado que estudava comigo pra tocar baixo, um dos caras que fugia na hora de tocar, e a gente começou a fazer show. E a gente tocava no B52, junto com as outras bandas, as bandas se uniam, faziam shows, e o público eram as próprias bandas que iam tocar, com um ou outro que não era da cena.

Aí tinha o B52, tinha o Salão Scalp nessa época, que era do Valter, que todos os cabelereiros descolados new wave iam lá cortar o cabelo e se maquiar e tal. E a gente era uns gurizinhos bonitinho e maquiado, e ficava aquela coisa: uma galera descolada, e metade umas coroas querendo nos pegar. E aí beleza, num desses shows, alguém disse pra gente “ó, tem um cara aí (que era o Carlo Pianta), ele é massa, falem com ele, eu sei que ele curte esses negócios que vocês gostam”. Aí a gente ligou pra ele e “tá, e aí meu, tu gosta de Culture Club?”, “gosto, gosto”, “gosta de Duran Duran?”. “gosto”, “cola aí, então”. E no show do B52 ele foi. E a gente tava em cima do palco tocando e entrou o Carlo total “Carlo” já, com uma calça larga pra caralho assim – não boca de sino, calça larga – e uma bata azul e uma bolsa de hippie a tiracolo, e um cabelo comprido e uma sandália de couro. E eu e o Xyss nos olhamos em cima do palco e “bah, não é essa cara, né, não pode ser esse cara”. Era aquele cara, puta merda. E a gente chamava os hippie de “magro-cu”; a gente já tinha conhecido o Leo Podre, que era um cara que levou a gente pra Osvaldo Aranha, pro Ocidente, que era um punkzão de boutique da cidade, um cara clássico de Porto Alegre, e também pro Scalp, ele que fez toda essa ponte entre nós – ‘os grosso’ lá de Foz Iguaçu, new wave, e a cidade de Porto Alegre, que tava começando a fervilhar com essa onda.

E aí nós “bah, esse magro-cu não pode ser, velho”. E aí, tá, depois do show o cara veio “oi, eu sou o Carlo”, e nós “putz”, e a gente já: “cara, tu aceita cortar o cabelo?” E ele: “tá, beleza”. “E trocar as roupas, colocar uma mais new wave?” E ele: “tá”. E ele foi e o cara tocava pra caralho, e entrou pra banda. E a banda nesse momento se tornou a Biba, eu (só tocando guitarra), o Xyss cantando e o Carlo no baixo. Só que ainda era Fluxo, e aí passou um tempo, a gente começou tocar e tal. Quando começou a ter uma desavença quando eu, o Carlo e a Biba começamos a ir prum lado mais dark, gótico, Bauhaus, Joy Division, uma coisa mais tribal, com rock progressivo, que era um lance que eu sempre gostei também desde guri, e a gente começou... foi uma divergência da Fluxo. E a gente já tava meio de saco cheio, e o Xyss não tava rolando.... e aí nós “por que a gente não faz uma banda nós três? Mas quem é que vai cantar?” “Tá, vamos botar umas mina cantando”, tipo Urubu, e a gente testou uns dois dias com a Kat, que é a filha do Claudinho Pereira, e com a Bebete Indarte, que foi do Que Fim Levou Robin? e tal, e aí bah, mas não rolou, e aí pô, o que a gente vai fazer... e eles “cara, canta tu”, e eu cantava tri mal. E nisso o Xyss continuou com a Fluxo, colocou outros caras. E virou essa banda que era só os três e eu comecei a cantar, mas meio na marra.

E aí “como é que vai ser o nome da banda?”, cada um com uma lista, e o Carlo, na lista dele, tinha vários compositores eruditos, e um deles era o Manuel de Falla. E aí “pô, esse nome é interessante”, e todos os outros eram horríveis, “tá, vamos testar esse” e acabou ficando. Saiu do contexto, a maioria das pessoas não sabia quem era o cara, e no início até tinha a ver com o cara, tinha uma certa influência de música espanhola, meio oblíqua, mas beleza, foi indo assim. E aí começou o DeFalla. E aí a gente teve a sorte gigantesca de ter duas pessoas na nossa história, inicialmente. Uma que é o Tonho Meira, irmão da Biba, que foi um empresário foda, que ele tinha um conceito antigo do empresário, que ele se envolvia em tudo: no palco, na parte cênica, na parte teatral, cartazes, tudo ele fazia junto com a gente, e ele pensava como a gente, era um cara de visão, era da escola Bowie, como nós. E a gente sempre foi uma banda muito avançada nesse sentido, no contexto geral do que é a música – que não é só a música, era tudo. E a gente era muito criticado porque na época era um conceito esquisito, a galera ainda tava vindo dos anos 70, no ritmo normal da carroça, e a gente já tava super futurista nisso. E o Tonho foi um cara essencial para organizar o nosso trabalho também no sentido de organizar, de management mesmo, de conseguir os shows, porque a gente era completamente maluco.

E aí a outra pessoa foi o Claudinho Pereira, o pai da Kat, que ele era um DJ já famoso desde os anos 70, e ele trabalhava com TV, um monte de coisa, e ele era um cara muito influente na cidade, e eu era muito amigo dos filhos dele, eu vivia na casa deles, que era ali na

República – e era uma república, mesmo, na República. Todo mundo que vinha ficava lá: poetas, letristas da MPB, e ele era O cara de Porto Alegre, e eu era muito amigo da família e ele gostava muito da Fluxo, e quando rolou o DeFalla ele sempre teve junto com a gente. No início era difícil, o pessoal de Porto Alegre não gostava da banda, a Ipanema, que era a rádio icônica, não tocava o DeFalla, e aí as pessoas foram mudando de ideia quando bandas do rock brasileiro vinham tocar aqui, tipo Titãs, Paralamas, Legião, Capital, e diziam “pô, nossa banda preferida daqui é o DeFalla”, e aí começaram a tocar o Defalla. O primeiro show da gente mesmo foi abrindo o Capital Inicial, no Cine Castelo, que era ali perto da Azenha, ali assim.

O primeiro show já foi um puta show, o Capital tava no auge do compacto de *Leve Desespero* e era recíproco, a gente gostava deles, e eles curtiam nosso lado gótico. Então o Tonho foi um cara essencial, e depois o Claudinho, pelo seguinte, o que acontece: agora a gente vai entrar no assunto do rock de cada lugar. Dizer que o rock é de cada lugar é um truque de mídia, por exemplo: o rock de Brasília – o rock de Brasília é punk, pós-punk, então é rock de Londres... então é uma ferramenta de marketing. Não que eu seja contra, mas não define o som. Tanto no que se diz ser o “rock gaúcho” tem um monte de vertentes. Tem a que ficou mais conhecida que é o rock sessentista, que é uma veia que sempre teve aqui. Beleza, mas tá, não define o rock gaúcho – se é que existe um rock gaúcho. Mas daí quando estourou a cena do rock do Rio, foi a primeira, com Blitz, Paralamas também pegou essa boca aí (eram de Brasília, mas estouraram lá); aí veio a cena do rock de São Paulo, a cena do rock de Brasília, e aí a RCA, na época, era a única gravadora que não tava nessa jogada, eles não se ligaram, eles ficaram pra trás, eles “bah, nós precisamos fazer uma coisa”. Aí o Tadeu Valério, que era o ENR deles, o artista-repertório, era muito amigo do Claudinho, e de outros divulgadores aqui da época. Os divulgadores dessa época eram tipo estrelas, tinha o Sting, o Paulinho, da Warner, eles eram os caras, estrelas, as festas deles eram um troço enorme.

Aí beleza: o Tadeu Valério, que era muito amigo do Claudinho falou “cara, nós tamos lá querendo fazer um selo novo, o Plug, e a gente quer lançar o rock gaúcho”. Tá, beleza. E nisso teve o Rock Unificado – que o DeFalla não tocou, *by the way*. A gente era a banda que não fazia parte de cena nenhuma, isso sempre foi uma característica, ainda era meio indigesto pra galera. Só que o Claudinho gostava muito da gente, e ele via um potencial na gente, uma banda que, no mundo inteiro, só nós fazíamos aquilo que a gente fazia. E aí ele colocou pilha no Tadeu Valério, e ele foi no dia do show no Rock Unificado, eu fui também, mas não tava tocando. O Tadeu Valério viu as bandas, gostou do que ele viu, tanto que ele pescou Engenheiros, Garotos da Rua, Replicantes, depois ele pegou também o Nenhum de Nós, isso foi um capítulo mais pra frente. Beleza. E uma das bandas era nós – pela pressão do

Claudininho. Isso causou um rebuliço na época: pô, os caras não tocaram, como vão ser contratados? E nisso que a gente começou a tocar mais fora daqui. O DeFalla sempre foi aquela banda que montava em cima do burro e ia, a gente já tinha tocado em São Paulo, Curitiba, Rio, mas com a ajuda da gravadora realmente começou a história do DeFalla, por causa desses caras.

E aí depois tem um monte de coisa, mas sei lá, já demorou tanto pra falar só do início. Preguiça...

Pô, eu não tinha várias dessas informações...

E eu tô falando de uma maneira muito mais congruente e dentro de uma cronologia que é pra te ajudar, entendeu? Mas o dia que eu fizer um *stand up* não vai ser assim, vai ser só a palhaçada, mas eu não me lembro agora, tá no meu celular. O meu sistema de *stand up* vai ser tópicos e na hora eu improviso; eu não sei decorar textos, não dá. Sem muita coisa. A banda sempre foi uma banda ridícula, palhaça, e pregadora de peças e tudo mais.

E era uma tradição do DeFalla. O DeFalla tem várias coisas, era simplesmente tocar o terror, cagar e andar, mexer com as pessoas, zoar pra caralho, não sei, isso é uma coisa muito minha. Tudo o que aconteceu no DeFalla, que são coisas características minhas, não deles, e foram coisas que destruíram a banda porque ninguém soube lidar com aquilo – nem a banda e nem o público. Tipo, se tivesse gente mais como eu, o *pranks*, de ficar pregando peça e tal, um espírito anárquico do bagulho... E isso sempre foi na música, no visual, e o que acontece: é uma coisa muito minha, eu sou assim até hoje. Talvez tenha diminuído um pouco a velocidade, mas, por outro lado, aumentou. Antigamente eu levava um ano pra “ah, agora não vou mais ser o Prince, vou ser qualquer outra coisa”; agora é tipo rapidinho, tipo assim, em um mês eu tô fazendo drag, no outro tô boy de novo. Eu não controlo isso, é uma espécie de doença, umas coisas esquizofrênicas. E aí o que acontece: eu sempre tive essa velocidade por coisas novas – e que o Miranda me instigou muito, também.

Por exemplo: a minha banda-mãe, que é o Urubu Rei, nenhum show era igual, eles sempre faziam outras versões das músicas, e eu carreguei isso pro DeFalla também. E além de eu achar isso legal, eu ver o Miranda fazer isso, corroborou pra eu achar isso legal. Mas eu fui muito além do que ele fazia, eu esculhambei mesmo, chegou uma hora que não tinha mais identidade nenhuma, e música não tem que ter identidade, tem que assassinar identidade. Só que é complicado, até eu mesmo fico num limbo, às vezes, não sei, é difícil. Se é difícil pra mim, imagino como é pros outros, eu sendo um gênio... E o DeFalla mudava pra caralho. A

gente sempre foi uns pestes, eu era um peste, mas não era programado “ah, vou fazer isso e todo mundo vai se foder e a piada é essa”. Eu nunca sabia o que era a piada, eu só sabia que alguma piada tinha. Tipo, esse show vai ser uma bomba ou vai ter uma bomba nesse show?

E aí acontece que quando o DeFalla foi lançar o primeiro disco, que é uma coisa que as pessoas não sabem, é uma coisa que faltou falar ali na transição do DeFalla: teve a transição da Fluxo pro DeFalla e tem a transição do DeFalla com Carlo, eu, Biba, um trio, pro DeFalla Castor, eu, Flu e Biba. E foi assim: a gente assinou o contrato com a RCA, lançou o *Rock Grande do Sul*, as duas faixas com o Carlo e, dentro desse contrato, a gente tinha mais três discos pra fazer. Nessa época, a gravadora pegava e realmente “vamo lá, vamo vê o que vai acontecer”. Não vendeu o primeiro? Beleza, vamos tentar o segundo. Hoje em dia não existe mais isso porque não existe mais nem álbum, *by the way*. E o que acontece: quando a gente tava prestes a entrar no estúdio pra fazer o disco só da banda, o Carlo saiu da banda. Sei lá, era muito stress, tanto que até na volta, com o *Monstro*, a gente brigou pra caralho. Foi stress de se atirar instrumento. E eu sou muito assim: eu não provoco, mas o meu jeito é provocativo; e quando a pessoa se incomoda, aí eu provoco, e aí fodeu, aí não tinha jeito.

E eu era completamente muito mais maluco, eu sempre tive uma raiva gigantesca, que é a energia que meio que sempre me moveu, só que era uma energia destrutiva, tudo que tinha em volta era explodido, né. E aí o Carlo falou “não dá mais”, e eu tenho uma desconfiança que ele já gostava da Biba, e eu namorava com a Biba... fofocas da revista Bunda. E aí ficou eu e a Biba, e a Biba tinha uma salinha no apartamento da mãe dela, na Santana, um puta apê grande, e atrás da cozinha tinha uma salinha toda fechada, onde ela ensaiava, que tinha a bateria dela. E aí eu também “quer saber, Biba, foda-se, vou sair do DeFalla”. E me contaram isso nas entrevistas do *Monstro* – eu não sabia disso! – e eu fiquei “caralho, eu saí do DeFalla”, como poderia ser a minha vida... Porque a minha teoria é a seguinte: tem várias linhas do tempo, cada uma dessas linhas tá acontecendo ao mesmo tempo. Numa delas, eu sou rico pra caralho, tenho a vida que eu queria tá vivendo agora, fodendo todo mundo, bebendo tudo, me drogando, sendo o maior popstar do universo depois do Michael Jackson, e isso tá acontecendo em uma dessas linhas. Na outra, eu sou esse desgraçado que tá na tua frente, se fodendo a vida inteira pra fazer as coisas, mas sempre com um fogo no rabo. E na outra eu sou presidente dos Estados Unidos. E assim vai, são infinitas linhas. E numa dessas linhas eu saí do DeFalla. Eu não sei o que aconteceu depois dessa linha, então é muito louco porque eu saí, falei “tá, Biba, chega”, eu acho que eu tocava com o Julio Reny nessa época, e fui fazer outras coisas. E aí nesse meio tempo a Biba chamou o Flu e o Castor, que eram mais próximos delas, e eles eram uma puta banda, e eles montaram o DeFalla de novo e chamavam

a Lila Vieira, que era namorada do Castor, que era uma das três que cantava no Urubu Rei, uma das três atrizes. Aí eu fiquei sabendo e “hmmm, pô, tá tocando com os caras que eu queria tocar”, só que a Lila não deu certo, aí eu quis voltar e cheguei “tá, e aí, tá rolando essa banda, eu quero cantar”. Aí eu voltei.

Então o primeiro disco do DeFalla é meio que uma coletânea de todas as coisas que a gente tava fazendo nessa época, músicas que existiam da época do Carlo, tipo “Sodomia”, que a gente fez na rua, cantando, a gente fazia essas coisas, a gente tinha uma musicalidade muito forte, eu e ele. Outras eram músicas, por exemplo, “Não me mande flores” é uma música do Urubu Rei, não é do DeFalla, a gente só regravou. Aí outras coisas eram de bandas que os guris tinham. Então aquilo ali era um apanhado do que a gente tava fazendo naquela época. É uma coletânea, basicamente.

Aí no segundo disco, sim, já foi mais a cara daquela banda fazendo a sua música. Isso é até engraçado: quando eu voltei pro DeFalla, eu voltei mais ou menos com a postura que eu tô agora na minha fase sertanejo-urbana – eu não vou me envolver, eu vou ser uma veia, um condutor por onde o bagulho vai passar. E não deu certo naquela época e agora já não deu certo também. Eu acabo me envolvendo.

Então quando a gente foi lançar o primeiro disco, a gente já tava com as músicas do segundo disco, que já era um DeFalla mais hip hop, mais metal, que a gente já era proto-new-funk-metal, por exemplo. A gente já tava numa onda indo pra esse lado, que nem existia, depois teve o Faith No More, em 89, mas isso era 87, né. E aí, tá, beleza, só que quando a gente foi lançar o primeiro disco a gente já tava nessa outra fase, visual diferente, eu já meio drag, usando sutiã e calcinha, peruca, sapato de salto alto, nada a ver com a imagem nem as músicas do primeiro disco. E o show de lançamento foi na Assembleia, lotado, e os caras chegaram lá e falaram: que merda de banda é essa? Porque era um negócio bem hip hop, rap, mas não era um salto tão grande do primeiro pro segundo; não tão grande, dava pra entender um pouquinho. Só que aí quando a gente foi lançar o segundo disco no Teatro Presidente, duas noites lotadas, o caras quebraram a porta pra entrar, a rua fechada, coisa de louco. E aí veio essa fase, 88 pra 89, aí já era hard rock de novo, muito influenciada pelo Guns N’ Roses (que a galera nem conhecia muito bem na época) e Aerosmith, todas as bandas de hard rock e tal.

Aí a galera chegou no Teatro Presidente e eu tava de peruca, calça de onça e todo mundo “que merda é essa?”. Então sempre teve essa coisa: a expectativa sempre era receber o que não tavam esperando do DeFalla. E, mesmo assim, as pessoas nunca conseguiam entender que elas não recebiam o que tavam esperando, sempre foi um problema pra banda. E

aí foi assim, era sempre complicado, porque tinha uma parte do meu radicalismo, que eu tenho até hoje, porque eu faço uma música e no dia depois eu não quero mais ouvir ela; eu sou que nem bicho: eu pari e deixa que o mundo cuida, entendeu? E geralmente elas morrem, né? É que nem largar um bebê sozinho na rua. E aí todo o processo era meio assim. E isso era meio difícil pra eles, foi uma coisa que eles tiveram que engolir, porque não tinha como me parar. Não era por mal, mas acabava fazendo mal.

Tipo, o mundo tá cheio de gente que nem eu, que não faz o mal, mas acaba fazendo o mal pra todo mundo; quer dizer, não é uma pessoa do mal, mas faz o mal, que ambiguidade da porra é essa? Eu sou isso.

Entrevista com Fiapo Barth

Eu tô trabalhando com a cena de rock dos anos 80, em Porto Alegre, e eu não tenho perguntas fechadas, na verdade. O que eu quero saber de ti é tudo o que tu achar importante da tua vida, do bar, é um relato biográfico. Tudo é relevante. Eu não vou te interromper, aí se eu achar que algo precisa ser mais aprofundado, a gente vai vendo no caminho ou eu volto no final.

Então vamos lá: eu sou de Taquara, de uma família bem grande, isso é bem importante na minha vida; eu sou o oitavo filho, tenho sete irmãos mais velhos, e meus pais eram velhos quando eu nasci, isso também é importante. Eu fui criado com bastante religião na primeira infância, estudei em colégio de freira. Meus irmãos mais velhos começaram a trabalhar com arte, e uma das minhas irmãs mais velhas foi uma artista plástica muito criativa na juventude, e depois foi ser professora de desenho, ficou nisso, mas isso influenciou todo o resto da família, e seria bom trabalhar com isso, sabe, já que todo mundo gostava, lá em casa.

Depois eu fiz um curso técnico, aí fiz vestibular (mais pra ver como era, porque eu não tinha a menor esperança de passar) e passei naquele ano já pra Arquitetura. Eu ia fazer Escola de Artes e uma professora de Artes me incentivou a fazer Arquitetura. E foi quando eu vim pra Porto Alegre – eu vim pra cá em 72, direto pro Bom Fim. Aí só saí do Bom Fim uns dois, três anos, tava sem dinheiro pra morar aqui, mas voltei, e desde 72 tô aqui.

Pra mim, o Bom Fim tem toda uma comodidade de cidade pequena: eu posso ir ao centro a pé, eu tenho um parque que dá uma respirada no bairro, eu tenho uma rua que de um lado é mato, pelo menos, e por isso nunca pensei em sair daqui. Aí eu me formei, tive interesse em habitação popular, fui trabalhar numa cohab, trabalhei uns dois anos e pouco numa cohab. Era muito desestimulante trabalhar em habitação popular num lugar tão retrógrado, quase. Eu sei que consegui criar um caso lá dentro, que eu fui demitido, mas sem justa causa, e com o fundo de garantia eu abri o Ocidente. Eu tinha mais 2 amigos que estavam procurando um lugar pra abrir alguma coisa que fosse tipo um café-concerto, um bar, palco pequeno, que a gente pudesse apresentar teatro – eu já tava trabalhando com cenário pra teatro desde o fim do curso de Arquitetura.

Na verdade, eram duas amigas, a Helena Quintana, que foi minha sócia na abertura, e a Sirlei Famer, que não chegou a ficar com a gente, antes da gente abrir ela já tinha desistido, nunca participou do bar. E nossa grana não chegava, aí tinha minha irmã mais velha, que tava com dois amigos em comuns, que eram meus amigos também, pensando em abrir um

restaurante, aí a gente reuniu tudo, e os 6 conseguimos capital suficiente pra abrir o Ocidente. Isso foi exatamente em 80, onde tudo estava começando.

A gente abriu o Ocidente no dia 3 de dezembro de 1980 – e dia 5 de dezembro mataram o John Lennon, essa data tem muito significado, nesse sentido. Nós não fizemos o palco, essencialmente, a gente só fez o necessário pra abrir. Mas 10 dias depois de abrir, uma banda veio nos procurar porque “tinham que tocar aqui, a mudança da vida deles ia ser tocar aqui”, aí um amigo nos deu a madeira pra fazer o palco, e eles estrearam o show aqui. Eu não sei exatamente quando, é bem confusa a minha sequência de memória dentro das noites do Ocidente. Mas eles fizeram uma temporada aqui durante todo o verão, até o começo de março, e tinha muito público – porque a casa tinha muito público. A nossa abertura foi uma coisa assustadora, porque a nossa única experiência era que o pai de um dos sócios tinha tido um bar. Então nós abrimos numa segunda pra ver se até sexta a gente pegava algum traquejo na coisa, né, de manejar um bar. A gente abriu às sete, e às sete e quinze tava absurdamente lotado, e foi assim durante pelo menos os seis primeiros meses: todas as noites, totalmente lotado. A gente levou uma surra porque não tinha tamanho, a gente fazia o que podia. E a gente tinha pouco material em estoque, então nem rentáveis as noites eram, sabe, mas as pessoas vinham pra cá porque aqui virou o ponto “onde estar” naquele momento.

Com essa banda já deu um certo movimento maior na esquina, mas não foi aí ainda que começou. Começou o movimento na esquina quando as bandas começaram a ficar frequentes, realmente, mas isso foi lá por 82, que daí tinham muitas bandas.

A estreia dos Replicantes foi aqui. Deles eu me lembro porque eu trabalhei pro show deles, a gente fez cenário, sempre foi um show mais especial. A metade das bandas que tocou aqui eu nem assisti, eu não tava aqui sempre. Em 82 nasceu a minha filha, a gente tinha bebê em casa, então não era tão constante, quando as coisas estavam mais calmas eu procurava não vir, e como éramos 6, tinha que manejar.

Essa primeira grande temporada de bandas, ela era tudo muito simples, eram mais ou menos sempre as mesmas pessoas em diferentes formações de bandas, e eles tavam aqui sempre como clientes. Era uma coisa bem fácil, sabe, era como se os clientes comessem a tocar. E era realmente isso que acontecia: o sucesso de público que o Ocidente teve nesse primeiro momento era de pessoas que vinham ver as outras pessoas que vinham. A casa não tinha nada demais, mas tinha o pessoal de teatro, que era extremamente performático, na época – é uma das coisas que eu lamento não ter aqui, hoje (de certa forma tá voltando, mas é um pessoal diferente), é esse pessoal do teatro, que teve aqui no começo, porque eles tinham uma energia sem fins lucrativos. Eles tinham que se manifestar, então não tinha onde – como

até hoje não tem, hoje tem menos do que na época –, mas acredito que teria menos atores também, então essa manifestação espontânea, tanto do teatro quanto da música, as pessoas gostavam daquele sucesso, com certeza, mas não passava pela cabeça de ninguém que fosse conseguir ganhar a vida com aqueles ofícios no meio daquelas pessoas.

O pessoal do vídeo veio pra cá, o pessoal do cinema frequentou pouco, mas do vídeo vinha, isso foi bacana. Enquanto isso, durante todos esses 15 primeiros anos do Ocidente, ou mais um pouco, até, eu tava trabalhando com publicidade, fazia direção de arte pra comerciais de televisão, que era basicamente como eu me mantinha, porque o Ocidente mal se mantinha. O Ocidente, durante um período muito longo, foi mais um investimento do que um negócio. Agora que virou realmente uma empresa, um negócio grande, de funcionários fixos, de carteira assinada. A gente tem mais de 30, nesse momento, que é algo que eu nunca me interessei (ter um negócio tão grande). E nas noites de final de semana deve ter mais uns 15, 18 diaristas, é muita gente aqui dentro pra fazer acontecer.

Me interessei ali quando tu começou a relação do teatro com a música...

Era assim, tinha as bandas, o próprio Falcão, que vai cantar aqui hoje, ele era do teatro, ele sempre fez *backing*, até se lançar sozinho. Primeiro ele experimentou a Maria Bethânia, pra ver se o pessoal aceitava, e hoje ele tem uma carreira musical dele, também. Mas assim, as bandas, quem cantava: a Lila Vieira, a Patsy Cecato, a Laura Finocchiaro, a Nora Prado, a Luciene Adami, essas eu me lembro com certeza que cantavam. Na verdade, era tudo uma coisa só. Teve uma peça muito bacana, que o Nelsinho Magalhães dirigiu, Os Sobrinhos do Capitão, eram peças com banda ao vivo – os melhores músicos de rock tocando em peça infantil. Era muito bacana, tudo era muito misturado. E tava todo mundo aqui, né, então pra mim foi um prazer assistir tudo isso, porque o que a gente fez sempre foi tentar dar ambiente – o que podíamos fazer era dar ambiente. Claro que nós tínhamos nossos projetos pessoais de arte que a gente fez aqui também, mas basicamente a ideia era dar ambiente. Então assim, o meu trabalho com o Ocidente, o tempo inteiro, foi muito mais como arquiteto do que como empresário.

E como isso foi acontecendo ao longo dos anos, tipo, essa passagem das bandas, o público, como isso funcionou com a casa?

Olha, a casa mudava muito. Durante os anos 80, nos fins de semana, a casa foi virando uma danceteria. E isso nunca tinha passado na nossa cabeça, mas um dia os clientes arredaram as mesas e começaram a dançar – e foi bom. E era também uma música boa, foi um momento representativo, que ao mesmo tempo que era um momento de muita liberdade, o mundo inteiro descobrindo muita liberdade, mas uma hora tava muito triste, porque a gente via pessoa morrendo todo dia... a quantidade de amigos e clientes que a gente perdeu com 20 e poucos anos é um absurdo. E a música refletia muito isso. Ao mesmo tempo que era uma música que celebrava, o tom da música dos anos 80 tinha uma melancolia. Mas a noite foi indo, né. Nossos móveis, que eram de palha, madeira, viraram essas coisas dobráveis, porque de noite tinham que sumir, então o ambiente ficou mais agressivo, a casa pegou um pouco o espírito punk, o público pegou esse espírito, também. E começaram os problemas, foi a década mais dura de resistência do Ocidente. Superado os anos 80, a gente continuou com muitos problemas em relação à prefeitura, mas não em relação à repressão. Claro, eu acho que toda a Ditadura brasileira foi uma Ditadura de banana, assim, se a gente olhar a Ditadura do Chile, da Argentina, a nossa foi de veludo, sabe, a crueldade das pessoas; algumas pessoas sofreram muito aqui, mas em questão de número, num país tão grande, eles não tinham tanto controle.

E o Ocidente refletia tudo o que a gente podia fazer na época: o sarcasmo. O nosso foco, ao abrir o Ocidente, era ter um sarcasmo, abrir um lugar sarcástico. O nome do bar ia ser O Amigo do Rei, uma coisa meio taberna, a ideia era essa. O nosso logo, na cabeça, que ainda não tinha sido criado, era um bobo da corte, o que pode dizer as verdades sem risco. Então assim, toda a repressão que a gente teve não era uma repressão pesada, era da prefeitura e tal, mas bem pro fim, porque a gente abriu com toda a documentação certa, a gente só foi ter problema quando a prefeitura resolveu, em 89, que os alvarás tinham que ser renovados. E aí se recusaram a renovar o nosso. Talvez até dezembro desse ano a gente consiga. São todos esses anos de processos, advogados, o tempo inteiro lutando contra isso. Inclusive, todo ano no convite de aniversário a gente bota a frase lema do ano, e a desse ano é “38 anos fora da lei”, porque é um absurdo, né. Duas vezes por ano a prefeitura bate e fala “queremos ver o alvará”. “Vocês não sabem ainda que eu não tenho alvará? Era só olhar no computador lá”. Eles vêm aqui fazer a cena, sabe? (Risos).

E essa casa é de 1800, mais ou menos. Isso não são dados exatos, tudo o que a gente tem são informações que alguém largou em algum lugar e a gente pegou. Quando a gente fez 10 anos, teve uma reportagem de jornal contra a nossa existência que falou que a casa teria 110 anos. E como aquilo saiu no jornal, uma pessoa falando aquilo, a gente tá: é uma

informação que a gente tem. E ela é muito especial, essa casa. O lugar dela, a forma dela, a forma como ela foi construída, e como uso que a gente tem feito, mesmo assim, eu acho que eu mudei os meus conceitos de preservação urbana. Eu acho que é muito mais importante ecologicamente uma casa de 150 anos estar viva, sendo usada, reutilizada, do que se ela estivesse exatamente como era e tivesse restrições de uso. Eu acho que o mais importante pra um prédio é ele não vir abaixo; eu acho que todo prédio deve ser transformado.

E na virada de década, dos anos 80 pros 90?

Eu não sei em que ano abriu o Porto de Elis, mas o Porto de Elis começou a dar melhores condições pras bandas do que aqui. Teve um período aqui que a gente tinha um público maciço pra dançar. Pensa assim, uma casa lotada na noite, umas 250 pessoas. Teve um período em que as pessoas esperavam a banda terminar de tocar pra entrar. Elas pagavam ingresso igual, mas elas não queriam ver a banda, queriam música mecânica e dançar. Eu não me lembro exatamente como funcionava o Porto de Elis, se eles tinham o fim de semana pra show, porque eles também funcionavam como danceteria e bar. Eu acho que eles fechavam mais cedo, e o pessoal vinha pra cá depois, até os proprietários vinham pra cá. Mas eu acho que essa cena a partir dos anos 90 aconteceu lá. Eu acho que tinha passado a época das bandas aqui. Eu realmente vejo que a volta da música pra cá foi quando o Márcio Ventura trouxe as *Quintas* pra cá, aí a música voltou bastante, e eu entendo que com a música dele outras bandas quiseram vir pra cá também.

Agora a gente tem a parte de baixo especialmente pra shows. É difícil que as pessoas toquem lá, porque as pessoas querem o Ocidente tradicional. Eu acho a acústica de cima melhor também, mas não o equipamento de som. O equipamento de som para bandas tá lá em baixo. Domingo teve festival punk lá e foi muito bom, excelentes shows, com a casa cheia, a acústica de lá é excelente com a casa cheia, o problema é com pouco público. Mas eu acho que a gente não começou bem os anos 90. Assim, em 94 nos fecharam a noite, a gente ficou de 94 a 96 fechado na noite. Tava tão problemático o uso da música que um dos problemas pra gente marcar show é que a gente não sabia em qual noite a gente ia tá aberto, e, ah, quando a Cidade Baixa começou, e esvaziou o Bom Fim.

Então esse momento do Bom Fim durou os anos 80 inteiro. O Bom Fim não morreu de um dia pro outro, foi aos poucos, muita repressão em cima. Eu acho que, assim, o Bom Fim morreu mesmo quando a gente fechou. Daí o Bom Fim era morto, e quando a gente reabriu, em 96, era muito difícil trazer público, porque pra alguém vir pro Bom Fim era

especificamente pro Ocidente, acho que nem posto de gasolina tinha aberto aqui durante a noite. E foi quando a coisa amenizou, quando a população viu que a esquina começou a ficar com a luz acesa, a coisa melhorou. Tinha virado ponto de venda de droga. Os primeiros anos que a gente reabriu, em 96, 97, 98, não dava pra estacionar um carro aqui: tendo um rádio ou não tendo, com certeza a porta era arrombada, era terra de ninguém. Acho que por isso que nos aceitaram de volta, viram que uma Osvaldo Aranha um pouco mais viva era mais segura.

E aquela geração do teatro, que eu falei antes, e que saiu daqui, não deixou outra atrás, que foi o pessoal do Balaio de Gatos... não me lembro o nome dos grupos... o pessoal do Tear, que fez espetáculos, fez performances, e são meus amigos até hoje, trabalhei com eles. E depois de vídeo e coisa, o pessoal do Gerbase, aquela turma do Werner Schünemann, com o grupo de teatro dele. O pessoal de artes plásticas foi muito importante pra gente nos primeiros anos, sabe, Milton Kurtz, Mário Röhnelt, Julio Viega, a mulher dele, a Annie Percec, que foi musa do Ocidente, e fez um show espetacular na Assembleia com o *Annie Me Faz Um Please*, ela tinha uma modernidade na época, já de pegar músicas tradicionais e modernizar, era bem bacana. O pessoal da dança, boa parte da academia Mudança frequentava, teve performance, espetáculo de dança, também. Isso tudo nos anos 80, né, eram noite que a gente abria às 7 da noite e fechava às 7 da manhã, e era um público muito constante, muito misturado, quase todas as noites eram as mesmas pessoas, ou pelo menos um grande grupo vinha todas as noites, e de modo geral o pessoal da arte.

E isso durante os anos 80 era qualquer dia, todo dia. Depois que virou danceteria que era quinta, sexta, sábado e domingo. E, nessa época, provavelmente a gente não abria terças e quartas; acho que quando a gente voltou a abrir na terça foi quando a Katia Suman veio pedir pra abrir o Sarau. A danceteria que matou esse lado de bar que tinha. Porque todo dia tinha alguma coisa importante acontecendo, e de forma espontânea.

E a questão de divulgação, quando tinha alguma coisa planejada pra acontecer, saía na coluna de coisas do jornal. O show dos Replicantes aqui em 82 [*o correto é 84*] eu lembro que a gente já fez flyer em xerox – era o máximo! Eu devo ter o flyer ainda. Mas era principalmente porque não tinha outra coisa pra fazer, não tinha outra coisa pra ir, não precisava muita divulgação. Pra mim, foi uma experiência muito angustiante quando a casa começou a precisar de parceiros pra encher, esse sistema agora que eu tenho de festas, que são produtores, cada festa é uma produção independente, que não é exclusiva daqui e que faz as festas aqui. Porque durante tantos anos era simplesmente abrir a porta, sabe... Não tinha nome as noites – era simplesmente Ocidente, as pessoas vinham no Ocidente, ponto. A gente simplesmente abria a porta, botava música e tava feito. Começou a virar uma coisa muito

complexa essa coisa de divulgação. Hoje em dia é basicamente isso, a gente não imprime mais cartaz, não faz mais flyer, porque isso não alcança as pessoas. A gente tem uma equipe que cuida do site, cuida das redes, alugamos pelo menos uns três sistemas pro relógio-ponto, o sistema pro caixa, tudo tem sistema que são locados. Agora o governo nos pediu mais um sistema, toda a parte trabalhista é através do sistema, e o sistema não é o sistema do governo, o sistema que nós temos que alugar de uma empresa pra prestarmos contas ao governo, então nós estamos entrando no sistema (risos).

Mas o interessante é ser o mais marginal possível, sabe? Essa é a maneira que a coisa floresce mais. Tu vai entrando no sistema e tem que se enquadrar, isso pode, isso não pode. Inclusive, durante uns cinco ou seis anos, eu achei que a regularização tinha se tornado impossível. Nós tínhamos batido numa barreira da prefeitura que dizia assim: tá, não vai ser possível regularizar a casa, então vamos viver com essa situação, nosso trabalho é marginal e vamos fazer o que nos der na telha; nós não vamos estar mais ou menos dentro da lei, saca? Não nos permitem ser pela lei, então vamos pela gandaia.

Mas daí foi resolvido com o tombamento do bar, que abriu novas possibilidades que a prefeitura foi obrigada a aceitar. O tombamento foi um golpe da prefeitura dentro da prefeitura, porque os órgãos todos dizendo “não”, e o ministério público perguntando: como pode não funcionar e funciona? Então o prefeito, na época, que ia ser processado pelo ministério público, pediu pro Patrimônio Histórico ver se fazia uma coisa. O Patrimônio Histórico fez a proposta, o conselho aceitou imediatamente. Porque a casa não é minha, e a prefeitura disse que eu só me tornaria regular se eu desmanchasse um pedaço, mas como vou fazer isso se a casa não é minha? E com o tombamento não pode desmanchar nada, então tá, obrigado, passei nessa! Provavelmente até dezembro a gente tem tudo regularizado. Isso, infelizmente, custou um esforço psicológico e monetário tão grande que eu poderia ter construído outra casa ou transformado essa casa num padrão internacional com o que eu gastei lutando pra ficar aberto.

E o tombamento faz uns dez anos, já, e mesmo assim eu continuo tentando. A gente já tava num patamar um pouco melhor quando queimou a boate Kiss, e aquilo sim é um divisor de águas de toda a vida noturna do País. Todo dia que acontecia um desastre no mundo, eu sabia que ia sobrar pra mim. E quando eu vi aquele, eu disse: agora não vai sobrar pra mim, agora é no meu colo. E era uma época de maior movimento do Ocidente, que andava absurdamente lotado, a ponto de nós termos decidido limitar – já estávamos limitando – porque, assim, era uma época que as pessoas não se lembram e não querem lembrar, mas elas queriam estar em lugares onde elas não tivessem espaço pessoal. A noite boa era quando tu se

roçava em pelo menos seis pessoas ao mesmo tempo. Quanto mais cheio tivesse o lugar, mais as pessoas ficavam loucas pra entrar – era uma coisa muito absurda. A gente não percebeu isso e nos deu uma noite de pânico, que travou a casa, e aí ficou “não, isso não é possível, eu não consigo me mover, ninguém consegue se mover”. Aí a gente já tava ajeitando a coisa, e aconteceu aquilo. A gente conseguiu logo depois um alvará de bombeiro direito, mas daí as regras mudaram tanto depois daquele alvará que a gente teve logo após a boate Kiss, que a gente só conseguiu um novo alvará de bombeiro há quatro, cinco meses. Todo esse tempo em obras, e quando terminava as obras, a lei mudava, e nosso processo continuava, mudava a lei, fazíamos tudo que era pedido e mudava a lei...

E tu tem algum material histórico do bar?

O nosso site é extremamente básico até hoje, mas a minha ideia principal no fazer o site foi uma coisa que não se concretizou, mas eu queria abrir um site como uma caixa de correspondência com lugares desde o dia 3 de dezembro de 1980, e pedir pra que quem tivesse alguma coisa com alguma data, colocasse ali. A gente pensou em fazer uma festa, botar um scanner aqui, mas eu nunca tive um pesquisador que fosse pros jornais e pesquisasse as matérias. Mas a gente tem ali guardado um acervo bastante grande, uns caixotes. Quando a gente foi fazer um site mais profissional, que é esse que a gente tem agora, comentei com eles esse assunto de novo, e eles eram de uma produtora que tinha essa parte, e tinha uma parte de produções de eventos também, e disseram “isso tu pode fazer pelo Funproarte”, mas nunca pensei em verba pública pro Ocidente. “Ah, mas isso é história de Porto Alegre e não se o quê”, e eles fizeram uma proposta pro Funproarte que o Funproarte aceitou pela metodologia que eles iam aplicar, que era isso: a história de Porto Alegre vista do arquivo do Ocidente. E a proposta era isso, tá lá, mas o site deveria ser alimentado. Só que eles não pediram essa verba, eles não fazem isso, nunca nos deram a chave... Na verdade, eu dei os direitos de eles usarem todo o material, porque veio um pessoal da biblioteconomia e fez toda a limpeza e preservação do nosso material, eu vi eles trabalhando de luvas e tal, e copiaram tudo pra esse site, memória digital do Ocidente, alguma coisa assim, que é bastante falho nas informações, mas tem bastante foto. Eles não puseram algo que eu tinha separado, que era matéria de gente elogiando o bar, eu sempre proibi autoelogio – era só informativo. A gente nunca botou um cartaz lá fora, o Ocidente nunca teve uma placa, a gente não convida as pessoas a entrar, quem convida as pessoas a entrar é quem faz evento aqui – nós não convidamos. Entra se

quiser, ou porque outra pessoa convidou, e se não gostou, obrigado, a gente não te prometeu nada.

Quando a gente fez 17 anos, por aí, eu peguei essa parede longa, verde, que a gente tem ali no bar, e botei todo o material que a gente tinha em ordem cronológica. Comprei rolo de plástico grosso e coloquei em cima. Era engraçado as pessoas se procurando, eu fiz pra festa de aniversário e depois ficou. E pela primeira vez eu vi esse material aberto, e eu vi a parte da repressão dos anos 80, a parte que morreu... e o jornal vai ficando preto, sabe, a matéria-prima da notícia era visível; foi bacana aquilo.

E quando o Ocidente fez 10 anos, em 90, eu fiz um levantamento das coisas que tinham acontecido no Ocidente. E muitas pessoas fizeram temporada e coisa assim, mas quando a gente fez a lista a gente viu que se fosse uma vez só que cada coisa acontecia, a cada três dias acontecia um evento novo aqui dentro – alguma coisa de música, de arte. Nossa, não nos dávamos conta de quanto de coisa paralela acontecia enquanto a gente servia cerveja.

E a coisa que me faltava pra cá é isso, uma pesquisa de jornais, olhar o que acontece hoje, só a notinha já me chegava, só pra conseguir listar as coisas. A outra coisa que eu queria fazer, essa talvez um dia aconteça, era fazer uma maquete virtual do Ocidente, pegar todas as fotos que temos e todas as fotos que nos derem, e se tu andar dentro da maquete, tu parar onde a foto foi batida e ela aparecer, que ficasse um mosaico bem louco, da pessoa se movendo dentro desse espaço, e pipocando todo esse bilhão de fotos que existe na casa de tudo que lugar.

Acho que seria isso.

Entrevista com Frank Jorge

Eu tô escrevendo uma tese sobre rock gaúcho, tentando investigar questões de cena e tal... Então eu queria te pedir que tu me falasse de ti, a tua formação, a tua vida, como tu começou, tua relação com a música... tudo é importante; é bem livre. Depois a gente volta em questões específicas, se precisar.

Bom, eu tenho que tentar dar um *start* assim numa gênese familiar cultural, né? Eu sou porto-alegrense, nascido em 66, por força da relação da minha mãe porto-alegrense com meu pai, que era de Uruguaiana. Meu pai vem pra Porto Alegre pra estudar, isso é bem importante em dizer, porque depois vai impactar na minha formação cultural, gostos e acessos a bens culturais e cultura pop já muito cedo nos anos 70. Então minha mãe era de Porto Alegre, mas com família em Santana do Livramento, e meu pai de Uruguaiana, mas vem estudar no Rosário e fazer Medicina na UFRGS. Eles, de uma maneira ou outra, mesmo ali no decorrer dos anos 50, tinham uma cabeça muito atendida mesmo naquela época, gostavam de coisas normais que alguém gostaria nos anos 50 e coisas da música dos anos 30 e 40. Meus pais gostavam de tango da Dalva de Oliveira, da música do Paixão Côrtes, mas gostavam da trilha sonora do filme lá da *Pantera Cor de Rosa*, do *Doutor Jivago*. Eles iam a seminários em Montevideú, Buenos Aires e eles traziam LPs de bandas de rock já nos anos 60. Então os primeiros discos que a gente teve dos Beatles, dos Stones, foram os que os nossos pais compraram na Argentina – indústria argentina, né –, então isso impactou a minha formação. Eu sou o sexto filho de seis, então eu tinha irmãos, que nos anos 60, eles tinham 8, 9, 10 anos de idade. A minha irmã mais velha é de 55. Em 65, 66, ela tinha 10, 11 anos, a Marília, e meu irmão mais velho, Mário, é de 56. Então essa galera aí foi ouvindo, no decorrer de 60, nessa transmissão da infância para a adolescência, no período adulto deles dos 60 pros 70, eles foram ouvindo toda essa riqueza que tinha lá em casa.

Então eu ouvia o Paixão Côrtes, os discos de tango do Juan D'Arienzo, Francisco Canaro, ouvia trilha sonora de filme internacional, Dalva de Oliveira. E meus irmãos, ao natural, foram, digamos, autorizados, estimulados pelos nossos pais, aí eles foram ouvindo Jovem Guarda, Beatles, Stones, Led Zeppelin, Tropicália, Mutantes. A recordação mais legal que eu tenho de infância é de ouvir tudo isso no dia-a-dia. Tudo com uma mesma frequência, com a mesma importância, e foi bem fundamental na tenra infância. Eu diria que as bandas que mais me marcaram na minha infância foram os Mutantes, os Beatles e Roberto Carlos. No meu trabalho, por mais que eu não queira, por mais que eu tente dialogar com uma ou outra

banda inglesa, mais recente, ou isso ou aquilo, no meu trabalho sempre vai ter uma pitada de Mutantes, Beatles e Roberto. Assim como vai ter alguma coisa meio brega. Aí o cara quer tirar uma coisa da Jovem Guarda, sempre vai ter um elemento meio meu. Então isso foi fundamental, eu tava muito abastecido de diferentes estilos de música em casa, tinha também um acesso bom a livros, literatura de tudo que é tipo. Mas o que impactou bastante a família, que se tornou mais unida e mais bem-humorada, mais irreverente, é que a gente perdeu o pai, né. Em qualquer outra família isso poderia ter sido uma tragédia, eu perdi meu pai em 68, não tenho muito registro e lembranças de cenas. E aí isso, ao mesmo tempo, por mais que isso tenha sido uma batalha tremenda pra minha mãe, pra criar 6 filhos, a gente foi criado nesse clima de amor, de astral, de brincadeira, de risada e isso impactaria bastante. E o fato de conhecer tanto no colégio, né, no Instituto Educação General Flores da Cunha, como na rua, em uma época na Tomaz Flores, em outra época na Auxiliadora, os irmãos Marcelo e Alexandre Birck. Era uma época em que a gente vivia bastante na rua também, brincando de dia (no caso aí não é a boemia, ainda).

Então isso é fundamental para o tipo de apreço, assim, de práticas cotidianas, de gostar de música, gostar de futebol, de gostar de cultura pop, seja pelas revistas em quadrinhos e seriados na TV. Não tinham tantos e não eram excelentes como hoje. Mas eram disputados, a gente buscava lá pra assistir *Banana Splits*, *Ilha do Perigo*, *Herculóides*, sei lá, então a gente foi se abastecendo dessa cultura pop, ao mesmo tempo que tinha essa identidade gauchesca muito presente. Mesmo a gente sendo uns guris de Porto Alegre, a gente tinha essa entorno cultural muito forte. Esses dias eu vi uma explicação muito legal – a gente nunca consegue falar só de música, tem um entorno cultural e comunicacional muito forte sempre nos abastecendo, nos instigando, não é meramente pra você ouvir e querer tocar em uma banda, né, vai muito além disso. Mas enfim, foi bacana essa aproximação no primeiro grau do ensino fundamental no Instituto de Educação com o Tchê Gomes, com o Márcio Petracco e de uma grande leva de amigos e músicos. Alguns tocavam por conta, eram bem autodidatas, eu fui um dos primeiros a ter aula de violão com professor de uma banda. Era uma banda de jazz instrumental, tinha uma letra ou outra, era a Banda da Casa que tinha o Ricardo Cordeiro, que se tornaria o King Jim depois, tinha o Edu Natureza e o meu professor, Foguinho, o Marco não vou lembrar o sobrenome dele e não vou dizer errado aqui. Então o Foguinho foi meu professor em 81, eu já estava instigado com a música. Tinha um violão em casa, eu não me arriscava muito, não me sentia à vontade para experimentar, tocava uma coisa ou outra, e desistia. E tinha também um berimbau sem a cabaça que eu ficava raspando aquela haste nos móveis da minha mãe, estragando, tentando tirar variações de som comum, como um baixo,

como um instrumento de uma corda só. Me lembro de eu estragando os móveis da minha mãe, descascando a tinta. E daí justamente a minha irmã, naquela coisa contracultural, levava uns amigos para conversar, e um desses amigos tinha um violão e levava lá pra casa. Um dia esse amigo comentou “ah tal cara dá aula de violão”, esse cara era o Foguinho, esse que eu falei da Banda da Casa.

E eu tava indo ali no Instituto de Educação no primeiro grau, na época comecei a ter aula com ele, era na frente da fábrica da Brahma que agora é o Shopping Total. E daí era algo religioso, não sei se duas vezes por semana ou uma vez, não me lembro. Mas é um negócio que foi uma busca importante, convicta. E esse período eu tenho uma recordação muito boa de tá aprendendo acordes, de ter muita vergonha de cantar, de olhar para alguém e cantar, né, olhar para o meu professor e cantar na frente dele. E daí isso foi bem importante, por que daí tanto o Marcelo Birck já tocava alguma coisa, o Tchê Gomes e o Petracco, então todo mundo tocava um pouquinho alguma coisa. Assim como o Paul relata lá no *Anthology*, o próprio *Amazing Journey* lá do The Who, e era aquilo, tu aprende uma coisinha e tu divide com teu amigo. Às vezes a gente ficava horas ali num dó maior fazendo dedilhado “drengo, drengo, drengo”, “bah, olha esse dedilhado!” – ficava ali encantado com aquilo.

Então a gente viveu muito isso; o Marcelo, o Tchê Gomes, o Petracco, depois o Alexandre foi se enturmando também o irmão... Na real é uma escadinha, né, o Marcelo 65, eu sou 66, o Alexandre 67. E daí a gente começou a dividir esses interesses. A gente começa muito jovem, ainda no ensino fundamental, começou a ir a shows em Porto Alegre, muito piá. Eu já vejo que essa geração, acho que o pessoal começa meio tarde hoje, a gente ia, estava com 13, 14 anos indo a show, ia na Hebraica ver o Saracura, ia ter um show no antigo Colégio Aplicação, que era ali no Osvaldo Aranha, agora ali é a FACED, e eu assisti ali o Bebeto Mohr, Grupo Semente, os grupos que estavam aparecendo em Porto Alegre. O próprio Cheiro de Vida, que era uma banda instrumental, Nei Lisboa, Bebeto Alves, Nelson Coelho de Castro. A gente ia olhando essa galera – não exagerando, ainda era um reflexo de Tropicália, mesmo tardio, os caras querendo fazer um som meio MPB, mas o Almôndegas também é importantíssimo.

Reforçando, nesse período sem internet, a gente ia ao encontro, buscava, né. Saía da aula no sábado de manhã, tinha educação física, e ia até o centro, lá no Coronel Vicente, lá na Alberto Bins, e íamos nas lojas de instrumentos ficar olhando instrumento ali, aquela guitarra, aquele baixo, aquela marca, esse Giannini, porque não era comum ter esses instrumentos pra vender aqui, Gibson, Fender... tinha ali pra vender ali guitarras Giannini. Eu fui um dos primeiros a ter uma guitarra dessa turma toda. Antes teve uma cena clássica, que eu vi o

Marcelo Birck carregando uma guitarra na Tomaz Flores, assim, a gente devia ter 9, 10 anos, sério, a gente andava agarrado numa bola de futebol, com patinete, um carrinho, sei lá, qualquer porra dessas. Daí um dia eu vi um cara com uma guitarra na rua, era o Marcelo Birck.

Mas em seguida ocorreu tudo aquilo que eu te falei, e eu acabei sendo um pouco aglutinador dessas turmas – das turmas da rua com as turmas do colégio. E nesse astral muito de amizade, de alegria. Ninguém sabia que ia ser músico de “quero ter banda”, de “quero compor”, e aí eu reforço o quanto era bacana sair com essa turma toda, ia ver um show de uma temporada do Saracura na Hebraica, e adorava as músicas, e tocava na pré-Rádio Ipanema, que era Rádio Bandeirantes, primeiro AM e depois virou FM. Tinha os programas do Ricardo Barão, Mauro Borba, aos pouquinhos, e essa rádio era fundamental, era um meio de comunicação. Um pouco antes a Continental fez esse papel, mas isso foi mais nos 70, né.

Aí já na virada dos 70 pros 80, a Rádio Band AM, que em seguida vai virar FM e em seguida vai virar Ipanema – em 84 vira Ipanema –, essas rádios tocavam essas músicas, a música que o Nei Lisboa levava lá no mesmo cartucho, não tinha disco ainda. Eu comprei numa banca lá por acaso uma revista do Festival de Jazz em São Paulo, a revista falava ali do B. B. King, não sei quem... Daí tem o jeito de ouvir, não tinha grana de ir comprar disco na Pop Som, no centro, com o tempo que começou a pintar uma graninha ou outra.

Aí tu ligava pra rádio e o cara tocava o B. B King, a gente tinha um interesse meio que generalizando, o rock brasileiro ainda tava, aos pouquinhos, surgindo. Tinha muita MPB ainda, então aos pouquinhos foi surgindo o Lulu Santos, Gang 90, e em São Paulo vai pintando a Vanguarda Paulista. Não exagerando, mas o Tchê, o Marcelo e eu – meio que amigos inseparáveis –, a gente tava sempre fominha por informação. Então ocorreu que tem esse cenário, né, que eu tentei constituir, a gente adorava tudo isso que tava acontecendo, a gente não sabia direito o queria fazer mesmo, a gente tava impactado com música local de Porto Alegre, que era meio urbana, meio tropicalista ainda, uma defasagem, e ouvia um ou outro techno pop, new wave, Stray Cats, Prince, era uma mistura assim e a vanguarda paulista, né, Arrigo Barnabé...

E daí pintou um cara na cena que foi fundamental, né, o Julio Reny, que tinha lançado uma fitinha *As Estórias Elétricas de Uma Guitarra Acústica*. E tinha aquela frequência, vai no show do Saracura, vai ter um show do Taranatiriça no Salão de Festa da UFRGS, que tinha um projeto lá, não me lembro o nome... Som no Salão... sei lá, tinha um nome no projeto, um projeto da UFRGS, nas sextas-feiras, às 18h, entrada franca, e a gente já ia nesses shows. E aí um dia pintou um show do Taranatiriça, e a gente já tinha escutado na rádio, era um negócio

completamente doido, Miranda tocando teclado Korg, que ele sequenciava as coisas que acabava não tocando, acabava xingando a plateia, o Miranda mordida uma bolacha *cream cracker* e cuspiu no público, ele tava muito atualizado com movimento punk e pós-punk, então ele tinha um comportamento muito engraçado para nós, a gente “bah, né, genial”, diferente daquela MPB. Então o Miranda foi virando... ele foi, não é exagero... por mais que eu possa citar com o mesmo grau de importância por ter aparecido meio junto o Julio Reny, então ele tinha aquela forma de compor e tocar, a gente ouvia na rádio, “Cine Marabá”, a tal da fitinha K7 dele que tinha lançado. Mas o Miranda chegou fazendo o horror, tinha esse papel aglutinador, isso ele comenta lá num documentário organizado pelo Arthur de Faria, muito legal, tu já deve ter visto, né, e daí o Miranda que descreve: “tem uns malucos aí que não sabem tocar nada e vão fazer uma banda punk, Os Replicantes, tem o Heron Heinz, o Cláudio Heinz e o Gerbase; ah, tem um moleque que veio do Paraná com o cabelo moicano, que era o Edu K, ele fez a banda Fluxo; tem uns guri doido lá do Auxiliadora, é o Marcelo Birck, o Tchê Gomes, Frank Jorge; tem uns molequinho que tomam bolinha e fazem rockabilly, o TNT”. Mal ou bem, então, o Miranda constituiu a banda dele, que era o Urubu Rei e, junto, um aval pros punks, eram bandas meio parecidas que tinham com uma galera meio parecida na formação, que era o Flávio Santos, o Castor Daudt, as meninas ali que eram do grupo Balaio de Gato, né, a Luciene Adami, Patsy Cecato e Lila Vieira. E daí o Miranda, além dos grupos dele, ele estava sempre envolvido fazendo pontes com essas bandas, apresentando uma banda pra outra.

O ensaio da nossa banda tava rolando na casa da avó do Alexandre e do Marcelo, e um dia o Miranda foi com a Biba Meira, eles namoravam, e eles foram ver o ensaio da Prisão de Ventre. E foi muito engraçado, a gente já os tinha em alto patamar pelo que eles já representavam em Porto Alegre, e foi um dia de chuva, e na sala da casa tava cheio de baldes (risos), por causa das goteiras, mas a gente tava bem por causa do Miranda ter ido ali, mas também super envergonhado. A gente tinha essa coisa, uma precariedade toda, mas era muito legal. Hoje eu e o Miranda somos superamigos, a gente foi aprofundando essa amizade ao longo dos anos. A gente ia na casa dele aos sábados, comer um churrasco, tomar um ceva, daí é aquilo, né, cara, tu ia meia hora e ficava lá duas, três horas, ele te mostrava um disco que recém tinha saído dos Smiths, do The Cure, dos Beach Boys – “mas, cara, tem que ouvir esse disco duplo que é uma compilação da carreira deles”. Então o Miranda fez papel fundamental pra uma banda que eu viria a gostar muito, que era o The Jam, que surge na era punk, mas é uma banda que vai dialogar com o soul, o mod, com a cultura mod, eu comentei com o Miranda que eu vi um som assim, assado, e ele disse “pode ser o The Jam”. O Miranda era

esse cara numa época totalmente analógica, mídia física... Hoje em dia eu acho que é muito bacana, super legal as plataformas, eu sou um fã entusiasmado seja do Spotify, YouTube, mas hoje em dia é difícil tu ver alguém assim da geração mais nova que conheça tanta coisa porque ele adquiriu o material e tal. Eu me surpreendo com os alunos, às vezes, me mostrando muita coisa bacana que existe hoje que eu não tinha verificado, conhecido, então nessa questão fica elas por elas.

Então o Miranda era um cara que até hoje pesquisa com bastante seriedade, por mais que pareça bastante sempre um cara brincalhão, um cara que tem um jeito de falar as coisas muito dele, muito engraçado, ele é um cara muito sério no que se refere a pesquisa musical, um cara inconformado, de bom gosto. Tem que saber entender o Miranda no sentido de que as vezes ele é uma trincheira, esquisito, mas tem ali uma sabedoria musical, tem uma poesia que ele sempre soube enxergar, e ele te mostra isso. O cara me mostrou no decorrer dessa amizade, deve ser o quê, 83, 84, talvez, nesse período todo ele nunca parou de me mostrar coisa. A vida da gente vai mudando, né, também com o tempo vai tendo atribuições, vida, família, hoje a gente fala menos, mas se a gente se fala acaba comentando sobre música.

Então o Miranda, nesse cenário, ele ajudou a consolidar uma certa cena rock em Porto Alegre, mas ele também não tava preocupado em falar em rock, em falar sobre rock gaúcho, por exemplo, ele tava interessado em começar algo novo em Porto Alegre. A gente tava em 84, 85, 86... 84 eu lembro bastante da Urubu Rei, 86 eu cito porque foi o ano que surgiu Os Cascavelletes, 87 surgiu a Graforrêia, e o que acontece: a gente tava tentando, modestamente falando, a gente tava minimizando essa defasagem em relação ao que era punk lá de 76, 77, a gente tava trazendo, de novo, modestamente tentando trazer para Porto Alegre uma sonoridade new wave, pop, tava tentando atualizar um pouco a música local, porque a gente tava se divertindo muito com aquilo. Tinha uma consciência de muito carreira musical, de continuidade, que eu fui começar a ter só quando entrei nos Cascavelletes, que era uma banda que tinha tido uma experiência com grande gravadora, o TNT, tinha o Flávio Basso e o Nei Van Soria, eles tinham uma experiência com o *Rock Grande do Sul*, então eles eram caras que já tinham uma autoconfiança, uma autoestima como músicos, como tinham uma noção mais definidas sobre carreira, sobre grana, sobre este entorno comunicacional, e essa coisa toda que envolvia e envolve o cara ter fãs, *groupies*... os caras tinham uma noção.

E a gente tava entrando ali meio de gaiato né, o Tchê foi pro TNT, eu fui pro Cascavelletes, então isso foi muito legal e curioso, porque ao mesmo tempo que eu entrei nos Cascavelletes eu entrei no curso de Letras na PUC, e eu tava adorando as duas coisas, minha vida tava bem preenchida, né, e eu tinha uma clareza disso, eu tinha um valor familiar nisso,

minha mãe, meu pai foi médico, era um doutor, e a minha mãe ainda como reflexo de outras gerações. Ela não fez um curso superior, mas ela sempre estava se reciclando, fazendo cursos disso, curso daquilo, curso de literatura americana, curso de cerâmica não sei do quê, curso de jardinagem; minha mãe tinha uns interesses muito bacanas. Ficou um legado muito forte dela, até hoje, mesmo num apartamento apertado, eu tenho plantas, enfim; e essa coisa de sempre ter bastante livros, disco, sempre manuseando com isso e fazendo essa informação circular, também, me desapegar, ao mesmo tempo.. mas enfim, me perdi um pouquinho...

Sim, o curso de Letras e Os Cascavelletes: então era engraçado que pra um projeto de rockstar porto-alegrense, um pseudo-Cascavelletes, de outra banda era uma coisa meio, sei lá, ela pegava mal, tipo, o cara tá na faculdade, uma coisa mais idiota, coisa mais trouxa, os caras tinham essa leitura assim, e eu vejo que eu tava bem certo. Teve semestre, claro, que fiz menos cadeiras, mas teve uma situação X lá na vida que pensei: vou concluir esse ano e concluí – fiz aquele famoso semestre que você cursa no semestre 8 e no outro 9 – “não, agora eu vou acabar esse negócio!”, e aquilo foi muito legal também, porque eu nunca deixei de gostar de literatura. Coisas que eu utilizaria, né, nas práticas docentes. Eu fui resgatar esses arquivos, tavam no HD, quando entrei na Unisinos em 2006/2007, e eu tive que dar aula de didática, teve aula de prática de ensino, tive que dar aula em escolas municipais, estaduais, estágios. Dentro do curso de Letras tem 4 cadeiras de Prática de Ensino 1, 2, 3 e 4, tu tem que preparar a aula, roteiro oral e escrito, tinha que dar aula escola de ensino fundamental, ensino secundário e ensino médio, e isso foi muito importante.

E daí Os Cascavelletes... teve uma duração de 86 a 89, pra mim – a banda seguiu até 92 –, e aquilo foi incrível, foi muito rápido, muito intenso, e eu ainda conciliando o curso de Letras e a Graforrêia Xilarmônica. Os Cascavelletes foram uma banda muito importante porque ela deu essa noção, essa regularidade e essa necessidade de performance, de constituir uma questão de segurança pessoal, de se portar diante de uma plateia, que roupa eu uso, se dança ou não dança, faço assim ou faço assado, que figurino eu uso, de como eu chego num microfone, dou pulo, não dou pulo, faço isso, faço aquilo... Os Cascavelletes foi uma escola primordial. A Graforrêia tinha um caráter mais cultural, de referência mais ampla, já daqui a pouco dialogava com música nordestina, com Celly Campello, música com uma tonalidade, com microfonia... Os Cascavelletes tinham um espectro bem interessante, bem reprocessado, tinha ali um universo, Tinker Bells, Little Richard, Beatles, Stones. O Nei também gostava de Dire Straits, uma banda legal, que surgiu no sul da Inglaterra no período punk, mas é uma banda de rock'n'roll meio Dylan, né, o Nei gostava de umas coisas que eu acabava

implicando, mas bah, eu gostava de umas coisas mais doidas e convivia com os caras mais malucos.

Mas o Marcelo Birck, pensando em artes plásticas... as músicas da Graforrêia sempre acabaram sendo colagem muito comum na arte pop, nas artes plásticas, de modo geral, as nossas músicas são colagens de sonoridades de diferentes temas, de diferentes andamentos. Os Cascavelletes não exploraram muito isso, mas era muito legal, era muito desafiador, eram bandas bem populares na época: o TNT, Cascavelletes e a Graforrêia, né. O TNT, obviamente, por ele ser da gravadora RCA, do selo Plug, que lançou os três discos deles, aliás, eles tinham então essa possibilidade de gravar no Rio de Janeiro, com um produtor num estúdio legal, num estúdio clássico da história da indústria fonográfica brasileira. O TNT, com essa formação que é o Charles Master, o Tchê Gomes, o Márcio Petracco e o Felipe Jotz, e depois vai ter o Paulo Acari e depois o João Maldonado, nos teclados, eles tiveram isso de ter o Lulu Santos, que participou com eles de uma faixa no segundo disco, e circulavam no eixo Rio/São Paulo, e a gente ainda não tinha começado muito essa circulação né, mas o TNT tinha bastante isso.

Então isso tudo é muito interessante, esse cenário de 86 até início dos 90, quando deu esse... o termo é meio clichê né, mas deu esse “boom do rock gaúcho”, que já tinha tido no 60, os Brasas, os Cleans, o Liverpool, nos 70 vem ali, né, não tão rock, mas é pop, né, o Almôndegas, o Saracura. O Saracura brincava com rock fazendo algumas coisas, uma aproximação gaudéria com o rock – que a Graforrêia também faria – e o próprio Bixo da Seda, uma grande banda dos anos 70... Mas é nos anos 80 que vem aquela leva ali como reflexo tardio do punk, pós-punk, e do rock nacional, todo mundo tava ouvindo ali Ira!, Ultraje, RPM, Gang 90, Barão.

Então em Porto Alegre veio essa leva, meio junto, assim, né: Garotos da Rua, Engenheiros, TNT, DeFalla, Cascavelletes, Graforrêia, Julio Reny (meio que um precursor disso tudo também), Urubu Rei, o que mais... algumas coisas fluíram mais para as bandas que fizeram um trabalho mais focado e se dedicaram mais pra ir pro olho do furacão, que era Rio/São Paulo, que foi Engenheiros do Hawaii e Garotos da Rua, e de alguma forma Nenhum de Nós, quando estourou “Camila Camila”, ou antes né, a versão aquela infame, mas a versão que fez sucesso deles “Astronauta de Mármore” de “Starman”, enfim, então ficou ocorrendo isso: algumas bandas gaúchas se projetaram nesse eixo Rio/São Paulo, conseguindo aquela visibilidade midiática no *Cassino do Chacrinha*, no *Globo de Ouro*, em outros programas e de fazer shows.

Acredito que o Nenhum de Nós e o Engenheiros do Hawaii, mais Engenheiros, talvez... os dois, né, Engenheiros do Hawaii e o Nenhum de Nós foram as que mais se projetaram, e os Garotos da Rua, em alguma medida, também. Mas a gente seguia aqui tocando, se divertindo, fazendo arruaça, fazendo bagunça, não tão preocupados com carreira musical, preocupado em tocar, a gente tinha esse componente meio algazarra. Posteriormente, nos anos 90, quando a Graforrêia saiu pela gravadora Warner, o Selo Banguela, que era dos Titãs com o Miranda, por mais que tenha tido esse lançamento da Graforrêia, assim como de outra bandas gaúchas da leva dos 90, mexeu com a gente e foi legal, nós fomos pra São Paulo de tanto em tanto tempo, mas a gente nunca cogitou ir para São Paulo e ficar lá, como fez o Engenheiros do Hawaii e os Garotos, que ficaram no Rio. Mais adiante a Fresno, a Cachorro Grande, a gente sabe dessa história...

Então tanto a Graforrêia, quanto, sei lá, teve adiante ali nessa geração anos 90 os Acústicos & Valvulados, Tequila Baby, Comunidade, Ultramen, essas bandas todas seguiram tocando mais no Rio Grande do Sul, eventualmente indo ao Rio e a São Paulo, ou outro estado, e daí isso é interessante observar que as bandas, de alguma forma, colocaram alguma estratégia mais definida e acabaram colhendo frutos bem interessantes. Então eu tenho um parâmetro, que é curioso, que eu lendo sobre os anos 60, o Pink Floyd, eles começaram tocando em bares e fazendo aqueles shows intermináveis com projeção, mas daqui a pouco eles se tornaram uma mega banda também, não sei, fazendo shows enormes, fazendo show de arena, e aí a banda que seguiu em Londres fazendo rock para gurizada nas casas pequenas, onde a banda The Move, que é a pré-Electric Light Orchestra... o The Move tem um cara genial que é Roy Wood, então teve num período Jeff Lynne, esse mesmo, então tem um livro, não me lembro de quem agora, eu li uns trocentos sobre essas cenas dos anos 60 – que eu sou encantado –, e o cara comentou isso... Fazendo uma analogia então de algumas bandas que tiveram boa produção executiva e foram ganhar o eixo Rio/São Paulo e o Brasil, e pra você ganhar o Brasil, tem que ganhar o eixo Rio/São Paulo, e a gente seguiu aqui fazendo show no interior, toca em Garibaldi, toca aqui, toca ali, toca em Cachoeira do Sul, seguiu fazendo, abrindo caminho meio a facão no interior do estado, né, e se divertindo muito.

Então eu vejo assim, o que é melhor ou pior? Eu acho que nos anos 90 e 2000 gradualmente a gente foi... a gente quem: a Graforrêia, o Cowboys Espirituais, o Frank solo – daí a gente foi, nos anos 90 e 2000, começando a circular, porque é período também dos festivais né, seja o Abril pro Rock, seja o Calango, um monte de festivais; teve o Super Demo no Rio, enfim, esses festivais começaram a gerar uma movimentação grande, um intercâmbio grande de bandas de todos os estados, então acabou rolando.

A Graforrêia teve, então, na década de 90, 95, ali em diante, mais na segunda metade, ela circulou com força, por a gente ter lançado o disco pelo Banguela e como o Banguela era em São Paulo, tinha um contato grande, uma interação muito grande com a MTV, então a Graforrêia atuou mais de uma vez em especiais pela MTV. Era um período bem especial, anos 2000, eu comecei no final dos anos 90, independentemente ter ali o Cowboy Espirituais acontecendo, a Graforrêia meio que sempre terminando e voltando, algum show no Ocidente ou no Opinião, eu comecei a constituir umas gravações com o Thomas Dreher, o cara que gravaria, futuramente, o *Uma tarde na fruteira*, do Júpiter, o *Olelê*, da Ultramen, *Sangue, ouro e pólvora*, da Tequila, entre outros... o Thomas gravou essas e um monte de outras coisas, então eu comecei a gravar com o Thomas um material autoral de uma maneira despretensiosa total.

Eu tenho uma primeira demo do Frank solo de 98, e daí isso foi um *start* interessante: tinha conhecido Thomas já lá em 95, quando ele trabalhou no disco da Graforrêia, o disco da Graforrêia saiu pelo Banguela/Warner, mas ele foi gravado em Porto Alegre. Então a gente conheceu o Thomas, lá naquele cenário de 94/95, e daí eu tentando abreviar pra essa questão do Frank solo, eu sempre me vi muito como um cara de banda, né, um cara que tem uma camiseta de banda, isso sempre foi legal, era dos Cascavelletes, do Prisão de Ventre, era da Graforrêia, ou isso ou aquilo, ok, sempre achei super legal, mas, aos poucos, eu fui compondo, assim, com mais regularidade, um volume de material que tinha que dar vazão de alguma forma, e às vezes uma canção ou outra não encaixava na banda.

Então eu dei início sozinho à gravação de um material com o Thomas, o estúdio ainda não era na Bom Jesus, o estúdio ainda era em Petrópolis, era um local fácil de se deslocar, comecei a gravar e meio que fui divulgando essa demo, e meio que nos aproximamos e começou essa amizade. Tinha tocado numa banda cover com Iuri Freiburger, no Black Master, nesse meio tempo, sempre abreviando, sempre tem uma função, uma loucura ou outra, o disco que eu gravei na época lá com o Plato Dvorak ele tá por sair agora esse semestre, é um disco de baixo, guitarra e bateria, é gravado na mesma época do *Coisa de Louco*, na mesma época do *Sétima Efervescência*, e eles são os fãs fanáticos... eles quem: o Thomas Dreher, o Pedro Brant, que é um jornalista lá de Brasília, que tá escrevendo a biografia do Júpiter com o Cristiano Bastos, esse disco vai sair e ele tá impressionante porque ele soa como algo que a gente tava ali impactado por um álbum ou outro, pelo britpop, isso tem um pouco no disco, mas é um disco que tem a ver com psicodelia, tem a ver com surrealismo, e esse disco vai sair esse ano.

Mas enfim, o Thomas foi se tornando muito além... É que antes essa relação era meio fria, tu ia entrar no estúdio e o técnico de som era um cara às vezes meio burocrata, que tava recebendo uma molecada, que tava ali pra gravar, e o cara meio que lidava com pouco interesse, com pouca paciência, e o Thomas era o contrário, era o cara que tinha as ideias, tinha a vontade – “vamo gravar” –, como o prédio do estúdio era... o estúdio, pra bem dizer, era numa sala, né, uma sala num prédio comercial. Era como tirar o final de semana, o cara bota o microfone no corredor, o amplificador, a gente fazia loucura usando o prédio assim, era muito legal. E daí o tal do Frank solo foi contando com esse apoio e incentivo, essa pilha, do Iuri Freiburger, um cara que aos pouquinhos começou a se tornar um produtor, um cara muito interessado, é um cara que dialoga com essa questão toda da indústria criativa e com a questão acadêmica, fez mestrado em Design Estratégico. O Iuri Freiburger é um grande amigo que me deu uma injeção de ânimo, de convicção pra eu ter trabalho do Frank Jorge solo – eu até tive algum destaque, na época, quando saiu na *Bizz*, mas se eu ouço o disco, hoje, eu implico muito com a minha voz, eu tava começando a cantar, mas sozinho, assim eu me vejo mais como “cantautor”, como *crooner*, e o disco foi uma boa estreia, mas até hoje eu tenho uma paranoia com determinadas músicas minhas. Eu tô indo pro quinto disco, esse quinto agora, e acho que eu cuidei mais do que nos 4 anteriores essa questão da voz, seja afinação, interpretação... O jeito que tu canta é o negócio mais sério da música, muito além de ser legal o timbre de baixo, batera nem se fala, sei lá, ok o timbre de guitarra Gibson e Fender é isso, é aquilo, mas a voz é meio que a primeira coisa que a pessoa: “bah, mas que legal essa interpretação”, tá assim, tá assado, ou ao contrário.

Mas enfim, voltando lá, então, o tal Frank solo, foi e não deixa de ser algo que tem uma aparente despreensão, tem algo que às vezes não chega a ser totalmente *lo-fi* convicto, mas tem alguma coisa... às vezes tu busca gravar em um estúdio melhor, mas também teve essa questão, né, do Bric-à-Brac, da bricolagem, de fazer uma coisa meio que foi legal e tem uma verdade ali, eu acabei tocando o trabalho solo não como algo pensado mercadologicamente, mas algo pensado como uma expressão pessoal, uma vontade minha de me manter compondo e gravando. Eu já me enxergo de outras formas, assim, ainda que eu tenha... eu retornei no início do ano pro Tenente Cascavel, isso tá demandando muito trabalho de ensaios, uma expectativa de shows, eu entrei quase com uma condição: a gente vai ter que gravar material inédito, pra não ficar eternamente “gozando dos louros” do TNT e dos Cascavelletes.

Eu acho uma coisa: por mais que possa mercadologicamente ser legal e ir perpetuando um repertório, tem gente daqui e dali que acaba querendo ver a gente, então tem que gravar

música nova, tem que lançar, tem que ser produtivo. Mas enfim, a gente vive num mundo que pede que tu gere conteúdo, a questão toda dos Jenkins ali, né, dos usuários, dos internautas sendo geradores de conteúdo, redefinindo uma série de coisas. Então eu vejo assim, que o pessoal fica meio ansioso, né. Pô, tô gravando material novo, essa aqui é a capa, aquilo já gera uma expectativa bacana, a gente tá vivendo esse período de muito conteúdo, seja ele de áudio, de imagem de vídeo. Todos esses aí, o Pabllo Vittar, a Anitta, o Nego do Borel, os sertanejos, Simone e Simaria e sei lá o que mais, eles têm uma produção já muito bem cuidada que anda em alta velocidade, que eles estão produzindo em estúdio e eles já estão projetando de produção de vídeo, então o vídeo é fundamental, e tem uma hiperpoluição, um monte de cara tocando em casa, cara tipo “10 coisas que você não deve fazer no baixo”, tem umas coisas assim. É que essa época, vários desses que eu citei, protagonistas dessa história desse pop rock gaúcho de 80 pra cá, isso aí já faz mais de 30 anos, e muitos desses seguiram atuando, como o Wander Wilder, eu mesmo, o King Jim tem a banda Los 3 Plantados, o Humberto Gessinger, o Nenhum de Nós, que toca alguma regularidade, toca aqui, ali, mas o que houve também, óbvio, teve uma renovação, a música vive disso, o show business vive disso.

Então eu acho que em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, tem isso, né, a cena se renova, isso é muito bacana. Apanhador só e Dingo Bells, por exemplo, tem uma posição em que eles não têm um gênero específico, daria para botar dentro de um guarda-chuva de indie rock... não, eles não são isso, né, e eles já têm um alcance favorecidos pela internet, por méritos musicais deles, alcance nacional, muito interessante eles tocarem no Rio/São Paulo e outros estados... é por aí, não sei.

Tá ótimo, Frank, eu só queria que tu voltasse um pouco ali pro período Cascavelletes/Graforrêia, dar uma aprofundadinha nessa tua transição dos Cascavelletes pra focar mais na Graforrêia...

Bom nesse período, eu tinha 20, 21 anos de idade né, então como qualquer cara dessa idade, em qualquer época, tu é um abestado (risos). Tu é um cara abestado em que sentido: que tu era faceiro, né. Hoje em dia eu acho que a juventude tem algo muito sério, que se desmotiva, se sente agredida pela a sociedade massiva, por isso, por aquilo, os jovens se deprimem – uma coisa bem séria, uma questão de saúde familiar e saúde pública –, mas enfim... Tchê, eu digo “abestado”, mas no sentido mais lindo da palavra. Tu era um cara meio que “pimpão”, faceiro, que gosta de futebol, vai no estádio, vai no show, não tem ainda nenhuma curiosidade mórbida com drogas (mas bebe uma cervejinha e olhe lá). Então era

nesse sentido, um cara que tinha um prazer em viver – não que não tenha hoje, é que hoje tem todo um outro pacote, com 51 anos, mas enfim, as contribuições de adulto, filhos e coisas.

Mas enfim, com 20, 21 anos, nesse cenário Graforréia, Cascavelletes, tinha um pouco desse aspecto e, ao mesmo tempo, como eu falei e reforço, tinha um grau de profissionalismo, tinha que ensaiar, tinha que gravar... o segundo show do Cascavelletes foi pra abrir pro Capital Inicial em Teresópolis – bah, o Capital! – na época parecia que ia ser – assim vou exagerar aqui – parecia que ia ser “uau, que legal abrir pra uma banda de Brasília!”. Era diferente, né, então a gente abriu pro Capital Inicial e então tem até isso na minha trajetória, isso aconteceu no meu segundo show, foi marcante abrir o show do Capital Inicial na época, e na época isso tinha uma puta diferença: você ser uma banda de rockabilly/pornobilly ali de Porto Alegre (o Júpiter às vezes dizia “pornobilly”), tu tocar em Porto Alegre “ahh, louquinho ali, no Ocidente”, e tu abriu o show de uma banda que vem lá de Brasília, que passou pelo Rio, que já tem disco, que era o Capital Inicial, tinha o Dinho Ouro Preto, com o visual meio rockabilly, meio se aquecendo pro show, rebolando, então foram coisas que me marcaram. Sensação semelhante eu tive nessa mesa, quando eu fiquei sabendo que eu abriria o show do Paul McCartney, mas aos 50 anos de idade, daí, mas enfim, é outro assunto.

Então como eu falei, o “abestado” parece um exagero, mas é no sentido que você ainda tá muito verde, tu é ainda uma folha em branco, ainda conhecendo gente, tá indo pra noite, indo pro cinema de calçada, tá tentando ter uma vida cultural e isso – forjando ser uma pessoa neste mundo mais cosmopolita – era muito legal. Foram três anos de convivência nos Cascavelletes, e eu tive uma convivência de infância com o Alexandre Barea na rua Tomaz Flores, a gente chegou até a ter uma banda sem nome, que rolaram alguns ensaios, que era o Alexandre Barea, eu e o Marcelo Birck; não foi nem Prisão de Ventre e Cascavelletes e nem nada – era nós três tocando em casa, sei lá que idade a gente tinha, 11, 12, sei lá. A gente era muito fanático por música, e muito amigo, e muito fanático por futebol também, indo a todos os jogos do Inter em 79, a gente não pagava ingresso com 12 pra 13 anos, mas enfim.

Então Os Cascavelletes tinha essa peculiaridade, ter um grau de regularidade de trabalho, de ensaio, show, que ao mesmo tempo eu ficava meio desconfortável ali porque eu tinha uma proximidade, uma amizade com o Barea, mas eu não tinha e não consegui ter com o Nei e com o Flávio. Assim, tive em alguma medida, e não me fazendo de vítima aqui, mas meio que rolava um *bullying* deles, assim, tipo, teoricamente o Nei meio que me aceitou, me engoliu na banda. Pra eles, eu não era um músico tão bom, tão importante como eles, enfim, entre mortos e feridos todos se salvaram. E eu cheguei a contribuir na banda, a primeira

música que estourou era uma parceria minha com o Flávio, que é “Menstruada”, depois outras do Flávio estouraram, então eu fui aprendendo a lidar com isso.

Uma coisa legal que o Alemão diz sobre a vida, que a gente foi aprendendo a ali naquela meninice de 20 e poucos, que todo o lugar que tu for tocar/trabalhar, tu nunca vai lidar só com gente mega bacana, descolada, que te adora – tu vai ter que lidar com gente que também não é, e isso é um aprendizado, mas também não vou dizer que foi um *bullying* permanente, sabotagem, não, é que a gente não tinha mesmo ligação. Nunca aconteceu... tipo assim: eu ia no cinema com o Tchê, com o Marcelo Birck, eu brincava, ria, conversava... e eu nunca fui no cinema com o Nei, com o Flávio, por exemplo; que era uma coisa de amigos, assim, combinar de ir no final de semana no Museu Hipólito da Costa, lá na Rua da Praia, tipo “bah, vai passar esse filme dos Beatles”, não sei o quê, no período pré-internet, no período pré-streaming total, e daí essas coisas rolavam.

Então eu tinha mais interatividade, mais reciprocidade com Marcelo Birck, com Alexandre, com o Tchê... Tá sendo muito legal voltar a tocar com o Tchê Gomes agora, né, a gente tocou junto em 84, depois eu fui pros Cascavelletes e ele pro TNT. Mas então tinha isso que é legal de acrescentar, que eu não tinha dito antes, que o Cascavelletes me deu uma certa sabedoria profissional e artística, e também tocar com o Flávio Basso, um cara que também era um excelente músico, um excelente performer, um excelente cantor, mas era um cara também muito doido, muito difícil estabelecer bons momentos. Mas teve uma amizade, ele me convidou para tocar no *Sétima Efervescência* – e ele não convidou o Nei pra tocar no *Sétima Efervescência* –, isso é interessante de falar pra não tá fazendo uma intriga desnecessária. Mas eu vejo isso assim: o Cascavelletes foi uma experiência muito rica de três anos de vida, de 86 a 89. Gravei o tal do disco lá, *Rock'a'ula*, aquele que o pessoal diz “rock aula”, eu gravei aquele disco, foi numa fazenda na cidade de Vassouras, no Rio de Janeiro, era uma fazenda acho que da família do Roberto Marinho, era uma fazenda de uma ricaça de São Paulo que tinha um estúdio, tinha que ir de van até o estúdio, uma fazenda que fez parte lá do ciclo do café, na história da economia, da cultura brasileira, da agricultura brasileira etc.

E nesse estúdio, isso foi em 89, a gente gravou esse disco, e se agravou uma coisa assim, do Nei e do Flávio, chegou a ter uma briga deles lá, quase de soco. E eu já tava, bah, de saco cheio também, já com três anos de banda, querendo desenvolver outras coisas com a Graforrêia, já tinha saído a fita demo da Graforrêia, querendo concluir o meu curso, e daí tem uma clássica cena de eu saindo no meio do gado lá, e tinha muito gado também nessa fazenda. O Barea adora dizer: eu saindo com uma mala e um baixo no meio do gado... Eu disse: “Vini, eu já gravei a minha parte (Vini era o produtor), sei que tem uma passagem aérea para mim

Rio-Rio Porto Alegre, agiliza essa passagem o quanto antes, que eu quero ir embora daqui, tchê”. Eu tive que sair da banda antes que me expulsassem, eu já tava de saco cheio deles também, não do Barea, né, mas tinha um negócio de egos muito forte ali, e nas outras bandas nunca rolou, sempre foi diferente.

Na Graforrêia, por mais que tenha um maior volume de músicas minhas, do Marcelo ou em coautoria ou isoladamente, com a Graforrêia já era outra jogada, tinha um outro tipo de corridas, outro tipo de vida, tanto o Marcelo como o Carlo foram estudar no Instituto de Artes da UFRGS, então eles tinham uma formação – não é bobagem dizer – uma formação acadêmica, de quem estudou a história da música, eram caras que tinham um substrato cultural mais aprofundado e mais amplo, né; aspecto cultural, que eu gosto de dizer, isso foi muito legal, tava convivendo com eles, dividindo coisas minhas, aprendendo coisas com eles... e o Alexandre também, sempre muito antenado, e a Graforrêia tinha isso assim da gente, como o Alemão gosta de dizer, “muito retardado”, desse jeito escrever coisas que não fazem sentido algum, mas pra nós fazia sentido e eram divertidas, eram colagens, né.

Por sorte nunca saiu... alguém até pode ter entendido errado aqui, ali, mas nunca caiu sobre nós a coisa de “banda engraçadinha”. Porque era diferente: tu ser a banda engraçadinha, querer fazer piada, ou tu usar eventualmente o humor ou usar os recursos estilísticos, figuras de linguagem. Então não é obrigação que todas as músicas da Graforrêia sejam obrigatoriamente músicas bem-humoradas: é que a linguagem da banda, do ponto de vista tipo do resultado sonoro final, soou engraçado porque é uma coisa inusitada, um jeito de tocar música pop. Não tem uma música da Graforrêia que não seja uma jovem guarda, né, vai ser uma jovem guarda, mas vai ter um bailão no meio, eram coisas o Marcelo sempre gostou de dizer, que eram coisas elaboradas, premeditadas (o jeito dele mais leonino de enxergar).

Eu já gosto de ver como a gente era espontâneo, por exemplo: tinha saído do show do The Cure no Gigantinho, foi comer uma pizza na José do Patrocínio e ali no meio do rodízio pinta uma ideia e pá! – isso aqui é o início de uma música e tal, “Minha Picardia”, então acho que tinha lá uma intencionalidade que é muito a leitura do Marcelo sobre a banda, e é uma leitura legal, e eu acho que tinha muita espontaneidade, muita... não que não reelaborasse o material depois, ou não trabalhasse... Então esse período Cascavelletes, Graforrêia, foi curioso, foi muito rico, assim, um período que você se dedica muito à elaboração, às vezes em casa, sozinho, com o parceiro, ou com a banda inteira, processos de composição ou processos de passar essa composição no estúdio, pra gerar um repertório, pra gravar essa música.

E isso foi muito rico tanto na Graforrêia quanto no Cascavelletes, e a Graforrêia foi se notabilizando em Porto Alegre por tocar no Instituto de Artes da UFRGS, tocar no Ocidente.

Então é isso, a Graforréia também acabou ficando uma banda com muito prestígio, acho que a gente fez amizade com caras de várias bandas de várias épocas, foi muito natural, era uma banda com muita facilidade, que se encaixa num show coletivo, e tinha prazer em ficar tocando ali.

Depois teve uma outra situação, que teve um contexto, assim como Cascavelletes teve os seus hits, a Graforréia começou a ter seus hits também, né, como “Eu”, “Nunca Diga” e “Amigo Punk”. Era um negócio meio engraçado o que virou essa música, até eu acho que é um negócio que transcende a própria compreensão, eu já vi versões com bandas, já vi versões com grupo coral e o cara batendo copinho na mesa, e é uma música que o Wander regravou... Eu gravei um negócio agora pro aniversário de 246 anos de Porto Alegre, e daí também em meio a outras músicas que eu toco, eu toco “Amigo Punk”, é muito curioso assim, a gente nunca se lambuzou muito de uma música ou outra, de ficar mais conhecido, a ideia sempre foi estabelecer uma continuidade de produção de conteúdo, então é isso né, não tem um clipe nosso de “Amigo Punk”, pra tu ter uma ideia.

Pois é, né, verdade. E em algum momento vocês tiveram essa consciência que ficou tipo como um “hino do rock gaúcho”, como é que tu vê essa coisa que criou?

É que essa música ela tem um despojamento, ela brinca com o glossário, com o vocabulário gaudério, mas o vocabulário boêmio, rock’n’roll, ela é uma milonga, dialoga com gêneros americanos, de outra galera no Rio Grande do Sul. Então essa música acabou transcendendo essas barreiras no Rio Grande do Sul, porque o pessoal tava gostando dessa combinação de milonga, mas é rock ao mesmo tempo, tem uns termos assim, assado, eu nem sei muito o que dizer. O Marcelo que já tem umas falas meio prontas que eu gosto muito, que ele sempre diz que ele não tinha a mínima ideia do que era uma “coxilha”, uma “chinoca”, não sei o quê (risos). Também não é assim, a gente tinha consciência, só que a gente não – quase ninguém – usava esses termos, era só o pessoal gaudério mesmo, nativista; e a gente era um bando de guri metido ali, projeto de rockstar na própria cidade.

Então é isso: a gente ensaiava, na época, na lavanderia da casa da minha mãe, lá na Carlos Trein, no Auxiliadora, e como eu sempre gosto de dizer, batendo cabeça – “bah quem é que vai fazer o quê” –, eu sempre tive essa imagem da Celly Campelo, Jovem Guarda, rock, a gente ouvia tanta coisa diferente, gostava de tanta coisa diferente, que não tinha consciência do que a gente queria fazer, afinal – e esse era um bom problema. Nesse contexto aí, nesse recorte de tempo, e realmente a gente fez poucas músicas na banda Prisão de Ventre, daí num

outro cenário, pré-Graforréia, quase Graforréia, a minha irmã falou, ao nos ver bater a cabeça ali na lavanderia, “bah vocês tentando fazer uns rocks aí, vocês tem que ouvir um cara aí que é o Renato Borghetti”, e aí a gente ouviu aquilo, então “baaah, vamo lá”, aí teve um cara lá, meio roqueiro, descalço, a gaita, “bah, que demais isso”, mas não vou dizer que foi inspiração direta, mas foi mais um estímulo pra gente criar “Amigo Punk”.

O *start* inicial da música é meu, né, talvez eu mais do que o Marcelo, porque eu escutava mais música gaudéria, assim de um modo ou outro em casa, ele vem com uma... eu não me lembro bem o verso que ele traz, a frase “o meu destino é o Woodstock, mas eu chego” é uma frase bem dele, assim, de botar um intertexto com algo da cena cultural de outra década. E eu era um pouco esse cara boêmio, que convivia com punk, *headbanger*, então esse eu-lírico inicial sou bem eu falando: “Amigo punk/ escute este meu desabafo/ que a essa altura da manhã/ já não importa nosso bafo/ pega a chinoca, monta no cavalo e desbrava esta coxilha/ atravessa a Osvaldo Aranha/ e entra no Parque Farroupilha”. E isso aí ficou. As duas primeiras estrofes é um flash muito verdadeiro da época, mesmo que a música e arte não tenham uma obrigação de significar algo, com uma associação obrigatória, ela acaba sendo um retrato dessa forma; tu convivia com o punk ali, o punk que tocava na periferia de Porto Alegre e vinha ali na Osvaldo Aranha, né, e é isso, a música tá aí.

Entrevista com Juarez Fonseca

A minha pesquisa é sobre rock gaúcho dos anos 80, e tem uma parte que eu trabalho com a questão da mídia dessa época, também. Então eu queria conversar contigo sobre tudo o que tu tiver interesse em me contar: tua vida, teu trabalho, é uma coisa bem biográfica mesmo, e tudo é relevante. Eu não vou te interromper, aí se eu achar que tem alguma coisa pra aprofundar, eu te peço depois.

Eu começo a escrever sobre música em 72, pra *Zero Hora*, então eu tenho muita coisa daquela época, assim, que pode se chamar de “rock”, mas também pode se chamar de “pop”: por exemplo, Carlinhos Hartlieb, que fez um dos primeiros shows mais bem montados aqui, em 71 ou 72, 72 eu acho, mas pode ser depois também, porque em 73 eu viajo e fico um ano fora. Então o Carlinhos tinha um show chamado *Toque*, que era um show de guitarra, assim, que ele trouxe de São Paulo, onde ele ficou um tempo. Ele originalmente era um cara do pop e da bossa nova, 64, 65, né. E nessa época que começa o Liverpool, que vai dar no Bixo da Seda depois, que é o início. Mas isso aí tem um fascículo, no governo Olívio a música do Rio Grande do Sul começou a ser contada em fascículos. Saiu choro, saiu rock, saiu alguma coisa de música erudita, enfim, acho que saíram uns 5 de 12 que eram previstos. E o primeiro é de rock, então conta toda essa história aí nesse fascículo. Então isso é uma coisa fácil de pegar porque tá tudo mais ou menos contado ali.

Bom, então eu tenho entrevista grande com o Carlinhos, com o Bixo da Seda, que saiu duas páginas na *Zero Hora* e depois, digamos assim, nessa época, dos anos 80, eu peguei mais o início, sabe, porque começou a ter muita coisa de música na cidade nos anos 80, entendeu? E eu não tava dando conta, porque eu era o editor do caderno na *Zero Hora*, e eu escrevia, e eu ia a show, eu entrevistava, e começou a ficar pesado, e eu propus à direção pra colocar outra pessoa pra me acompanhar pra fazer essa parte. Então essa pessoa que entrou, que primeiro foi o Gilmar Eitelwein, ficou mais com a área do rock. E eu fiquei mais com MPB e música gaúcha, então eu ia nos festivais nativistas, essas coisas. Mas no início eu fiz bastante coisa, então eu tenho entrevista com os Engenheiros do Hawaii, e depois que eu deixei a *Zero Hora* eu comentei vários discos do Pata de Elefante, Julio Reny, Nenhum de Nós, Engenheiros, Garotos da Rua e outros.

Mas assim, eu fiz algumas matérias até que o Gilmar pegou o pique nessa coisa, então eu tenho comentários dos primeiros discos, onde eu juntei Replicantes e DeFalla, sabe, mas então eu posso te passar, porque eu tô fazendo um livro de 45 anos de jornalismo musical,

então todo o material eu já separei. Eu fiquei um ano aqui no arquivo da *Zero Hora*, folheando jornal, pegando o que eu fiz, fotografando algumas coisas com celular e escaneando outras. Então o que eu separei, que eu posso te passar, são comentários dos discos e matérias maiores. Notas e notinhas sobre coisas eu não peguei. E só quando a coluna é interessante que eu fotografei ela inteira. Mas enfim, eu posso te passar. Eu tava no *Rock Grande do Sul*, eu comentei o *Rock Garagem*. Eu acho que eu vi mais ou menos até a Ultramen, aí depois, pra cá, eu me desatendi desse lado, a não ser que o cara estivesse mandando disco, e eu tivesse algum negócio pra escrever, mas eu não fiquei em cima, acompanhando. Eu nunca tive alguma chance de escrever um comentário sobre a Cachorro Grande, por exemplo. Tem um disco que eu batalhei pra receber, que os outros as gravadoras me mandavam, mas deles não recebi, então ouve essa questão aqui. Então se eu tenho disco deles é porque eu comprei e tal.

Então foi mais naquele início mesmo. O Pedro Porto, que é baixista da Ultramen, a minha mulher, que é psicóloga, atendia ele, então antes de haver Ultramen eu já tinha ouvido uma fita K7, sabe, muito antes de eles lançarem o primeiro disco, e eram adolescentes, então eu tive, digamos assim, uma atenção especial pra eles, comentei vários discos deles. Algumas coisas estão no *ABC Domingo* – depois que eu saí da *Zero Hora*, em 96, eu fui pro *ABC Domingo* –, tive uma coluna semanal, que durou 15 anos, então dá um monte de coisa. E é isso. O que tu quer saber, assim?

Eu quero saber como tu começou no jornalismo, a tua história, como tu começou a escrever sobre música...

Eu comecei ouvindo rádio. Meus pais trabalhavam fora, e a minha vó que passava o dia comigo e mais três irmãos, e ela tava sempre com o rádio ligado. E naquela época – eu tô te falando dos anos 50, pedaço dos 60 –, eu nasci em Canguçu, com 7 anos vim pra Porto Alegre, na verdade pra Canoas, onde meus pais trabalhavam, e depois com 8 eu fui pro interior de Guaíba, meus pais passaram a trabalhar numa fábrica de papel. Então eu estudava de manhã num grupo escolar, e de tarde eu tava em casa, enfim, a vó tava sempre com o rádio ligado, e naquela época o rádio tocava tudo, tinha música jovem, música tradicional, regionalismo, novela, tinha tudo. E eu ouvia tudo, eu gostava de Teixeirinha a Elis Presley. Eu tinha um caderno onde eu anotava letras de música, coisas assim. Na época, a *Folha da Tarde* tinha uma seção que eram 4 ou 5 letras de música que a rádio ia tocar durante o dia, então tu podia recortar, e eu recortava guardava.

Aí eu vim pra Porto Alegre, fui estudar no Júlio de Castilhos, fazer o curso clássico, preparar pra faculdade, eu fui trabalhar num laboratório farmacêutico, era um prédio histórico, no centro da cidade, e o dono do laboratório era o cara que construiu o Teatro Leopoldina, depois Teatro da Ospa, que era um libanês, cônsul honorário do Líbano em Porto Alegre. Então no prédio, além do laboratório (e outros laboratórios de São Paulo que eram representados ali), tinha o escritório do Teatro Leopoldina, e o cara que dirigia o Teatro era o Jofre Miguel, que era amigo dele, e eu era um guri de 19 anos, e eu via ele todo dia, e ele me dava ingresso pra ver shows no Teatro e tal. Além disso, ele era amigo de um cara que era *disc jockey* da rádio Itaí, não me recordo o nome dele... Aurélio Porto, alguma coisa assim. E tinha um programa chamado Turfe e Boa Música, todos os dias de tarde, em que as pessoas ligavam pedindo música. E ele vivia lá no Teatro, e ele me ligava perguntando se eu não queria ouvir uma música, e eu tinha que ligar fazendo de conta que queria ouvir alguma música.

Aí eu entrei na faculdade. Antes disso, lá no interior de Guaíba, os operários da fábrica (era uma fábrica fundada por alemães, a primeira do Rio Grande do Sul), e tinha um clube Sociedade de Tiro ao Alvo e Recreio. Tu deve saber que os alemães sempre foram muito associativos, esses imigrantes, né, então tinha muita sociedade de tiro pelo Rio Grande do Sul, e sociedade de canto, também. Ainda hoje se tu for praquela região de Taquara, Igrejinha, Parobé, cada cidade dessas tem uma sociedade de canto. Então nessa fábrica tinha um clube, e no clube tinha um toca disco, e tinha um palco, onde ficava a orquestra, e a gente resolveu fazer umas reuniões dançantes, e eu era o cara que colocava som nessas reuniões com os discos que tinha lá, e comecei a fazer vaquinha pra vir pra Porto Alegre comprar discos e levava pra lá. E lá só tinha disco de 78 rotações, uma música dum lado e uma do outro, e eu comecei a levar LP. O LP chega no Brasil em meados da década de 50, em 53 são os primeiros. Enfim, eu era adolescente, eu tô te falando de 58, 59, época já do rock, Elvis Presley, 60, por aí. E então eu sempre gostava disso, gostava de cantar, mas nunca tive a oportunidade de fazer um curso de música, aprender algum tipo de instrumento, embora minhas duas primas-irmãs tocassem acordeon, porque também era uma moda, na época, as pessoas tocarem acordeon, como depois, na bossa nova, as meninas aprenderem a tocar violão. Em Porto Alegre, tem vários cursos ótimos de ensino de violão, com esse negócio da bossa nova, novos acordes e tudo mais.

Aí eu já tinha todo esse negócio de música, então quando eu entrei na faculdade, logo me enturmei com o pessoal. Tinha um cara, que era meu colega, que tinha vários discos, sabe – um monte eu quero dizer era uns 40, 50 –, coisa da época, do rock, enfim, era Bob Dylan,

Ten Years After, Greatful Dead, Beatles, Stones, The Who, esse tipo de coisa. E aí na faculdade eu também comecei a comprar discos e eu que botava som no centro acadêmico. E nessa época, na faculdade, teve duas edições dos festivais universitários da música popular brasileira, que era promovido pela faculdade de arquitetura, pelo DAFA, e vinham os principais músicos do Rio Grande do Sul na época, e estudantes que vinham, tipo Beth Carvalho começou cantando aqui, e outros desse tipo assim... Zé Rodrigues, que morou um tempo em Porto Alegre, em 69, 70...

E quando eu entrei na *Zero Hora* não tinha ninguém que escrevia sobre música. A *Folha da Tarde* tinha um cara chamado Osvaldo Lopes, que tinha uma coluna chamada Som e Imagem, ele falava de TV e de música. E um dia, em junho ou julho de 72, eu fui numa loja de discos do centro e comprei 2 discos. Comprei o *Expresso 2222* do Gilberto Gil e comprei um disco do T. Rex, que é uma banda de rock inglesa. E escrevi e botei no jornal, porque em 1972 eu já era editor da parte de Variedades. Então, bom, eu escrevi aquilo, e demorou pouquinho tempo pra divulgador de gravadora me entregar disco – e não parou mais, até hoje. Eram 5 ou 6 gravadoras, EMI Odeon; Phonogram, que depois virou Polygram, que era a mesma do selo Philips, que depois virou Universal; a CBS, que depois virou Sony; a Continental, que tinha um grande elenco, era uma gravadora já tradicional brasileira, né, ao contrário dessas outras que eu falei, ela gravou muitos artistas da era do rádio brasileiro, que representava selos internacionais, também, como Elektra, Warner, então todos esses discos que saíam pelo selo dos Estados Unidos eu recebia também. Quer dizer, em um ano eu tinha 10 vezes mais discos do que aquele amigo minha que eu disse que tinha uns 50, entendeu? Porque era muito que chegava.

Eu comentei os primeiros Pink Floyd que chegaram no Brasil, enfim, tudo o que foi lançado naquela época. Tanto de Gil, os nacionais todos, todo mundo que tava começando, assim como eu, que também tava começando: Chico, Nara, Elis, todo mundo tava dando os primeiros passos. O importante também é que, nessa época, artista ia viajar com show, porque antes não tinha isso. Antes artista fazia show dentro de um baile. Nessa época, o Teatro São Pedro tava fechado, mas também era um espaço mais pra música erudita, e já nessa época tava muito decadente, fechou porque se não ia cair. E tinha o Teatro de Câmara, que foi aberto um pouco depois, que era minúsculo, e mais nada, não tinha um espaço na cidade. As pessoas faziam shows maiores. Os shows maiores eram no Grêmio Náutico, por exemplo, que é um ginásio. Depois veio o Teatro Leopoldina, enfim, e começou a ter essa possibilidade de receber esse fenômeno nacional dos artistas viajarem pra divulgar seus discos.

Então o Caetano, por exemplo, vinha a Porto Alegre e ficava cinco dias na cidade, porque o show era de terça a domingo. Então eu entrevistei todo mundo que veio naquela época. Com o Gil eu fiz 8 entrevistas ao longo do tempo, entendeu, com o Caetano eu fiz 5, e com a Elis eu fiz 4, mas com ela eu fiz todo tipo de matéria, tipo ping-pong, pergunta e resposta.

Então eu tava participando, eu conheci os caras, o Gil ia na minha casa, a primeira entrevista que eu fiz com ele foi no meu apartamento, e entrevistas enormes. E outros que viraram amigos, o Gonzaguinha, Ivan Lins, Belchior, Nara Leão, Elis... E hoje é muito difícil fazer entrevistas grandes, porque não tem mais espaço. A *Zero Hora* agora abriu um espaço, vou tentar botar uma coisa assim, mas como eu fazia naquela época, que era uma entrevista por semana, não tem mais.

E voltando ali pra 72, quando tu começou, o que tinha de rock aqui em Porto Alegre?

O primeiro disco do Liverpool sai em 75. Mas aí tinha a Rádio Continental que tocava as músicas daqui. O Hermes Aquino, que tinha vindo de antes, daqueles grupos pop que eu falei, dos anos 60, tinha um grupo que ele integrava, chamado Som 4, era um quarteto de pop e Beatles, tocavam Beatles. E o Hermes começou a compor, e a ter contato com uma agência de publicidade, e começou a fazer *jingle*, e a Rádio Continental era a rádio jovem de Porto Alegre, então, por exemplo, Saco e Cuecão, que era uma loja que vendia roupas, coisas assim, e outros tipos de loja também, que tinham um público com o perfil do público da rádio, colocavam esses *jingles* do Hermes lá, e faziam tanto sucesso que as pessoas pediam pra tocar o *jingle*, como se fosse uma música. E o Hermes era um compositor super talentoso, com uma facilidade espantosa pra criar melodias coloridas e pegajosas, gravou um *jingle* num estúdio de um canal, uma música chamada “Machu Picchu”, e a música explodiu, foi uma loucura de gente telefonando, pedindo pra tocar; e a rádio viu que tinha um público, e ali começou a haver uma efervescência muito grande, e a rádio começou a gravar essas músicas daqui.

E nisso também surgiu os Almôndegas, e isso abriu espaço pras bandas fazerem shows depois. E aí o Júlio Fürst, que era um dos *disc jockey* da rádio, um dos programadores da rádio, tinha um programa de música negra, que era o Julio's Brown, e depois ele criou um programa chamado Mister Lee in Concert, que ele virou o Mister Lee, porque a patrocinadora do programa era a calça jeans Lee, e fez um show quando já tava essa cena mais ou menos criada, com 10, 15 grupos de músicos. Ele fez um show no Teatro Presidente, não sei te dizer

o ano, que explodiu, porque tinha 600 pessoas dentro do teatro e 2.000 querendo entrar. E eram só caras daqui: Gilberto Travi, Zé Flávio, Hermes Aquino, Fernando Ribeiro, enfim...

Aí, depois dessa vez, eles fizeram um show no Teatro Leopoldina, também explodindo, foram no Araújo Vianna, outros estados como Paraná e Santa Catarina com esse show. Então tava criando uma cena, né. Aí eu tinha uma coluna semana na *ZH*, e eu dava espaço, fazia entrevista, e tinha uma cena poderosa, sabe, que começa em 73, 74, e vem e emenda no rock dos anos 80. Em 78 eu produzi o primeiro disco que registra uma cena, que é o *Paralelo 30*, que tinha seis caras, que não eram rock, mas por exemplo o Bebeto Alves era pop, o Carlinhos Hartlieb era pop, mas eles tinham uma linguagem identificadamente gaúcha ou rio-grandense. Qualquer lugar que eles fossem tocar eles eram identificados como gaúcho – mas não era música gaúcha, não era vanerão e nem nada disso, entendeu? Então esses seis caras: o Bebeto Alves, o Claudio Vera Cruz, o Nelson Coelho de Castro, o Carlinhos Hartlieb, o Nando D'Ávila e o Raul Ellwanger, e a primeira faixa de disco era “¿Que se pasa?”, que era uma milonga, do Bebeto Alves. A ISAEC, que fez o disco, tava se lançando como gravadora, antes era só um estúdio, e o diretor era o Geraldo Flach, que era um músico, que estava lá nos festivais da Arquitetura. Ele era um pianista, integrou o grupo Renato e Seu Conjunto, era um cara do jazz e da bossa nova.

Enfim, esse disco é considerado um marco. Em 2000 ou 2001 o maestro da Orquestra Unisinos, o José Pedro Boéssio, teve a ideia de relançar o disco, porque nunca foi relançado, e todo mundo queria, e já era a era do CD, e ninguém tinha. Aí ele teve essa ideia de relançar em CD e gravar outro disco com o a Orquestra Unisinos com composições dos seis compositores gravadas por eles. Ele fez assim: uma composição que tava no *Paralelo 30*, e uma nova, do mesmo autor, e assim todos os seis. Só que o Carlinhos e o Nando já tinham morrido, então eles pegaram músicas deles, que não tavam no disco *Paralelo 30*, e eles foram substituídos pelo Gelson Oliveira e Zé Caradípia. Era um álbum com toda as letras, ficha técnica completa, saiu um álbum com capa dura, foi bem legal mesmo.

Essa cena que eu te falei foi 79, 80. Em 79, o Kleiton e Kledir já não são mais Almôndegas, estreiam como dupla num festival da TV Tupi com a música “Maria Fumaça”, e de repente já estão em 81 lançando o disco deles. Em 81, o Vitor Ramil lança o primeiro disco dele, o Bebeto Alves também, Fernando Ribeiro, que é um cara que também já morreu, era super popular em Porto Alegre, lançou o *Em Mar Aberto* pela EMI Odeon... E aí começa o rock. Tava acontecendo isso, mas de repente começa a rolar o rock também.

A primeira manifestação de uma coisa coletiva que havia foi o *Rock Garagem*, rodava muito Engenheiros do Hawaii e Nenhum de Nós, por exemplo, são caras que começam no

âmbito da universidade. Os centros acadêmicos faziam shows com bandas e tudo mais. Tem um livro do Alexandre Lucchese que é sobre os Engenheiros do Hawaii, e o livro do Arthur também tem tudo ali.

Mas e como tu via esse rock dos anos 80, do Rock Garagem ao Rock Grande do Sul?

Esse rock aí é consequência do movimento do rock no Brasil. O rock daqui explode um ano ou dois depois de Blitz, que é o primeiro sucesso da Blitz, “Você Não Soube Me Amar”. E depois vem Paralamas do Sucesso, Legião Urbana... Daquela época, eu devo ter guardado umas oito coletâneas de rock lançadas no Brasil, então era uma coisa das gravadoras, que começaram a investir fortemente no rock: Barão Vermelho, Ultraje a Rigor, Kid Abelha, e repercutiu aqui, né. Todo mundo tava começando junto a fazer rock, fazer música – só que era um rock brasileiro. O rock dos anos 70, que não tinha muitas bandas, mas enfim tinha Liverpool, Bixo da Seda, tinha um grupo carioca chamado Vímana, onde começou o Lobão, o Lulu Santos e o Ritchie, que fez sucesso popular durante os anos 80, “Menina Veneno”; o grupo Som Nosso de Cada Dia, que era de São Paulo, que era muito interessante, banda com sopros, eu gostava muito deles; tinha uma banda carioca chamada Peso e tinha também o Made in Brazil, que era uma coisa mais stoniana.

E no Rio, nessa época, o Nelson Motta tem uma coluna no *O Globo* que põe na roda essas coisas. O Tárík de Souza escrevia na *Veja*, o Ezequiel Neves escrevia no *Jornal da Tarde*, era um roqueiro, né, depois produziu o disco do Cazuzza, foi namorado do Cazuzza e tal, também morreu, mas eu era amigo dele, ele era um cara que escreveu sobre essa coisa toda. Nos anos 80, nasce a *Revista do Rock*, que era uma revista que tinha as biografias, cada número tinha uma biografia tipo do John Lennon, Jimi Hendrix, Bob Dylan, e entrevista com artistas daqui – então ela, de certa forma, dava uma geral no que tava acontecendo.

E aqui a mesma coisa, na *Zero Hora* direto, sempre. Tudo o que acontecia na cidade, a gente destacava. Então o rock dos anos 70, com esses grupos que eu citei, Rita Lee tá fora um pouquinho, antes tem o Mutantes, né, que nunca é colocado dentro da história do rock brasileiro, é colocado meio à parte, no tropicalismo; então fora Mutantes, Rita Lee, que tinham uma música de cultura brasileira, cantava em português coisas que tinham sentido brasileiromente falando, e misturavam Gil, Caetano, Jorge Ben, as outras bandas eram todas imitando, influenciadíssimas por bandas internacionais. O Bixo da Seda era influenciadíssimo por Rolling Stones, por exemplo, assim como o Made in Brazil. Já o Som Nosso de Cada Dia era algo mais viajando, mais Yes, mais King Crimson, e quando a Rita saiu dos Mutantes, o

Sergio e o Arnaldo foram fazer o primeiro disco, que saiu pela Som Livre, que tava entrando no mercado de gravadoras, e o que era o som deles? Um som de Yes, um plágio de Yes. Eles saíram de Mutantes, que era uma coisa brasileiríssima, pra uma coisa inglesa.

E o rock dos anos 1980 é justamente o rock brasileiro, com sotaque brasileiro. Embora, por exemplo, o Paralamas fazia ska, reggae, mas era brasileiro, falava de coisas brasileiras. Legião Urbana era brasileiro, Blitz era brasileiríssimo. Então o rock dos 70 não conseguiu conquistar público além do gueto de cada cidade, não era um público aberto, geral. E o rock dos 80 consegue isso – consegue audição geral. E as rádios, as FM se popularizam, rádio jovem, só de rock, a Continental era uma rádio AM com perfil de FM – ela antecipou a FM, entendeu. Então esse rock é tocado massivamente no Brasil inteiro, e as gravadoras caem em cima disso, elas queriam revelar mais e mais e mais e mais. As gravadoras são seres insaciáveis quando estão ganhando dinheiro. Como agora com o sertanejo, elas só lançam sertanejo, as rádios só tocam sertanejo, a TV só mostra sertanejo, as revistas só mostram sertanejo – que tu come, digere e vai embora. Não vai ficar nada disso aí; não tem a menor possibilidade de sair um “Águas de março”, um “Alegria, Alegria”, sabe.

E a gente não sabe o que vai acontecer no futuro, porque quem tá consumindo isso é um povo jovem, e foi quem elegeu o congresso nacional, e quem sabe vai eleger um pior do que o que nós temos, e esse é o Brasil que nós temos hoje, essa coisa desgrudada. E esse rock dos anos 80 era um rock Brasil, um rock crítico. Pega o Cazuza, os três últimos discos dele – era um negócio porrada. Paralamas era um rock crítico, “Lanterna dos Afogados”.

E o rock gaúcho?

O Nenhum de Nós só tem letra romântica, 90% ou mais romântica, ou uma coisa abstrata. Engenheiros tem letra cinematográfica, objetiva. Pra mim, o Humberto é o melhor daqui, de rock. Mas por exemplo, Replicantes era uma banda punk furiosa, dizendo coisas o tempo todo. DeFalla também era anárquica, dizendo coisas o tempo todo. O DeFalla foi o que ficou mais elogiado no Brasil inteiro, tocou no Hollywood Rock, em São Paulo, o Edu K era um cara sem censuras, quer dizer, um cara ficar nu num palco, cantando, quem faz isso, sabe? É um cara sem censura. Ultramen também era uma banda crítica em várias coisas. Então “ah, mas essa banda assim, assado”, por exemplo, Colarinhos Caóticos, do Egisto, era uma coisa meio furiosa, aquela do Frank Jorge, a Graforrêia, também bicava com essa linguagem, entendeu?

E eles foram importantes, eu acho. Eu acho que o Flávio Basso, o Júpiter Maçã, os discos individuais dele também são muito interessantes; Os Cascavelletes também tinham uma coisa interessante a respeito do comportamento – não era fácil, músicos não eram fáceis, o Flávio nunca foi fácil. Era uma coisa sempre meio áspera, que as pessoas chegavam com um certo cuidado, assim. Uns dois anos atrás, por aí, teve um concerto da Orquestra da Ulbra, de rock, então tava o Thedy, tava o Flávio, né, e quando o Flávio chegou eu me segurei na cadeira pensando o que ele ia aprontar, entendeu? Não aprontou nada, mas podia aprontar. Tu sabia. Isso é uma coisa que deixa o cara inseguro. Em música sertaneja tu não vê nenhuma insegurança, é zero insegurança. Aquilo entra, não faz nenhum tipo de contestação, zero. Não fala do Brasil. Eu não acho que o rock gaúcho seja uma coisa assim – acho que ele é um dos mais importantes do Brasil. Tem uma história superforte de música e de sucesso. O sucesso que o Engenheiros do Hawaii fez e que o Humberto continua fazendo é um sucesso muito forte, é um cara que lota ginásio daqui até Manaus. E a crítica que sempre pegava no pé deles era a crítica paulista, sabe.

Pega assim: o Julio Reny e o Wander, porra, tem existencialismo nas letras, tem vivência ali, sabe? “Eu não consigo ser alegre o tempo inteiro” é muito legal, superforte. Do Julio Reny também, coisas sofridas, coisas de estradeiro. Tem muita coisa muito boa, eu acho. Hoje, nesse momento, é um momento de depressão do rock brasileiro, e não só aqui, no mundo todo, também. Por exemplo, hoje na *Folha de S.Paulo* tem uma entrevista com o cara do Living Color dizendo que o rock não morreu. Quer dizer, um cara na Inglaterra falando que o rock não morreu é porque alguém perguntou, se não ele não responderia isso. E tu não ouve rock em lugar nenhum, zero, não ouve nada. Mas o rock não morreu, eu acho. Como o jazz, o chorinho... Porto Alegre tem hoje uma cena de chorinho fantástica! Só garotada. Muita gente. Muito instrumentista bom, sabe, grupos, cantoras que se apresentam todo tempo na Cidade Baixa. E chorinho tá de volta no Brasil inteiro, entendeu. Yamandu, Raphael Rabello, fazendo com que isso suba de novo, porque antes era música de velho, agora não é só música de velho, é música de jovem também. Porque é uma música que tu tem que saber tocar, não é qualquer um, entendeu, não é qualquer um.

No livro do Arthur, tu vai ler, tem um grupo super famoso no início dos anos 20, em Porto Alegre, o Espia Só, que chamavam de Jazz Espia Só, porque, naquela época, jazz era sinônimo de conjunto. O líder do grupo era um cara chamado Otavio Dutra, que era um super violonista que foi reconhecido no Rio pelo Pixinguinha, todos os caras da época. E o Espia Só era uma parte do grupo, e outra parte chamavam de Terror dos Facões. Naquela gíria da época, “facão” era gíria pra músico ruim, então essa banda era o terror dos músicos ruins.

Enfim, ao mesmo tempo em que eu pareço pintar um cenário de caos por causa do sertanejo, nunca teve tanta gente fazendo música no Brasil, que não é vista, não é ouvida. Por exemplo, na minha coluna da *Zero Hora*, eu só escrevo sobre essa música, porque eu recebo discos de todo o Brasil, de caras novos muito bons. A música independente, hoje, qualquer pessoa pode gravar. A música independente tem uma liberdade que nunca teve, não tem mais a ditadura das gravadoras, onde tu tem que gravar o que eles querem. Hoje como não tem nem esperança de gravadora, tu faz a tua música, não é pra atender a vontade disso ou daquilo, ou entrar em tal nicho.

E voltando pra essa questão das gravadoras, a injeção de dinheiro que foi colocado no rock nos anos 80, como tu via a questão da nacionalização das bandas presentes no LP Rock Grande do Sul nessa época?

O *Rock Grande do Sul* tem Engenheiros, Defalla, TNT, Garotos da Rua e Replicantes. O TNT logo se dissolveu, virou Cascavelletes, e eles, por exemplo, mesmo lançando disco por uma grande gravadora, não conseguiram projeção nacional. Eu acho que foi pouco tempo, também, tu sentia que era instável. Deixou uma legião de fãs, mas era um grupo instável. Assim, deixa eu te perguntar: na MPB gaúcha, quem se tornou um nome famoso nacionalmente? [*Kleitton e Kledir...*]. Sim, eles foram trilha de novela, sucesso nacional, conseguiram uma carreira sólida. E a Adriana Calcanhotto. Só. Mas ela não representa Rio Grande do Sul; Kleitton e Kledir sim, mas ela não. Ela nunca gravou ninguém daqui. No regional gaúcho, alguém estourou nacionalmente, fora o Teixeira? Só o Yamandu Costa e Renato Borghetti. Mas na MPB, antes, tem um cara que é conhecido nacionalmente, que onde vai tem público: o Vitor Ramiel. Quando ele lança disco, *Estadão* abre uma página pra ele, *Folha de S.Paulo* abre uma página pra ele, *O Globo* abre uma página pra ele, sabe. E não é qualquer músico que tem página esses três jornais.

E aí Engenheiros do Hawaii, Garotos da Rua – uma coisa tópica, um disco só, 3 ou 4 músicas. O Wander tem o público, o gueto dele, ele se apresentou muito quando tinha aqueles festivais de rock, Abril pro Rock, o MADA, existe ainda? Porque antes os jornais mandavam comentaristas, isso não existe mais, não mandam mais ninguém.

Mas então, aqui, de MPB, o Nelson Coelho de Castro, que é um cara que podia ter acontecido, não aconteceu. O Beбето Alves, que foi morar no Rio, teve música mais ou menos tocada, mas voltou pra cá porque não tinha como viver lá. Então não é o rock gaúcho que não aconteceu – é toda a música gaúcha que não teve, assim... Por exemplo, os mineiros têm

Milton Nascimento, Beto Guedes, Ana Carolina, Só Pra Contrariar, Pato Fu, Jota Quest, enfim, são muitos. É bastante diferente, entendeu? Bahia? Incontável. Mas quais são os quatro, assim? Bahia, Minas, São Paulo e Rio. O Nordeste teve uma época de vir mais em peso, mas os caras que sobraram, de fato, é Lenine, Alceu Valença, Fagner, Belchior, Zé Ramalho, a Elba, um pouco... Ah, sim, manguebeat, Chico Science. Mas o Rio de Janeiro, que foi colonizado muito por nordestinos, as pessoas dizem que cada porteiro de prédio é um “paraíba”. E tem uma feira de nordestinos, no Rio, então nordestino no Rio tá em casa, não tem muita estranheza de sotaque, nenhuma.

E gaúcho não, gaúcho é diferente. E essa é uma discussão eternamente, que a gente nunca chegou numa conclusão, o porquê que é assim; essa coisa da identidade, entendeu? E não é só na música, sabe, na literatura. E assim, vamos falar de dois gaúchos que são conhecidos no Brasil de literatura: Caio Fernando de Abreu e Érico Veríssimo. Mas é uma característica da formação, não sei. Na verdade, o centro do País sempre valorizou quem se mudasse pra lá, quem ficasse lá. E raros gaúchos foram pra lá pra ficar, pra se tornar cariocas, paulistanos. E aí tem uns caras que escapam disso aí, que é o caso do Yamandu – bom, o Yamandu foi pra lá, não virou carioca, mas tá lá, e é considerado unanimidade, entendeu, pelo gênio dele. Mas é difícil, tem uma coisa que atrai as pessoas a voltar pra cá, a ficar por aqui, não conseguem uma identificação de carioca ou de coisa assim. O Vitor fez mais ainda – ele não apenas voltou pro Rio Grande do Sul, mas voltou pra Pelotas. E lá ele fez o mundo dele, o mundo dele é lá. Mas ele tá hoje tocando em Istambul, ele e o Kleiton e Kledir, então é de Pelotas pra Istanbul, ou pra Islândia, que é onde ele teve no ano passado.

E também, nós temos mais identidade com Argentina e Uruguai do que com Rio e São Paulo. Mas os artistas daqui que fazem sucesso lá são os artistas daqui que foram pro Rio de Janeiro, como Adriana Calcanhotto, ela faz sucesso lá, sabe; o Vitor tem o público de gueto também. E pro Uruguai e Argentina, exceto uma nova geração de músicos, que tá havendo esse intercâmbio. Por exemplo, o Jorge Drexler, que tá vindo pra cá, pra eles o Brasil é Rio, São Paulo e Bahia. Eles jamais cogitam que Porto Alegre é Brasil, ou que seria interessante eles prestarem atenção no que se faz aqui, entendeu? Porque é tudo muito parecido, toda a cultura é parecida, é uma cultura prima, irmã. É ali. Montevideo é aqui, tu pega o carro e tá em Montevideo. E tem essa mística do Rio de Janeiro, capital do Brasil, assim.

E a gente também não tem distanciamento histórico, é tudo muito recente, muito próximo, é difícil fazer uma análise. Por exemplo, agora foi lançado um livro da década de 30 de um historiador – que eu não lembro o nome do livro ou do historiador –, mas é um livro que foi escamoteado pelo governo Vargas, que era um governo nacionalista, que proibiu hinos

regionais, uso de bandeiras regionais, e que transformou o samba como música nacional. Esse livro coloca as revoluções gaúchas no âmbito das revoluções platinas – e não revoluções brasileiras, entendeu? As revoluções, Guerra dos Farrapos, são muito mais parecidas com os entreveros e coisas platinas, dos Caudilhos Argentinos, do que a Baianada, Guerra de Canudos e não sei o quê. Então nós temos essa coisa, a vestimenta do gaúcha é igual, a coisa do gado, do cavalo.

E o sertanejo demorou oito, dez anos pra chegar aqui. Agora toda hora, tudo que é festa no interior do Rio Grande do Sul, que era só música gauchesca, agora é só sertanejo. Eu tive no Musicanto agora, no fim de abril, Fenasoja, as feiras, e tinha 4 ou 5 artistas de sertanejo, um gaúcho, e o Ira!

Mas, bom, acho que é isso, preciso ir. Eu vou selecionar umas coisas assim e te mando, tá?

Entrevista com King Jim

Bem, minha pesquisa é sobre rock gaúcho, e eu tô trabalhando com relatos de vida. Então eu quero saber tudo que tu quiser me contar da tua vida, tua biografia mesmo, como tu começou, tua relação com a música... tudo o que tu considerar importante. Aí depois se eu achar que tem alguma coisa que precisa aprofundar, eu te pergunto.

Posso começar?

Sim, de onde tu quiser partir.

Bom, vou partir de mim mesmo. Nasci asmático e tive que fazer bastante esporte na infância pra manter a saúde, e peguei um instrumento de sopro também, o saxofone. Então na década de 70 eu tinha um sax soprano bem ruinzinho, e eu caminhava na cidade, tentava ir ouvindo as bandas na garagem, aí batia pedindo pra participar, fazer uma *jam*. Rolava uma coisa bem interessante nesse tipo de contato. Era seguro também, né, nessa época, nos anos 70, pra gente fazer isso. E isso aí me deixou uma certa cancha de tocar seja qual fosse o gênero.

Nos anos 70, em Porto Alegre, só tinha bar com música instrumental brasileira e jazz e samba. Não tinha rock. O que existia de rock, no Brasil, na época, digamos assim, nos primórdios do rock gaúcho, era a banda do Luis Vagner, Os Brasas, que foi pra São Paulo, e o Bixo da Seda, que depois virou Liverpool. Era no IAPI, que fervilhava de banda de baile, mas eles tocavam um rock legal, e eram bandas autorais. Tá, e o cenário em Porto Alegre era esse: música instrumental. Eu cheguei a ter uma banda de jazz-Brasil, assim, o Grupo Escolar, que eram com os irmãos Villeroy, Totonho, a Banda da Casa com o Edu Natureza, bandas bem instrumentais. Eram cantadas, porém mais dirigidas pra arranjo, e jazz-Brasil.

E aí eu passei pro teatro, fiz parte do coral da PUC, que cantava várias óperas na época, viajava muito, isso me desenvolveu bem a prática de voz. E teatro também, fazia trilha pra teatro, uma coisa muito interessante no final dos 70 e começo dos 80. Isso me levou até à trupe do Vende-se Sonhos; quem fazia trilha comigo era o Paulo Mello, que depois veio a fazer o Taranatiriça, e na época também encontrei o Gordo Miranda, casualmente, e o Marcelo Truda, que eu já conhecia. Eles tinham o Taranatiriça, que era um som experimental, de garagem. Não era rock – era um som experimental, e era um pessoal que tava começando a tocar, e todo mundo que queria tocar se conhecia, né. Aí, tá, toquei com eles, tem um vídeo

maluco eu lá de calcinha num projeto Unimúsica e tudo, com o Gordo Miranda, o Marcelo, mas a coisa aconteceu mesmo, o movimento do rock gaúcho, aconteceu a nível popular quando o Mutuca criou um bar na José de Alencar, no Menino Deus, a casa parecia um castelinho, que era o Rocket 88. Foi o primeiro bar com rock ao vivo no início dos 80. E isso aí realmente chamou a atenção das pessoas que estavam carente de rock ao vivo, e eu fui apresentado a dois músicos de Rio Grande, o Bebeco Garcia e Edinho Galhardi, e eles “ah, a gente tem uma banda de rock lá em Rio Grande, que acompanha o Mutuca, mas a gente quer fazer uma banda pra tocar aqui no bar do Mutuca e quem sabe tocar em outros lugares”. E eu tocava sax, mas nunca tinha tocado rock – pô, era um desafio, né, vou ter que ver como os caras tocam, criar uma linguagem própria também... E aí formamos um núcleo musical. A princípio, a baixista ia ser a Lory Finocchiaro, uma menina que tocava baixo, mas num dos ensaios ela saiu pra comprar droga e não voltou mais (risos). Mais adiante ela passou a ter grande importância no rock gaúcho, foi a grande mulher do rock gaúcho, com um trabalho bem legal, logo depois ela morreu de AIDS, mas ela tinha um trabalho específico pra chamar a atenção pra AIDS naquele momento. Morreu o Marcinho Ramos, também, que fazia essa banda maravilhosa, que tocava principalmente no Porto de Elis.

Mas os Garotos da Rua, então, já que a Lory não fez o baixo, nós acabamos chamando o Mitch Marini, que uns meses antes tinha uma banda chamada Swing, tocava Beatles e algumas músicas próprias. E um dia, em janeiro, ele me chamou pra abrir o show do Van Halen no Gigantinho. Foi uma coisa, né, o equipamento era o que tinha de top na época. A gente teve oportunidade de conversar com os músicos, abrir o show com aquele equipamento maravilhoso, e isso abriu a cabeça da gente, e a gente pensou: pô, esse cara realmente tá preparado, e acabou entrando no grupo pra gente tocar no bar do Mutuca, e tocamos lá durante um ano inteiro. A audiência do bar era gente carente de rock, e os músicos passaram a ter ideia de fazer uma banda também pra tocar lá, foi a partir daquilo que a gente começou a fazer shows em Porto Alegre também em clubes, e tudo com repertório próprio. No início a gente mesclava alguma coisa do rock brasileiro, mais antigo, Splish Splash, alguma coisa assim, mas a gente passou a conduzir mais pro lado do rock inglês anos 60, Stones, e aí passamos a executar este tipo de rock, propriamente dito.

Na época, era só uma guitarra, só o Bebeco, e aí ele achou que precisava de outra guitarra pra segurar, e aí tinha um guri, o Justino, e a gente chamou pra participar da banda. E aí realmente o formato ficou perfeito pro que a gente tava a fim de fazer. E terminado esse ano inicial de 83, que aconteceu bastante coisa: nesse ano a gente gravou uma musiquinha num estúdio, em fita K7, e logo tava começando a Rádio Ipanema. A gente levou essa fitinha

na Rádio Ipanema, e eles tocavam, tocavam, tocavam direto! E a gente ficou bastante conhecido. E aí também as emissoras de rádio e TV começaram a perceber que tava acontecendo esse movimento na cidade, que era possível.... Os cursinhos pré-vestibular, no caso, deixa eu me lembrar agora... tu assististe o documentário *Rock Grande do Sul?* [Vi sim]. Nesse documentário fala bastante como aconteceu, não vou ficar repetindo. Mas o fato é que teve um show lá no Marinha do Brasil com 40 mil pessoas, com as bandas principais, já no final de 83, essas bandas tavam a mil! E tinha os Garotos e o Tara, que acabou virando rock também, após a adesão do Alemão Ronaldo. E eu como tocava saxofone, acabei tocando com todas essas bandas. Eu participei de várias gravações.

O que aconteceu: esse movimento começou a chamar a atenção de uma grande gravadora lá de cima, a RCA, e um cara que movimentava bastante a cena local em rádio, que era o Claudinho Pereira, um grande amigo meu, trouxe o diretor artístico da RCA pra Porto Alegre pra conhecer a cena local, que era o Tadeu Valério. E teve esse festival no Gigantinho, o Unificado, que teve dez bandas daqui e ele disse “olha, eu só quero cinco bandas pra fazer o disco. Duas músicas de cada banda”. O que foi uma pena, porque tinha banda de tudo que gênero musical.

Antes, eu esqueci de dizer, o Ricardo Barão, chegou a gravar pela ACIT o disco *Rock Garagem*, também com dez bandas, ele que tinha o patrocínio de algumas lojas. O *Rock Garagem* bombou nas rádios alternativas aqui de Porto Alegre, então deu todo esse impulso também pra que desenvolvesse um movimento com vários festivais e shows, e criaram casas noturnas pra ter show ao vivo de rock’n’roll, uma coisa maravilhosa, coisa que não tem mais.

Então com a vinda do Tadeu Valério, da RCA, foram escolhidas cinco bandas desse festival lá no festival do Gigantinho. Infelizmente, o Julio Reny não foi escolhido, e é um cara que tem uma maneira de tocar, de ver o rock de maneira muito especial e pessoal... Mas foram chamadas cinco bandas bem diferentes uma da outra: o TNT, que era meio rockabilly, uma gurizada de 16, 17 anos; o DeFalla, que era um rock mais europeu e moderno da época; Os Replicantes, que era punk rock; Engenheiros do Hawaii e nós. E aí passamos a ir pro Rio de Janeiro, ficar junto em hotéis, fazer show junto, dar entrevista junto, a gente acabou convivendo bastante nessa época no Rio de Janeiro. A gente passou a morar no Rio de Janeiro, num apartamento todo mundo junto e, no caso, os Garotos foi a banda escolhida pra ser o lançamento de uma banda gaúcha em rock’n’roll naquele disco, o *Rock Grande do Sul*.

A gente foi no Chacrinha, principais programas de rádio, programas de TV, e isso aí deixou a gente conhecido no País inteiro, passou a fazer show no País inteiro. E na rabeira do nosso sucesso apareceu o Engenheiros do Hawaii, e em seguida as outras, que não tiveram

tanta força como teve o Engenheiros e os Garotos – tanto apoio, também. Porque a gente tava mais estruturado, também, apesar de que eu acho que Os Replicantes sempre estiveram sempre bem estruturados, unidos, estrutura empresarial, mas a proposta da RCA era outra. Os Replicantes faziam um enorme sucesso, TNT também, aqui no estado. Então a gente se ausentou, e eles ocuparam o espaço, que era nosso.

Na época, em 83, a gente passou a fazer shows no interior do estado como pioneiros, mesmo, a gente levava ônibus com equipamento de som, engenheiro de som, de luz, mostrava pros caras como funcionava um show de rock'n'roll, porque não era um show de baile, que tocava a noite toda, era uma banda que tocava uma hora e meia, levava banda de abertura, e a gente tocava aquele nossos sucessos, uma ou duas músicas que tocavam na rádio – tocava várias vezes a mesma música, mas tocava outras inéditas. E essa estrutura eu me orgulho muito, porque até hoje essa estrutura é que funciona.

Hoje em dia é bem mais difícil lidar com contratantes, mas naquela época eles tavam dispostos a aprender e a lucrar com isso. Então foi muito interessante a gente fazer isso na época. Em seguida, as outras bandas usufruíram desse tipo de *making of*, da maneira de fazer as coisas. E no resto do Brasil é a mesma coisa, eu me lembro que a gente ia pros hotéis, conversava bastante sobre isso, pra não deixar os caras tirar proveito da gente, a gente desconfiava bastante. E a gente fazia bastante *bullying* com o Humberto, deixava um monte de revista de homem pelado no quarto dele e chamava a camareira pra arrumar (risos). Mas o Humberto era um cara que eu via que era bem diferenciado, era um cara bom de conversar. Teve um show no interior de São Paulo, Engenheiros, Replicantes e Garotos, no início, primeiro LP de cada um, e me lembro que o próprio Flávio Cavalcanti, que tinha um programa de TV, ele malhava bastante o rock brasileiro, e ele ouviu “Tô de saco cheio” e tentou quebrar o nosso disco, mas ele não conseguiu quebrar, porque naquela época só entortavam. E tem o registro disso, eu lembro de ver.

A princípio, o rock gaúcho, no geral, ele floresceu bastante, né, depois que a gente também foi pro Rio, quando a gente um dia voltou pra Porto Alegre, morando lá, e não fazia mais show por aqui, a gente se deparou com uma cena maravilhosa, enorme, de vários gêneros musicais relativos ao rock, bem diferente, um cena underground, também, porque o rock gaúcho começou como uma cena *underground* – e a cena *underground* permanece até hoje. Tem muita importância as rádios que apoiaram esse movimento, e os estúdios, também. A ISAEC, os estúdios de Porto Alegre da época, onde eram gravados esses primeiros registros de rock'n'roll de Porto Alegre.

Mas tu pode me perguntar qualquer coisa...

Eu fiquei pensando sobre esse período no Rio, quanto tempo vocês ficaram lá, voltar pra essa questão...

A gente ficou nove anos. A princípio eu achei que ia terminar a banda, a gente viva todo mundo junto, sogra, papagaio, filho, muita gente dentro de um apartamento grande lá na Rainha Elizabeth, ali na praia de Ipanema, e aí era difícil sair. Aí começamos a ganhar um dinheirinho e eu disse “eu vou sair daqui, ir pra outro lugar”. Na primeira graninha eu consegui ir morar com uma prostituta, um cabelereiro e um traficante; dividir uma kitnet. Depois eu aluguei um enorme apartamento na Lagoa, fui ser vizinho do Renato Portaluppi, jogava no Flamengo, na época, e o Renato era uma grande figura, todo o time ia lá, fazia festa lá, ele foi em shows nosso, participou, cantou em shows nosso. Era uma figura. Eu lembro que o lance dele não era drogas nem álcool, era mulher mesmo. Por isso que ele jogava bem, não dormia, mas ia lá treinar de manhã cedo, e era um guri, né, cheio de energia, um cara bacana, era bem legal.

A gente teve a oportunidade de cruzar também com outras grandes figuras da época. Tinha um pessoal da banda que era mais recolhido, mas eu sempre a fim de conhecer o morro, o pessoal do samba, ir atrás de tudo, e isso foi muito bom pra mim; tocar com pessoal de outros gêneros musicais, né, acabei sendo vizinho também do Cassiano, lá em Santa Tereza, que era um cara da soul music. Eram uns caras meio complicados, mas é assim, né, gênios são complicados (risos). E o meu apartamento, como eu tava viajando o tempo todo, servia de estadia pra várias pessoas de Porto Alegre que tavam indo ao Rio tentar alguma coisa, fazer alguma coisa, e ficavam lá em casa. Eu chegava em casa e nem sabia quem é que tava lá, aquela coisa. Era um apartamento bacana, pra quando tu é jovem – eu já comecei com uns 20 e poucos nessa locuragem toda... Me lembro que nessa época eu bebia bastante, usava bastante drogas; eu não me poupava em viver intensamente a vida.

Aí no início dos 90 eu passei a ter uns sintomas, assim... Aí eu fui ao médico e ele “cara, tu tá com hepatite – não é A, não é B, e não é C”, aí eu “mas o que que é isso?”, “não sei, deve ter pego com droga injetável no anos 70, ou sexo com sangue, ou sei lá”; “tá e o cara morre disso?”, “não sabemos, mas tu fica atento aos sintomas, parece que caldinho de rã ajuda”. Aí eu passei a tomar caldinho de rã direto; tu já viu rã? Bah, parecem umas atletas! É pro sistema imunológico, né, a rã. Mas até hoje eu não sei se funcionou ou não, o fato é que mais tarde, nos anos 2000, 2010, eu passei a ter alguns sintomas mais fortes da cirrose, hepatite C avançada, que me levou a um transplante. Eu fui no médico e ele disse que a única salvação dali em diante era mudar de vida, disse “vai numa clínica e te interna, tenta te livrar

das drogas e do álcool, para com tudo, se compromete comigo e contigo, e aguarda pra ver se tu consegue chegar no transplante, porque a fila é muito grande. Não tem o que eu fazer contigo”. Aí eu fiquei internado três meses, saí pra fazer um show, que tinha um show marcado, eu tive que chamar a família e tudo, e o médico era fã da banda, aí me liberou pra ir com um pessoal junto no show... Nunca mais voltei pra clínica, mas nunca tive uma recaída – passei realmente a levar a sério, e passei realmente a ter sintomas e sequelas da cirrose. É terrível, ninguém merece um negócio desse. Fui quase morto pro transplante, e eu cheguei, abri os olhos (fiz uma música nos Los 3 Plantados sobre isso) e não enxergava nada. Tentava me mexer, não conseguia; tentava falar, não conseguia. Aí falei: pá, morri, ou tô vivo e me enterraram vivo. Aí um cara me falava, assim, no escuro “não tenta te mexer, não tenta falar” e eu “bah, era o diabo falando comigo”. Mas era um enfermeiro que aí me explicou que eu tinha passado por um procedimento de sete horas, que ele ia me desentubar, me desamarrar. E me recuperei, tive que reaprender a caminhar, reaprender a falar, a fazer tudo. Fiz bastante fisioterapia, nada fácil. A vida de transplantado é uma luta diária, eu fico com a imunidade baixa – não é cura, né, é um tratamento.

Engraçado que, logo que eu tava no hospital, eu recebi um telefonema do Jimi e do Beбето pra fazer o trio. E eu comecei a escrever no hospital, mesmo, assuntos sobre isso. Tu passa a ver a vida de um outro jeito. Tudo aquilo que tu não fazia antes, de uma forma egoísta, por ser egoísta, tu passa a pensar diferente. Tu quer o melhor pros outros, tu quer passar adiante uma boa informação, e isso passou a ser uma missão pra nós, pra banda, e pra mim mesmo, no dia a dia. Não virei um carola, chato, mas passei a ter uma atitude melhor diante da vida, né, e daí o cara muda; quando o cara tá no limite da vida, vai morrer, tudo muda mesmo. E é isso. O transplante de nós três foi em 2013. E minha história é praticamente essa.

Ah, eu não falei, na minha história toda, que eu passei por 500 bandas paralelas, eu sempre fui prolixo total. Eu tive na F band, com a Lory, tem clipes no YouTube, da Fernanda Chemale, que é a grande fotógrafa da cena rock de Porto Alegre.

Eu sei que cada um vai contar a sua história, puxando pra sua sardinha, mas eu tento ver por esse lado, como eu te falei. Claro que eu tive 500 bandas paralelas, eu não vou lembrar todas pra falar. Eu tenho um currículo extenso, eu fui coordenador de música do estado de 2006 a 2010 pela Casa de Cultura, e toquei com todo tipo de banda possível, porque o negócio é me testar e experimentar. E gravei com todo mundo, eu até te trouxe um disco de presente [*ah, obrigada!*], tem coisas bem diferentes.

E todos são muito, muito, muito meus amigos, isso é legal falar: com exceção de 4 ou 5, que são pessoas difíceis, com ego muito grande, que eu não vou citar o nome, são todos meus amigos. A gente tem um projeto que é o Rock RS, que a gente toca rock gaúcho com músicos originais do rock gaúcho, que eu tenho feito com o Julio Reny, o Cabelo, o Frank Jorge, de vez em quando vai o Tchê, e fazemos isso há mais de 10 anos – e é a maneira da gente se encontrar e tocar as nossas próprias músicas, é um cover da gente mesmo.

E falando nisso, e esse papo é bem importante, é a questão da memória cultural. Nós temos um problema sério em relação a isso. Nós somos muito valorizados nos outros estados, no centro do País – o rock gaúcho é um produto cultural muito valorizado, até hoje. E aqui não. Aqui não existem profissionais que cuidem dessa parte, que armazenem informações, que armazenem esse material todo, que realmente junte tudo, pra que tudo se conclua como uma coisa importante, né, pra memória cultural de um lugar. O rock gaúcho se consolidou como uma coisa importante do estado.

E o que a gente fez, por exemplo, pra tá preparado pro sucesso nacional, foi o fato de, na época, a gente ter alugado uma casa pra ensaiar, e ter um empresário, um agente e um produtor – uma pessoa pra cada coisa. A gente tava bem organizado empresarialmente. Não era só uma bandinha de garagem, nós estávamos preparados pra um mercado profissional, pra inventar esse mercado. A gente inventou um mercado, no final das contas – é isso que eu queria te dizer. E a partir disso se consolidou uma memória cultural que até hoje não tem ninguém que use isso como, vamos dizer assim, um bom negócio. Porque nos Estados Unidos e na Europa, isso já é um bom negócio há 200 anos; a cultura e a arte são um bom negócio há 200 anos. E esse departamento, que é o rock gaúcho, é uma coisa maravilhosa pra uma memória cultural, que deveria ser um bom negócio pra todo mundo: pro jornalista, pro músico, pro técnico, pra todos que fazem parte dele, e ainda pode consolidar e andar adiante... Tá faltando isso, né, a gente não tem um memorial, por exemplo. Nos Estados Unidos e na Europa tem o Hall da Fama, eu pensei em criar o “Curral da Fama” (risos). Falei com o Roger Lerina sobre isso, e ele “ah, grande ideia, King Jim, o problema todo é que vou ter que fazer um projeto de governo pra fazer um negócio dele”, é uma mão de obra. Cara, o que tá faltando são bons agentes, uns caras da universidade, um cara que deixe marcado, profissionalizado, um mercado que se transforme num bom negócio pra todo mundo. Não existe isso atualmente. O nosso tempo, que dava dinheiro pra todo mundo, já foi – hoje não é mais. A não ser que tu toque pagode, sertanejo, ou sei lá o quê. Não é mais. Não tem um agente, não tem um produtor, não tem nada. “Ah, eu tenho uma banda tri boa”, vou citar os Cartolas, gente nova, guri novo bom, música boa, tá... Apanhador Só, outro, qualquer um.

Tem que ter um núcleo de empresários em volta, tem que ter um agente, um produtor e um empresário. Um pra cuidar de cada coisa e que fomenta o mercado, porque o mercado tem que ser fomentado. Tem que ter casas de espetáculos pras bandas serem valorizadas.

E na nossa época tinha isso porque era novidade, foi todo mundo pego de surpresa... “bah, como ninguém pensou nisso?”. Então tá, tu valoriza o início, Chopin, Beethoven, não tem grupos de estudo? E por que não o rock gaúcho, que é uma coisa tão fácil de cercear e ser estudada? Tu que tá fazendo isso, né. Por que não na prática? O Rock RS, lá, na prática, é a memória viva. Mas o contratante, que tá contratando, não vê isso. Pô, não podem nos tratar que nem uma bandinha que toca ali na esquina – olha o Julio Reny, não vou falar nem por mim. E olha a reação do público... É isso. Aqui os caras tratam tudo igual. É um problema cultural. O Brasil tem um sério problema cultural, e o estado também. Isso que eu queria deixar bem claro no meu papo contigo, acentuar bem essa parte.

E outra, nós não fizemos isso à toa, é pra ser um negócio que seja bom pras futuras gerações, e isso tem que ser valorizado. Tem que transformar em um bom negócio pra todos, de uma maneira prática, a ponto de tu escrever um livro sobre isso – e a ponto de vender bem o teu livro por causa disso, porque tem um público interessado. E tem! Mas tem que fomentar. Tanta bobagem que é fomentada nos dias de hoje...

Cara, nós fizemos coisas que nenhum cara fez. Tu chega nos grandes jornalistas cariocas, Jamari França, Ana Maria Bahiana, todos os caras vão saber, os jornalistas de música do Rio de Janeiro, eles vão te dizer o que é o rock gaúcho – porque eles sabem.

Entrevista com Luciana Tomasi

Minha pesquisa é sobre o rock gaúcho dos anos 80, e eu trabalho com entrevista biográfica, então eu não tenho perguntas fechadas. O meu interesse é em tudo que tu queira me contar, tudo o que tu achar importante da tua história, tua carreira de produtora... Aí se eu achar que a gente precisa aprofundar em algo, eu te pergunto depois.

De cinema ou de tudo?

De música, cinema, o que tu achar relevante. Minha tese aborda mais a música, mas é tudo o que tu considerar importante.

Então assim: Luciana Tomasi, nasci em Porto Alegre, em 59, e fiz meus estudos universitários na UFRGS, em Jornalismo – que na época não existia faculdade de Cinema. Eu era jornalista, na época, repórter da RBS, fui da Guaíba, também de outras rádios, também fui revisora do *Correio do Povo*, da *Folha da Tarde*, só que aí eu tinha uma cadeira de Cinema na FABICO, que eu fiz meu primeiro filme, que era um filme sobre um francês, e eu gostei de fazer, mas até então não tinha me despertado pro cinema. Só que ao mesmo tempo eu tinha um colega, o Giba Assis Brasil, que era meu amigo também, que eles estavam fazendo o *Deu Pra Ti Anos 70*, na época. Como era bastante amigo, eu emprestei meu apartamento pra gravar uma cena lá dentro, e quando eu vi todo mundo chegando e filmando, eu comecei a gostar e andar mais com essa galera, e depois quando o *Deu Pra Ti* foi pra Gramado, que foi um sucesso total, eu já tava com esse grupo junto. Conheci o Gerbase também, na época, e veio nosso interesse pelo Super-8 – o meu, principalmente, ele já trabalhava com o Nelson Nadotti nisso, e o Giba Assis Brasil, e aí nós já fizemos o primeiro longa em Super-8, que foi o *Inverno*, que aí eu já fui produtora, atriz, diretora de arte e figurinista (junto com a Martinha Biavaschi). Eu e a Martinha dividíamos tudo nesse filme, que foi um sucesso de Super-8; na época, ganhou o Festival de Gramado, passamos esse filme pro Brasil todo. E aí, bah, é isso que eu quero fazer.

Só que ao mesmo tempo eu tinha voltado de uma viagem na Europa, que eu tinha conhecido, assim, o mundo punk, sabe. O Sid Vicious já tinha morrido, mas Londres era uma loucura, e quando eu vi os primeiros punks eu falei “o que é essa gente?”, porque Porto Alegre não sabia nada disso. Acho que era 81, 82. E aí aquela efervescência em Londres, eu comprei o LP do The Clash, comecei a ouvir muito The Clash, muito Sex Pistols, e aí

resolvemos fazer uma banda de rock, né, eu, o Gerbase, o Cláudio Heinz e o Heron Heinz, e convidamos o Wander. Aí começamos com os ensaios, só que aí eu não tinha muita paciência pra ensaiar e eu resolvi: ah, precisa produtora pra banda, e ficou esse grupo inicial, o Wander entrou pro vocal, e aí eu fiz produção deles. Fiz o primeiro disco, lancei em São Paulo, dirigi o primeiro clipe deles, que foi “Nicotina”, fiz roteiro e direção e atuação.

Depois fui atriz no “Surfista Calhorda” por tá sempre junto, né, era uma turma, e ao mesmo tempo fazia cinema e rock. Depois eu entrei oficialmente pra banda como *backing vocal* e tecladista, a partir do segundo LP, do *Histórias de Sexo e Violência*, e aí continuava um pouco na produção, mas depois chamamos outros produtores pra nos ajudar, variava bastante. Depois o Wander saiu da banda e ficou o Gerbase de vocalista. Sempre foi uma banda anarquista, não tinha um líder – então entrava gente, saía, e segue assim até hoje. Os Replicantes seguem com uma nova formação com a Julia Barth, depois o Cleber Andrade, que é o baterista que entrou na nessa época, também, e eles seguem com essa formação agora. De vez em quando a gente faz shows juntos, como foi nos 30 anos, aqui e em São Paulo, que nós fomos lançar o material do primeiro compacto – foi tudo relançado, fizemos um show no SESC Pompeia que foi muito legal, incrível, aqui também. Esse último show que nós fizemos dos 30 anos foi no Opinião foi um arraso. Tinha gente da nossa idade e os filhos dessa galera da nossa idade. Foi um show que agradou gente de todas as gerações. Ver tanta gente de diferentes idades curtindo foi incrível.

Só que aí a minha carreira no cinema foi crescendo muito, sabe, e aí duas coisas: o Replicantes estourou, fechou com uma grande gravadora, e pra atender a banda e os filmes não foi fácil; foi muito louco. E aí os filmes começaram a ir bem, eu passei de Super-8 pra 35mm, comecei com curtas e depois fui pros longas, fiz o primeiro longa do grupo, já, que foi o *Tolerância*, que foi nosso primeiro e grande longa da Casa de Cinema; claro, aí eu fui pra Casa de Cinema, como fundadora, aí éramos em 13 pessoas, depois em cinco, depois entrou mais seis, e acabamos em seis. Depois, em 2011, nós saímos da Casa de Cinemas e abrimos a Prana Filmes, que é essa produtora aqui.

E aí nesse meio tempo eu produzi muitos longas, muitos curtas, programas de TV, nós temos mais de 200 prêmios entre Brasil e exterior, continuamos ganhando muito prêmio em tudo que a gente faz. Acabamos de ganhar quatro prêmios com o *Legalidade* no Maranhão, com o *BIO* ganhamos prêmios, com o *Yoñlu* ganhamos prêmios... todos os longas da Prana, desde que começou, estão muito premiados. E muito bem de críticas. Colocar no cinema que é a dificuldade, mas aí tem TV, *streaming*, VoD, então é outro mercado que se abre aí. E estamos muito apreensivos pra ver o que vai acontecer com a nossa categoria por causa dessas

confusões todas com a Ancine, pouco interesse do governo, parece, em manter o cinema como tá, então não se sabe o que vai acontecer a partir de 2020, né. Mas nós fomos pro mundo todo com nossos filmes, na Índia nossos filmes fizeram sucesso, Europa, Estados Unidos, vários festivais, palestras, sabe. Dei muita palestra pelo mundo sobre o nosso cinema, eu que mais fazia os festivais, porque eu gosto de viajar, a maioria não gosta, então eu viajava muito pela Casa de Cinema pra distribuir os filmes e abrir novas frentes, e foi muito legal.

Então aí eu me dediquei realmente pra produção de filmes. O rock passou a ser um *hobby*. E eu fiquei grávida no *Histórias de Sexo e Violência* da minha primeira filha – eu tenho três filhas. Aí com essa primeira filha eu vi que não tava dando pra eu seguir nas turnês... são muito pesadas, estrada, farra o tempo todo, madrugada sem dormir, voltar... por exemplo: eu tava num show às 3 da manhã e tinha filmagem às 7 da manhã, entende? Essa união das coisas era pesada, eu tava enlouquecendo de exausta; e com neném, e depois eu tive mais duas, aí eu parei, né, quando o neném nasceu eu parei, porque não deu. Mas depois com coisas esporádicas, assim, e o cinema eu não larguei nunca, mesmo com as meninas nascendo eu trabalhei cada vez mais, e aí fiz uma carreira legal. E não saí de Porto Alegre.

Que mais tu gostaria?

Eu queria aprofundar ali quando tu comentou da grande gravadora, a RCA, como foi esse período de produção da banda, os 3 LPs dos Replicantes...

Nós éramos a banda de maior produção. Realmente, eu produzi a imagem da banda, né, a questão visual, e toda a história, mas sem perder o espírito punk. Porque, assim, ninguém era punk de periferia, todo mundo morava bem, o Wander ainda que morava um pouquinho mais longe, mas nós tínhamos o espírito punk total, no jeito de tocar sem ser músico – ninguém era músico –, e aí nós ficamos nessa história. Só que assim, o que aconteceu: quando o Tadeu Valério veio pra Porto Alegre, ele viu um show dos Replicantes e ficou louco e “quero vocês, não sei o quê”, e quis assinar conosco. Só que aí ele viu a cena musical em Porto Alegre, na época... depois dos Replicantes, chegou a 200 bandas, nós contamos o número de banda, porque nós tínhamos a Vortex. Pena que não se tem o registro escrito disso, mas teve 200 bandas nominadas.

Aí assim: o Tadeu Valério viu a banda e se apaixonou, disse “bah, isso é muito maravilhoso”. Só que aí resolveu fazer o *Rock Grande do Sul*, convidou as outras bandas, e todas estouraram, foi um sucesso total. Só que Os Replicantes, ao mesmo tempo, não era uma banda de gravadora; eles contrataram pessoas com espírito punk, que não estavam

enquadrados no esquema. Por exemplo: ele disse “vocês têm que fazer Chacrinha”. E os guris “não, se a gente fizer Chacrinha a gente vai tocar ao vivo”, e ele “não, tem que ser *playback*”, e não fizemos Chacrinha. Isso deixou eles perplexos: quem vai deixar de fazer Chacrinha naquela época?

E aí, por exemplo, tinha shows que os guris falavam: “hoje nós não vamos tocar ‘Surfista Calhorda’, hoje só vamos tocar músicas desconhecidas”, a plateia querendo matar, então sempre foi uma banda que fez o que quis, muito libertária, livre, de sempre ter personalidade forte. Isso com gravadora não é fácil, né. E aí também o rock não tava mais fazendo tanto sucesso quanto antes, deu uma baixada, e aí ficou um pouco mais comercial, e aí vinham as letras, tipo, quer ver o pessoal gostava? Era Legião Urbana, Renato Russo, esse tipo de letra que era de contestação, alguma coisa também, mas mais fácil do que uma pauleira de rock’n’roll, né? As letras dos Engenheiros do Hawaii eram bem mais fáceis pra classe média, também, coisa que Os Replicantes não tinham. Os Replicantes tu tinha que gostar do embalo punk, que não é pra qualquer um. “Surfista Calhorda” sim, foi um sucesso absurdo pra todas as classes, né, periferia, classe alta... e era sucesso, e várias outras nossas, assim.

Mas aí nós fomos assinar com a RCA, em São Paulo, e aí nós fomos pros estúdios mais maravilhosos do mundo. Gravar naqueles estúdios da RCA em São Paulo foi uma experiencia de outro mundo: a gente não reconhecia nossas vozes, os instrumentos, era maravilhoso. Tudo de madeira nobre, pra acústica ficar perfeita, os instrumentos eram perfeitos, os técnicos eram perfeitos e nós ficávamos assim: onde é que nós nos metemos?

Era muito bom. E eles nos deram um monte de grana, na época, um adiantamento bom, foi a primeira vez que a banda tinha dinheiro pra se sustentar e viver de música, e foi muito legal. E nos fizeram viajar pelo Brasil inteiro, shows incríveis. Alguns shows com outros, né, mas foi muito show, e muito bom.

Tu comentou da facilidade das letras e tal, e como foi com a censura?

Teve censura, por exemplo, em “Porque não”, que dizia “eu quero que o Caetano vá pra puta que pariu” e “eu quero tocar bronha e punkar até morrer”, isso aí também era rolo. Sempre teve problema com as letras. E no disco eles tiram um pedacinho da letra de “Porque não”, eles comem um pedaço. Mas as letras a gente não submetia pro departamento de censura. Os filmes, sim, que era um inferno na terra pra ganhar a ordem passar no cinema. As

músicas era a RCA que submetia, mas a censura foi da própria gravadora, né, eu não lembro da censura dar muita bola pras nossas letras, mas a gravadora sim. Aí cortaram um pedaço.

E voltando um pouco pra Vortex, as 200 bandas que tu falou, como era nessa época?

Era inacreditável. As bandas pediam pra tocar na Vortex, e nem tinha lugar. Nós tínhamos aquele sistema de que a banda tocava, gravávamos a demo e transmitíamos; era um sucesso absoluto. E nem existia no mundo isso, na época, eu pesquisava. Não existia, e apareceu como um sucesso mundial. E depois foi até imitado na Alemanha, em alguns lugares. A gente tinha tanto acesso a essas bandas na época porque elas nos procuravam, elas queriam entrar na Vortex, só que não tinham condição financeira. Então a gente usava o dinheiro que ganhava com Os Replicantes ali dentro também, pra comprar equipamento, gravar essas bandas. A gente fazia render ali.

Não dava dinheiro nenhum essas fitas, era coisinha. E a gente teve que fechar o bar porque tinha 70 pessoas devendo na lista do fiado, imagina, tudo amigo. A própria banda bebendo e vendendo bebida... não funciona. E era todo dia, todo dia, todo dia.

E nesse período de movimentação na cidade, tu recorda onde era?

Era tudo Ocidente, Porto de Elis, na Protásio; Vortex, na Protásio, então era Osvaldo Aranha, Protásio... Aonde mais a gente fazia em Porto Alegre... Aí sim os shows grandes: Clube Farrapos, Sociedade Amigos de não sei o quê, que até fechou, ali na rua Liberdade, a gente fazia muito essa coisa “Sociedade Amigos de Gravataí, de Caxias do Sul”, a gente fazia periferia em vários lugares. Ah, e a UFRGS, teve um show incrível no Salão de Atos. E Araújo Vianna, show de 6 mil pessoas. Aberto, ainda. Na realidade, era Bom Fim e Rio Branco. Ah, e Cidade Baixa.

E teve o Escaler, que era muito importante, não pra show, mas pras pessoas se apresentarem, tocar por ali mesmo. Eu sou péssima de data, mas eu acho que tipo de 82 a 90 foi incrível. Depois disso ainda continuou até 95.

E sobre o lance das letras que tu falou, das pessoas compreenderem melhor Engenheiros, Legião... puxando até pro cinema, quem sabe, essa coisa da recepção dos produtos gaúchos. Se no cinema acontece também, por exemplo, no BIO, que é o filme mais recente...

O *BIO* é o seguinte, não é uma questão local, tu precisa tá focado, e as pessoas não são mais focadas. Tem gente que viu e não entendeu absolutamente nada. As pessoas não conseguem mais prestar atenção, e é um bando de louco falando no filme. É bem complicado. Mas quem presta atenção delira, as pessoas choram, dizem “meu Deus, é o melhor filme que eu já vi, devia tá no Oscar”, a sessão em Gramado foi uma comoção! Mas são cinéfilos, né, e a sessão de estreia as pessoas vinham falar muito. Aí lançando em São Paulo, veio uma guria da Adoro Cinema fazer entrevista e disse: “o filme não tem roteiro, é uma confusão, é ininteligível e não sei o quê”. Mas se tu ficar no celular, não prestar atenção, tu perde o fio. Tem que ser absorção total.

E outra coisa, o *BIO* é um filme pra ver mais de uma vez; se tu ver uma segunda vez tu gosta mais, e na terceira tu gosta mais ainda. Ele é tão complexo, tem amarração, tem a questão da evolução humana, ele tem tantos detalhes. É um filme *cult* total, não é pra qualquer um. As pessoas da nossa época, que viveram aquilo, ficaram espantadas que a gente juntou tudo aquilo e deu muito certo. Não é fácil, né, tem que fazer, botar na roda e ver o que acontece.

Mas assim, o nosso cinema fazia sucesso no Brasil todo, mas a gente sempre fez filme cabeça, letra cabeça, nós não somos pop – o pop simples –, o que eu acho ótimo. Então, assim, os críticos vinham muito pra cima de nós, por isso a gente se dava bem em festival e tudo, os críticos adoravam. Claro que alguns malhavam, aqueles que malham qualquer coisa, mas era muito forte.

Era um movimento muito forte, ao mesmo tempo, de arte, teatro, tinha o pessoal da... como era o nome, a peça que depois terminou no Bailei na Curva, tinha esse pessoal do teatro... Tinham três grupos, tinha o Vende-se Sonhos, teatro era fortíssimo, teatro e cinema. O teatro abastecia o cinema com os atores, né. Jornalistas locais, bares, artes plásticas também tinha alguma coisa importante, mas esse trio – música, cinema e teatro – era um absurdo de forte.

Por exemplo, eu saía de uma filmagem e passava no Ocidente dar uma olhadinha, todo mundo fazia isso. Era o lugar de se ficar sabendo o que tava acontecendo, e um já tava fazendo uma coisa ou outra, trocava ideias. Era uma cena fervilhante cultural, era uma coisa maravilhosa. Tudo na rua, dava pra caminhar, eu morava na Tomaz Flores, vamos dizer: eu descia no HPS, caminhava e ia no Ocidente e tinha o Escaler ali, o Bar do João, não sei o quê, tu ia encontrando as pessoas até eu chegar em casa pra dormir; aí chegava as 3 da manhã, né, pra ter que trabalhar no outro dia. Eu não sei como eu sobrevivi (risos). E eu fazendo

produção! Liderando equipes de 60 pessoas... e em show também, fiz shows absurdos de grande, muita confusão.

Em que ano tu saiu da produção dos Replicantes?

É que eu nunca saí totalmente, entendeu? Meu período mais forte foi até o lançamento do *O Futuro é Vortex*, porque quando eu entrei no *Histórias de Sexo e Violência* eu ainda ajudava na produção, mas depois não. Mas eu sempre fiz a divulgação junto com o Gerbase. O Gerbase fazia os *releases*, eu mandava, falava com jornalistas, mas a minha produção foi pra lançar o compacto aqui e em São Paulo, que foi demais aquilo, porque o compacto tinha “Surfista Calhorda” e “Nicotina”, que estourou nas rádios, e depois veio a RCA. Mas o que estourou foi o compacto que nós bancamos, produzimos e pagamos. E não era fácil pra nós lançar um compacto, gravar quatro músicas, e lançar ele, entregar nas rádios..., mas ali que estourou, e ali eu era a produtora total. E depois fui eu que fiz todas as histórias com a RCA, e no *Histórias de Sexo e Violência* que eu começo entrar pra banda na parte artística. É que eu fui enchendo o saco de ficar só acertando as coisas nos shows. Eu já entrava no show, cantava, tocava um tecladinho na época, e comecei com isso. Na realidade, eu comecei até cantando com Os Replicantes, no início, mas daí e disse “tá, não vou aguentar isso”, aí eu saí fora.

E vocês chegaram a morar algum período fora?

Nunca. Sempre foi ida e volta. A gente ficava bastante tempo, de 1 a 2 meses em São Paulo, em hotel, o Jandaia, que a gente ficava em São Paulo. A gente ficava muito em São Paulo, mas nunca morou. Eu nunca deixei de morar em Porto Alegre. Moramos seis meses em Paris, porque o Gerbase tava fazendo o pós-doutorado, mas eu gosto de morar aqui.

Já o Garotos da Rua ficou direto no Rio, foi morar no Rio por causa disso, acho que o Engenheiros ficava muito lá também, mas o TNT, nós e o DeFalla morávamos aqui. Sendo que quem ia muito pra ficar em São Paulo era o Edu, mas as bandas não se mudaram. Só quem se mudou mesmo foi o Garotos, resolveu fazer circuito de shows do Rio, do interior no Rio e São Paulo. Nós fazíamos o interior de São Paulo, mas vínhamos pra cá. É muito melhor trabalhar em Porto Alegre. São Paulo tem aquele peso de poluição e trânsito. Pra fazer produção em São Paulo tem que ter uma paciência enorme, porque é muito difícil fazer filme em São Paulo, é tudo caro, longe. Aqui eu pego um estúdio, resolvo. O *BIO* eu fiz com 600

mil, e tu sabe o que eu faço em São Paulo com 600 mil? Um comercial. Os atores foram super parceiros, claro, eram nossos amigos, então eu fiz uma combinação de cachê que vinham num dia, gravavam e iam embora, e aí ficaram felizes, e vieram com aquelas carinhas que nos ajudam total.

E aí tá faltando um “zero” nos orçamentos do Rio Grande do Sul. Eram filmes de 6 milhões que a gente tá fazendo com 600 mil. *Legalidade* que eu consegui chegar a 3 milhões, que foi a minha maior produção, e, assim, batalhando oito anos pra chegar a 3 milhões, porque é filme de época, complicadíssimo, que é esse que a gente lança em Gramado, agora, no domingo.

A gente tá em Gramado com um curta da minha filha, que entrou na nacional – por incrível que pareça, porque só entrou um gaúcho na nacional, e teve 300 inscritos. E o *Legalidade* passa *hors concours*, no domingo, que morreu o Leonardo Machado, que fazia o Brizola e era apresentador de Gramado, também. Então vai ter uma sessão especial, que acho que vai bombar.

E esses meus novos filmes tá um melhor que o outro, pelo menos isso. o *Yoñlu*, que foi um sucesso entre os jovens, agora o *Legalidade*, depois vem o *Mudança*, e agora filmamos *A nuvem rosa*, que é o primeiro longa da minha filha, a Iuli Gerbase, que é a que seguiu carreira de cineasta.

E seguindo nessa questão de entendimento, as pessoas que não entendem as letras daqui, os filmes, e eu ainda não consegui achar uma explicação.

Eu acho assim: não é uma questão de língua, porque se fala igual, mas na época dos Replicantes, a gente era entendido no Brasil. É que agora o pessoal tá acostumado com letras muito explicativas, agora ficou difícil. É mudança de época. Nos anos 80 as pessoas sabiam de cor. E a questão dos clipes também, quer ver, ó: a gente fez uma sessão do *Verdes Anos* e as pessoas choravam de rir, e eu pensava “meu Deus, o que eles tão achando?”. Passou tanto tempo, as pessoas acham engraçado. Os nossos clipes as pessoas choram de rir. Passou o tempo, mudou a estética. Agora é fazendo danças, não sei o quê, é muito diferente. A gente fazia ficção. Agora tá muito Bollywood, dança, coisa sensual.

Entrevista com Mauro Borba

Então, é uma coisa bem biográfica, Mauro. Eu tô pesquisando rock gaúcho e eu queria saber da tua vida, mesmo, queria que tu me contasse tudo o que tu achar importante em relação à rádio, música, vida.... bem livre. Tudo o que for relevante pra ti. Aí depois a gente pode voltar pra algumas questões específicas.

Então, eu comecei em rádio em 75, na Rádio Cachoeira, lá em Cachoeira do Sul (não é Cachoeirinha, é Cachoeira do Sul. Não tenho nenhum problema, mas é que às vezes as pessoas confundem). E assim, eu já tinha um envolvimento com música porque meu pai é músico, sempre foi, não tocou em banda de rock, pelo contrário, era músico de música regional. Ele tocava em conjuntos de baile, mas eu tive essa coisa de música desde a infância, sempre vi o pai tocando, eu queria aprender, mas ele não tinha muita paciência de ensinar, e ao mesmo tempo eu sou canhoto, então criava um problema, sabe, parecia muito difícil... aí o tempo passou e ficou meio que uma frustração pra mim (não ter aprendido a tocar violão).

E aí quando eu entrei pra rádio, eu me liguei direto nessa história de música. A Rádio Cachoeira era uma rádio AM, que tocava as músicas da moda, mas ela tinha uma discoteca muito interessante, e eu ficava viajando dentro da discoteca. Tinham coisas que eu nunca tinha ouvido falar e ficava: “bah, que legal!”, aí eu ia escutar, eu escutava coisas que eu não conhecia. E aí eu comecei uma relação com a música e com o rádio também que nunca mais acabou. E eu consegui transformar isso numa coisa profissional, né, muitos momentos foram meio que aos trancos e barrancos, mas foi, entendeu? Hoje ainda é meio que aos trancos e barrancos (risos).

Mas assim, o que que foi importante: quando eu vim pra Porto Alegre, em 77, pra fazer vestibular – aquela coisa, né, Cachoeira só tinha Agronomia, Administração e Educação Física. Aí eu queria fazer outra coisa que eu nem sabia o que era. Mas alguns amigos foram pra Santa Maria, porque Santa Maria tem a Universidade Federal, e eu preferi vir pra Porto Alegre, eu e um primo. Aí, no que eu cheguei aqui, eu direto me liguei com o lance da música. Lembro que um dos primeiros (até falo isso no meu livro, lá) passeios, quando eu saí pra conhecer a cidade, eu entrei sem querer num show do Saracura, no Araújo Vianna. E eu fiquei impressionado com aquilo. Pô, um grupo de Porto Alegre, que faz música autoral, que eu nunca tinha ouvido falar, e tinha um monte de gente vendo, aquilo me impressionou.

Aí, claro, eu tinha uma história com a rádio, e aconteceu... Eu trabalhei em outras coisas antes, até no Banrisul eu trabalhei pra me sustentar, mas sempre tive em mente aquela

coisa da rádio. E isso que foi muito louco na minha vida, a forma como a gente começou a fazer a rádio, a Bandeirantes, né, foi a pré-Ipanema, a Ipanema evolui dum trabalho que a gente fazia na Bandeirantes. Na Ipanema deu certo, na Bandeirantes nunca deu certo, mas a gente começou lá. Aí eu comecei a fazer, e o legal é que o que a gente tinha era muito diferente. Normalmente, quando tu entra numa rádio ou num jornal, tu entra pra preencher algo que tá bem definido, “ó, tu tem que fazer isso aqui desse jeito, é assim que o jornal trabalha, que a rádio trabalha”, mas na Bandeirantes não tinha isso. Eu e o Nilton Fernando, que era o cara que veio de São Paulo pra montar a Bandeirantes, a gente “tá, mas o que a gente vai fazer na rádio? O que a gente vai tocar?” e aí ele “ah, vamos fazer uma rádio como a gente acha legal”. Até porque não tinha, no mercado da época, muita rádio, tinha umas 6 ou 8, não lembro, e aí nós assim: ah, a gente gostava de música brasileira, Beto Guedes, Milton Nascimento, eu tinha uma coisa com Beatles, mas não era algo assim... eu nunca tinha escutado os discos, eu ouvia pela rádio, tinha uma música dos Beatles que tinha entrado numa novela que eu assistia... *Beto Rockefeller*, acho que não era Globo, mas era o que seria correspondente à Globo, com aquele Luiz Gustavo, que fazia o *Sai de Baixo*, e na época ele era galã. E, bah, eu era adolescente. E eu ouvia Beatles em algum momento, quando tocava na rádio, mas eu não era um cara roqueiro. Gostava de música, até hoje sou assim.

Na Bandeirantes, a gente tocava de tudo: Hermeto Pascoal, chorinho, tocava Jimi Hendrix – era uma salada musical, tocava de tudo, ninguém entendia, e era um troço de louco mesmo. Então, inclusive, os empresários da rede Bandeirantes, eles falam: “bah, o que vocês tão fazendo? Isso não vai dar certo” e nós assim, bah, a gente queria também que aquilo funcionasse pra que a gente continuasse fazendo; a gente queria que a rádio desse certo, e pra eles dar certo é ter audiência e a rádio faturar, não interessava se ia tocar A ou B. Então quando tinha reunião com os executivos de São Paulo, era um horror, eles diziam “vocês ficam tocando coisa que ninguém conhece, vocês tem que fazer igual à Rádio Cidade”, e a Rádio Cidade era a rádio moda do momento, que era a rádio que bombava, era uma rádio comercial, mais pop, como foi a vida toda.

E nós enfrentamos muitas crises, até que então, na Rádio Bandeirantes, eu conheci mais o rock através do Ricardo Barão. O Barão chegou um dia lá na rádio, e ele era um cara que já gostava de rock, era um cara roqueiro, aqueles que só ouve rock. E ele chegou e disse “ah, eu vim aqui porque a rádio de vocês é muito legal, mas tá faltando rock, vocês tocam pouco rock, tem que tocar mais rock”. E nós assim, era só eu e o Nilton, tinha um a locutora que gravava, não tinha uma equipe, tava começando. Aí eu disse pro Nilton: “cara, eu gostei desse papo do Barão, de colocar mais rock na rádio, entendeu?” Aí o Barão começou a fazer

um programa só de rock, que era o *Estúdio 576*. Aí ele tocava Rush, Clapton, só o rock tradicional, das véias. E começou a tocar ali algumas bandas gaúchas de rock, aí eu comecei a conviver com ele. Mas eu não gostava de rock pesado, Led Zeppelin eu achava meio barulhento, eu não ia a fundo, mas achava legal conhecer e tal... Clapton já gostava mais. Aí eu ia lá pra casa do Barão e ele ficava me mostrando os discos, e mesmo não me identificando 100%, eu achava aquilo muito legal.

Aí o Barão chamou pro lado dele umas bandas que já existiam. Porto Alegre já tinha uma coisa do rock do IAPI, o Bixo da Seda, que era dos anos 70, o Liverpool, que também era da região do IAPI, o Fughetti Luz, o pai de todos, e, claro, a gente começou a trocar ideia. Aí nesse meio tempo surge esse pessoal mais urbano, da MPB (ou MPG, depois ganharam esse rótulo de Música Popular Gaúcha), que era o Nelson Coelho de Castro, o Nei Lisboa, o Bebeto Alves, e eu me identifiquei muito com esses caras; porque assim, o Nelson, a gente ficava bebendo ali na Venâncio, sabe, e ele ficava falando de música, a dificuldade de viver de música. O Nelson já tinha feito um pouco de sucesso no primeiro compacto que ele tinha lançado, aí depois ficou um pouco no ostracismo, aí surge o Nei, que surgiu ali, eu fiquei muito amigo do Nei e mais ainda do Augustinho Licks, que tocava com ele, e aí eu achei a minha turma, sabe?

A gente se encontrava, começou um envolvimento. Eu queria muito ajudá-los, e eles viram em mim um canal de divulgação ali na rádio, coisa que antes eles não tinham. Então tinha esse povo todo, e aí um vai falando pro outro. Aí eu conheci pessoal de teatro, né, que vinha dizer “ó, o Nei falou que vocês tão dando bastante espaço pra cultura local, e a gente tem uma peça de teatro e não sei o quê”, e eu: “ah, vamos lá”, né.

Aí eu também comecei a fazer um programa, porque no início eu não era locutor, eu era só programador musical. O pessoal dizia que eu não tinha uma voz pro rádio, ainda era um tempo de locutor clássico, de voz grave, aí o Nilton resolveu investir em mim como locutor. Eu comecei a fazer um programa diferente, não era aquele programa tradicional de rádio, onde eu recebia as pessoas, entrevistava, rodava as músicas. Eram duas vezes por semana, chamava *Noite Alta*, era quarta e sábado de noite. E aí eu comecei a fazer amizade com esse povo, sabe, e aí acontecia coisas assim: ah, sábado vai ter uma festa em tal lugar, aí eu parei um dia na casa do Giba Assis Brasil, que era cineasta, e que namorava uma colega minha de faculdade e que era de um grupo de teatro, a Martinha Biavaschi. E aí rolou toda uma movimentação, conheci o Giba, o Gerbase, o Nelson Nadotti. E já tava convivendo com os músicos, ali, e era uma movimentação muito legal, embrionária, que ninguém tava na grande mídia, mas todo mundo tava fazendo alguma coisa. E era uma coisa do Bom Fim, ali. E isso

eu acho mais louco, porque a Bandeirantes começou com o estúdio ali do lado da Igreja Santa Terezinha, quase em frente ao Escaler. Aí abriu o Ocidente ali na Osvaldo Aranha, então parece que foi um cruzamento planejado, sabe? E a Bandeirantes era ali. Aí a gente saía da rádio e ia no Escaler, ou no Ocidente, ou no Bar do Beto, que já era mais antigo, que o Nelson Coelho de Castro chamava de “escritório”, e tá ali até hoje, mas em outro ponto. Então foi uma época que todo mundo se apoiou, e aí, bom, foi natural.

Mas falando mais do rock, essa movimentação me fez conhecer logo em seguida os Garotos da Rua, que era o Bebeco, o King Jim... eles eram uma coisa bem Stones, queriam ser mais Stones. E aí teve um show que eu fui ver eles ao vivo num bar que era do Mutuca – que é um dos precursores do rock gaúcho. O Mutuca abriu um bar lá no Menino Deus, chamado Rocket, e eu fui ver o Garotos da Rua. Aí lá eu conheci o Miranda, que já era ligado ao grupo Balaio de Gatos, do teatro, né, e alguns desses atores acabaram tendo uma carreira mais notória, mas enfim, eu conheci o Garotos da Rua, o Taranatiriça, e o Taranatiriça era só instrumental, e aí tinha uma música deles que era a abertura do *Pra Começo de Conversa*, da TVE-RS, que era um programa de televisão, que dava espaço para as coisas locais, também. E esse programa, na época, o chefe de programação da TVE era o Jorge Furtado, que veio a se tornar um grande cineasta, que já tinha uma ligação com o Giba, com Gerbase, que fazia cinema. Quem trabalhou na TVE naquela época também foi Zé Pedro Goulart, que também era cineasta, agora tá mais publicitário, a gente dizia que ele era o único que enriqueceu (risos), de fato, por causa da publicidade; e o Zé Pedro foi meu colega na Unisinos. Eu, o Zé Pedro, a Shala Felipe (da Vende-se Sonhos), que depois foi pro Rio, mora até hoje no Rio, e a Martinha Biavaschi.

E aí foram se formando as conexões. E aí, claro, a gente começou a tocar Garotos, Taranatiriça... o Barão tocava muito o Voo Livre, que era uma banda instrumental de Pelotas. Era um trio, olha que loucura. O som deles era mais alternativo, eram músicas longas, com solos longos, então a gente não tocava muito na programação da rádio, mas o programa do Barão era radical mesmo. A gente cuidava a programação da rádio, de não fazer uma coisa... tá, era uma coisa alternativa, mas a gente procurava não assustar muito o ouvido do ouvinte. Então a gente tocava Garotos, Nei Lisboa, Taranatiriça... E isso foi a época da Bandeirantes. Aí teve a troca da Bandeirantes pra Ipanema, que foi uma troca, assim, uma história muito curiosa, meio fantástica que aconteceu. Como a gente tava fazendo esse trabalho, tinha toda essa movimentação, mas não dava o resultado que os caras queriam, e o que eles fizeram: na época, deu uma coincidência, eles compraram uma difusora AM/FM, televisão, tudo, lá no Morro Santo Antônio e ficaram com rádios demais. Aí eles disseram: “bom, já que vocês tão

fazendo essa ‘locurama’ aí que não dá certo, nós vamos dar pra vocês uma que tá meio atirada lá, a difusora, a gente vai dar uma arrumadinha nela, aí vocês façam isso lá; e na Bandeirantes, que é uma rádio forte, nós vamos fazer alguma coisa pra dar dinheiro”. Bom, a gente não tinha nem como dizer não, e a gente foi. Só que aí surge a Ipanema. E aí deu uma grande confluência dos astros: quando a Ipanema entrou no ar, ela subiu de uma forma que ninguém esperava. Eu atribuo ao fato de que, assim: o que a gente fazia na Bandeirantes nunca teve um resultado concreto, mas foi uma semente. Quando a gente foi pra lá, aquilo chamou muito a atenção, tipo, “ó, teve uma mudança”.

Aí nessa época estoura o rock brasileiro nos anos 80: aí surge Lulu Santos, Kid Abelha, Paralamas, Plebe Rude, e isso veio com muita força, como uma onda varrendo. Aí pra gente, que já tinha uma coisa do rock na veia, captar o Kid Abelha, o Paralamas, todas as bandas, tocar na rádio, foi uma coisa natural. As outras rádios, que eram muito tradicionais, ficavam assim “bah, será?”, e nós tocávamos direto. Aí a Ipanema zum: subiu!

Aí a gente começou a abandonar as coisas, por exemplo, o Hermeto Pascoal, essas coisas mais “viajandona”. Aí a gente deixou a MPB meio de lado, também, viu que o rock foi o que nos catapultou. Então, bom, vamos ser uma rádio rock, que é isso que tá dando certo, e estrategicamente fomos nessa linha. Eu até tive uns contratemplos com meus amigos da MPB, o Nelson Coelho de Castro era um que me cobrava muito, ficava brabo, ele era um cara muito sério, muito crítico, e falava “agora tu só quer tocar rock, não toca mais o meu samba”, aí eu falava “não, amanhã eu toco uma música tua”, ele ficou realmente chateado.

Aí, sim, vem toda a leva dos anos 80. A primeira banda que a gente tocou de Porto Alegre... isso é um exercício de memória... a gente já tocava o Tara na Bandeirantes, mas na Ipanema, a lembrança mais clara que eu tenho de uma banda que chegou detonando tudo foi Os Replicantes. Replicantes começou a tocar, mas foi tudo muito próximo, logo em seguida já vem os Engenheiros, o TNT, o Nenhum de Nós – embora eles tenham vindo de fontes diferentes, assim, porque, por exemplo, os Engenheiros não transitavam com as outras bandas. Tinha a turma que era do Bom Fim: TNT, Cascavelletes, DeFalla, Replicantes; era uma turma muito do Ocidente. E o Engenheiros vem da Zona Norte, nunca passou pelo Ocidente (inclusive não se davam bem), e o Nenhum de Nós vem também de uma outra vertente, sabe, aí sim, a coisa detonou, veio com tudo, virou uma loucura, surgiram 500 mil bandas por dia.

A gente chegou a colocar uma pessoa pra receber bandas. A gente não aguentava mais ouvir banda nova, sabe, nós, os locutores da rádio (eu, a Katia, a Nara Sarmiento, algumas outras pessoas que passaram pela Ipanema), e aí essa pessoa que a gente colocou era o Julio Reny. O Jimi Joe trabalhava na rádio, na produção de jornalismo, e um dia a gente falou:

“bah, vamos botar uma pessoa só pra receber e ouvir as bandas, passar pra gente meio mastigado, ‘ó, essa banda é metal, essa aqui é boa por isso, não sei o quê’, que aí facilita”, fazer uma triagem, né. Aí o Jimi indicou o Julio Reny. O Julio é um cara que tocava, tinha a história dele, mas meio paralelo, o Julio sempre ficou meio à margem, tava precisando de emprego, e a gente: tá, vamos colocar o Julio. Ele entrou pra equipe da Ipanema, ouvia as bandas pra nós, aí depois ele teve o programa dele e tal.

E aí essa relação foi seguindo, as bandas acabaram se tornando grandes – o Garotos, Engenheiros, Nenhum de Nós estouraram, lançaram disco por gravadoras, foram embora pro Rio, e continuaram surgindo as bandas novas que vem vindo e tal, e aí a cena se consolidou – esse “rock gaúcho”. Eu até ia te trazer, mas esqueci, mas posso te passar um texto meu sobre se existe ou não rock gaúcho. Era um negócio que eu ia publicar, mas não publiquei, é curto, é só um pensamento se existe ou não rock gaúcho. Eu parto de uma entrevista que eu ouvi na Ipanema muito depois que eu já tinha saído de lá, eu já tava aqui. Se eu não me engano, era uma entrevista com os Irmãos Rocha, eu não lembro quem tava entrevistando, mas perguntaram, “ah, vocês se consideram rock gaúcho?” porque é uma banda daqui e tal. Aí o cara da banda, me vem a figura dele, mas não o nome, disse “não, não, tamo fora disso daí! Não queremos saber desse papo de rock gaúcho, isso não existe”. Aí eles ficaram brincando, “ah, vocês são daqui”, falando disso, e eles dizendo que eles eram uma banda “do mundo”. E esse pensamento eu nunca esqueci, e eu parto disso. Volta e meia surge esse papo nos Facebook da vida, e justamente por causa desse papo que eu resolvi escrever e acabei não publicando.

Mas assim, é essa coisa, né, acabou se criando uma espécie de “entidade”, eu gosto dessa palavra, que aí tem a ver com as “identidades” também, eu acho, e pode até dar um estudo aí, que é muito parecido com essa coisa da tradição gaúcha, né. Por que é que tem a tradição gaúcha? Por que as pessoas vão no CTG, né? E fomentam essa coisa. Porque é uma identidade, a pessoa se sente dentro daquilo, algumas pessoas nascem dentro disso e seguem. Outras não, olham de fora, não entram. Eu acho que é um processo meio semelhante. Aí eu coloco: por que não tem o rock paulista? O rock carioca? O rock pernambucano? Embora tenha o mangubeat, tudo bem. O rock gaúcho não existe, mas, por outro lado, tu pode ter uma banda de rock uruguaio igual as daqui, e eles não são gaúchos, aí, pô, nós vamos discutir logo as fronteiras do rock que surgiu *anti-establishment*? Aí tu vai botar o rock dentro de uma redoma dentro do Rio Grande do Sul, usar bombacha. Algumas bandas até fazem isso, mas, por outro lado, algumas coisas se tornam convenções pelo uso. Tu fala “ah, música alternativa”... são classificações. Alguém classificou: “isso é rock gaúcho”. Tu não vai chamar

uma música eletrônica de rock gaúcho, mesmo que todos tenham nascido no Rio Grande do Sul e tomem chimarrão. Mas uma banda que tenha baixo, guitarra e bateria (e um pianinho) e que fale com o sotaque do Bom Fim, é uma banda de rock gaúcho. Então, pra mim, se existe o rock gaúcho, é isso. Pra mim, o exemplo mais claro de banda de rock gaúcho é Os Cascavelletes. Era o jeito que o Flávio falava, meio Bom Fim, meio Famecos, gaúcho-porto-alegrense.

E aí que gerou essa coisa... Uma vez, eu tava entrevistando o Ira!, e eles tinham gravado “Bebendo Vinho”, do Wander, e aí eles falaram na entrevista: “ah, a gente gostou muito da música, a gente gosta do Wander, a gente gravou, mas não tinha ficado muito legal, aí gravamos de novo, aí acertamos”. Aí o Nasi falou: “agora ficou rock gaúcho”. E aí, pô, os caras estão justificando essa coisa do rock gaúcho. Os caras são paulistas, né, talvez a banda mais paulista de todas, vem aqui dizer que gravou o Wander e tá fazendo rock gaúcho. Aí começou alguns músicos comentando, “ah, tamos fazendo rock gaúcho”, então nesse aspecto eu sou obrigado a dizer que se criou essa “entidade do rock gaúcho”, que é como tu ser gremista, colorado, assim, a grosso modo, porque na pesquisa não dá pra ter tanta certeza, mas é uma boa discussão, essa.

Também tem o Ultraje, que uma vez veio fazer show aqui, era uma das grandes bandas brasileiras, e eles, pra fazer um jogo de cena, entraram tudo pilchado no Araújo, mas era tipo uma homenagem ao Rio Grande do Sul. Tu vê, o Engenheiros fez isso, o Nenhum de Nós botou dois caras de música bem nativista na banda. Chega uma hora que as bandas procuram maneiras de se relacionar com a comunidade, e o Engenheiros e o Nenhum de Nós se tornaram bandas muito grandes, saíram da redoma do rock, dos bares, e aí até foram muito criticados por isso. A galera mais roqueira, do rock *underground*, não aceita isso. Pra eles, Engenheiros e Nenhum de Nós se tornaram música pop vendável. Pra uns, eles sempre foram isso, sempre houve esse debate, e na época eles tinham sérias rixas.

Eu lembro de uma entrevista do Gerbase, na *Zero Hora*, que ele detonou os Engenheiros. Porque o Replicantes era da turma Bom Fim-Occidente, do rock mais visceral, de tá no bar, tomando cerveja, de tá fazendo um som sem tanta preocupação com a mídia – embora eles tenham alcançado um sucesso também, mas menos que Engenheiros. E perguntaram pro Gerbase o que ele odiava, e ele disse “eu odeio o Humberto Gessinger e seus milhões de seguidores”, bah, aquilo foi um... (risos), né. E os Engenheiros detonavam eles também. Principalmente o Carlos e o Humberto, que idealizaram a banda, eram os teóricos da banda, eles eram muito inteligentes. Eu gostava muito de entrevistar os Engenheiros porque eles diziam coisas muito interessantes, compravam briga, não perdiam tempo. Até hoje o

Humberto é assim, é um cara muito rápido, tu lança um assunto pra ele e ele vai, ele tem essa habilidade, então eu gostava muito de entrevistar.

E a outra polêmica que tinha era Engenheiros e Nenhum de Nós, que eram os dois famosos, que também não se bicavam. Isso passou, porque tão todos com uma certa idade, já fizeram as pazes, tocaram junto. E o Engenheiros e o DeFalla também; o Humberto fez uma música com o Edu K, recentemente. Hoje isso tudo acabou, cada um tá tocando sua vida, mas naquela época tinha um movimento muito forte e eles tavam no auge dessa relação da mídia e com o público. E no início, os Engenheiros e o Nenhum de Nós começaram tocando na rádio com fita, pra nós eles eram os caras que moravam ali na esquina e vieram nos trazer uma fita. Não tinha como dizer que eles não eram rock gaúcho, mas daquele ponto de vista do estilo musical, eles não eram muito. Eles particularmente gostavam de Rush, vendiam uma ideia de power trio, mas eles não eram um power trio, eles faziam um popzinho bem consumível, com letras existenciais; eles não eram daquela categoria de baixo-guitarra-bateria *underground*, né.

E o Nenhum de Nós menos ainda. O Nenhum era mais pop ainda. Inclusive nós da Ipanema rejeitávamos o Nenhum, porque as outras bandas meio que surgiam num processo igual: montavam a banda, gravavam alguma coisa e levavam lá na rádio. O Nenhum, quando eu ouvi falar a primeira vez, eu sabia que eles tocavam num bar na Protásio, alguém me convidava pra ir, mas eu nunca fui. Aí eles fizeram um show no Ocidente e da gravação do show no Ocidente veio uma fita. A gente pensava: quem são esses caras? Por que eles não vieram trazer a fita aqui que nem o Engenheiros, o TNT, o Replicantes? A gente achava meio estranho, e achava mais pop que os outros. A gente tinha nossas preferências, na época, de bandas mais *underground* de baixo-guitarra-bateria, sabe? Eu adorava Lou Reed, apesar da Ipanema não tocar só isso. Eu era cabeludo, andava de jaqueta de couro preta. E o Nenhum de Nós parecia um estranho no ninho, e, claro, os caras das outras bandas também. Aí ficou: Nenhum, Engenheiros e as outras bandas. Ah, claro, e aí os caras do IAPI, o Alemão Ronaldo, a Bandaliera, que também já era outro segmento. Aí o Humberto dizia coisas assim, quando questionado, quando o DeFalla criticava o Engenheiros, que era uma banda pop... o Humberto dizia: “mas eles estão certos, eles não têm que gostar da gente. Eu nunca passei na frente do Ocidente; eles vivem lá, eu sou da Zona Norte, eu sempre me identifiquei mais com o cabelo comprido do Alemão Ronaldo do que com rock inglês. Eu não sou moderninho, e se eu tenho que me identificar com alguém é com o Nei Lisboa, eu não sou DeFalla”, e dava uma discussão ferrenha.

Mas depois sim, depois que eles se tornaram nacionais até a gente não tinha mais essa relação com a banda. Eu lembro que a relação que eu tive com o Engenheiros foi ali no

segundo disco, o terceiro já não rolou mais, a Ipanema não tocou muito, eles foram embora pro Rio e se tornaram um grande sucesso nacional e cortaram o cordão umbilical, sabe? E a gente também não sentia a necessidade de estar vinculado a eles, né. Mas eu tinha uma relação com o Engenheiros porque eu era muito amigo do Augustinho, que entrou no segundo disco, então meu contato com eles era mais pela minha relação com ele do que pela Ipanema. A Ipanema largou eles de mão e eles também largaram a Ipanema de mão. Então eu falava com o Augusto, eventualmente falava com ele, e a Marta, que na época era minha mulher, acabou entrando pra produção da banda, então eu ouvia coisas, e eles tocando Brasil afora, ganhando dinheiro. Então eu só ouvia aquilo, não era mais aquela banda dos caras que eu tinha proximidade, que levaram fita na rádio. E também por questões pessoais. O Humberto era um cara de difícil convivência, todo mundo falava isso, e também por isso acho que eu não dei muito prosseguimento. E até hoje eu me dou bem com ele, mas é uma relação mais institucional, sabe. E eu poderia ter convivido mais, mas alguma coisa não bateu. O Humberto é um cara meio na dele, meio recluso, sabe. Ele é um cara que fala muito, como eu te disse, em entrevista, mas ele evita o contato.

Já o Thedy é um cara que gosta de conversar... e é muito bom ter esses levantamentos, eu até tenho que ler o livro do Nenhum de Nós. O Ferla conta a história do Nenhum de Nós através de histórias da própria banda. Já o Lucchese pegou o depoimento de várias pessoas, das mães dos caras, fez meio que a biografia dos caras, nasceu em tal lugar, essas coisas. É bacana ver essa história. E pô, o que o Engenheiros conseguiu foi fantástico. Se a gente pensar que o grande sucesso gaúcho no Brasil, tirando o Teixeirinha e a Elis Regina, que nem se assumia como gaúcha, ela era uma cantora, até cobravam isso dela, mas ela era uma cantora tecnicamente fantástica, e o Lupicínio, que acabou se tornando um compositor, as músicas dele fizeram sucesso, mas ele não... tirando isso, quem fez sucesso no Brasil? Tirando algumas coisas, tipo o Hermes Aquino, um músico que não sei se nasceu em Porto Alegre, mas vive toda a vida aqui, que conseguiu botar uma música na novela da Globo, fez sucesso ali no final dos anos 70, início dos 80, o Hermes Aquino fez esse sucesso, depois ficou fora da mídia... tirando essas exceções... ah, a Adriana Calcanhoto! Agora tem o Chimarruts, uma banda de reggae, que agora até se separou. Mas o Engenheiros foi um fenômeno nacional que a gente viu nascer em Porto Alegre, com a fitinha... e o Engenheiros é maior fora do que aqui, isso é maluco, né. Engenheiros em BH, São Paulo, é incrível.

No início o Humberto reclamava muito. Eles já tavam fazendo sucesso, tocando direto, e a *Zero Hora* nunca tinha publicado uma matéria boa com eles. Ele dizia: “pô, não nos reconhecem”. Teve uma vez que eles iam fazer um show em Porto Alegre e veio um

release que dizia “ah, nessa cidade que a gente ama e odeia, onde a gente nasceu, uma cidade que nos gerou, mas não nos digeriu” (risos), sabe? Pô, aí eu disse: falem sobre isso. Aí eles disseram “ah, as pessoas não gostam, a imprensa não nos reconhece, uns caras dumas bandas nos odeiam”.

E a *Bizz* criticava muito eles, e ela era uma revista referência no Brasil, todo mundo corria pra ler tudo na *Bizz*, era a era pré-internet, né. E tinha uns caras na *Bizz* que eram os papas da crítica musical e eles detonaaaavam os Engenheiros, falavam que era uma porcaria. O DeFalla, não! O DeFalla era a banda que revolucionou a música, e o Engenheiros é uma bandinha pop. E os trocadilhos do Humberto (alguns são chatos, eu reconheço), às vezes ele acerta, tem uns trocadilhos do Humberto que eu admiro, mas tem uns que, bah, errou, na minha opinião. E eles sentiam que eles eram um incômodo, e não era pelo som, era pelo jeito deles e pelo sucesso rápido. Eu também não descarto a possibilidade de que algumas pessoas ficaram com inveja do sucesso rápido que eles fizeram, e uma vez o Carlos me disse isso, que chegavam os caras de bandas novas, e queriam conversar com eles, e faziam perguntas e ele falava: “mas cara, vocês nem gostam da gente, por que tá me perguntando isso?” Aí os caras diziam: “a gente quer saber como vocês fizeram sucesso”, aí ele ficava puto, falava: “porra, o cara quer fazer sucesso, que a gente fez, não curte nosso som e vem me encher o saco!” e ele dava risada disso.

E tu lembra o ano forte dessas bandas na rádio?

No primeiro ano da rádio, ela começou em agosto de 83... em 83 não deu tempo de acontecer muita coisa. Eu acho que foi 85, 86, mesmo. Eu tenho como referência o festival do Rock Unificado, que resultou no *Rock Grande do Sul*, que foi ali a gravadora, na época a Sony, que tinha um selo pra bandas novas, mandou um cara, o Tadeu Valério, já com a intenção de contratar bandas gaúchas. Lá no Rio de Janeiro ele já tinha ouvido falar que tinha um movimento aqui, aí ele quis ver quais bandas tinham em Porto Alegre. Aí ele assistiu o Rock Unificado no Gigantinho, que tava cheio, tinha mais de 10 mil pessoas, aí ele faz o *Rock Grande do Sul*, que foi o pontapé inicial do grande estouro do rock gaúcho. Claro, teve lançamento nacional, mas assim, a maior repercussão foi primeiro aqui, mas depois logo cada um lançou disco individual: o Garotos, Engenheiros, TNT, DeFalla e Replicantes. Então esse é um marco interessante. É aí que se dá o estouro.

Antes disso teve o *Rock Garagem*, que foi o Barão que produziu. É um marco também porque foi o primeiro, foi totalmente artesanal, mas ali é o primeiro registro de várias bandas,

que não foram grandes sucessos, tinha um monte de banda, tocaram na Ipanema, mas não se tornaram carro-chefe, com empresário, escritório, toda a parafernália do show business.

E o DeFalla, né, sempre quebrando paradigmas. O Edu K é outro cara que eu nunca me aproximei muito, eu sempre achei ele muito divertido, sempre que a gente se encontra é uma festa, mas por afinidade pessoal... até pode ser preconceito meu, mas eu sempre achei ele muito louco. Embora a gente se dê superbem, eu encontrei com ele no Ocidente, numa festa, acho que era o lançamento daquele *Filme Sobre Um Bom Fim*.

O Julio Reny foi um que eu convivi mais, e o Julio é doido. Bah, o Julio é doido! Eu ficava de cara com eles, com o Edu. Teve um momento que o Defalla tava muito grande, eles lançaram aquele disco *It's fuckin borin to death*, bah, eles tavam num sucesso, o DeFalla era um Engenheiros! Aí eles fizeram um show no Teatro Presidente, bah, lotou, esgotou ingresso, auge da banda, eles entraram tudo vestido de Guns'N'Roses no palco, fazendo umas loucuragens, imitando Axl, Slash, e as pessoas tudo olhando apavorada, e eu pensando: pô, como eles desperdiçam essa chance? E assim foi a vida toda. Eles não nasceram pro sucesso. O Edu muda sempre pruma coisa totalmente sem identidade, eles fizeram a "Popozuda" lá, fizeram um sucesso, mas não era uma coisa consistente. o Giba Assis Brasil que me falou uma vez, o Edu é um cara muito talentoso, mas ele não soube achar o caminho dele. Claro, muita gente pira no show business, muda tudo e tal, mas isso depois de construir uma certa base. Mas o Edu não, ele tá sempre no *underground*, mas sempre querendo ser pop, e ao mesmo tempo ele é pop, é um cara que nasceu pro pop. Ele tem essa versatilidade de fazer qualquer coisa, ele não tem vínculo com nada: ele sabe fazer rock, ele sabe fazer música eletrônica, ele saber ser DJ... mas ele não achou um negócio que desse pra ele um patamar melhor; e é o jeito dele, um cara talentosíssimo.

O Miranda é um pouco assim, se tu for pensar. O Miranda acabou achando um caminho que foi o da produção. O Miranda tinha 300 bandas, uma de cada estilo, e todas foram influentes. Como eu falei aqui, o Taranatiriça, ele foi um dos fundadores, mas o Tara fez sucesso quando ele não tava mais, que aí foi pro rock'n'roll. O Miranda também é um cara genial, querido, divertido, mas acabou encontrando o caminho dele dentro do estúdio. E ele se deu bem, tanto que foi pra São Paulo, produziu os Raimundos, bandas de todo tipo, trabalhou pra gravadora, mas ele, enquanto músico, foi um cara que atirou pra todos os lados e não se firmou como uma banda. Também, né, é a história de cada um, a história de cada banda, um empresário que teve ali, às vezes um produtor que foi importante, que achou um caminho.

Eu gosto muito de ler a história das bandas, tu lê coisas inimagináveis. O Replicantes também tem a história de como eles surgiram. Eles não sabiam tocar! Eles não tocavam nada!

E eles diziam mesmo que não sabiam, e olha como eles foram influentes, são citados até hoje na história do rock brasileiro, eles não sabiam, mas diziam “ah, vamos fazer”. E muita gente criou banda depois porque ouviu o Replicantes fazendo sucesso porque pô, se os caras fazem sucesso e não sabem tocar, eu vou tocar também! Se eu sei fazer 2 acordes, por que eu não vou tocar? E eles ajudaram a criar muito esse movimento, porque era natural. Claro, muita gente odiava, mas eles passaram por cima. Como o Camisa de Vênus, que surgiram detonando, não sabiam tocar nada, aqueles solos dos primeiros discos do Camisa são simplórios. Mas a postura da banda, o que eles diziam, o movimento em torno da banda... E o Replicantes foi bem assim, essa coisa 2 acordes, punk, faça-você-mesmo. E era uma porcaria, na verdade. Eu lembro... bah, a gente começou a tocar na Ipanema, só tinha um telefone – ou o contato corpo a corpo – e as pessoas ligavam e falavam “como é que vocês tão tocando essa merda?!”. E nós: “cara, mas é legal, os caras são punk!”. E obviamente tinha muita gente que achava bom e pedia pra tocar. Bah, “Nicotina”, e depois “Surfista Calhorda”, bah, o que era a letra, a letra era perfeita!

Porto Alegre era tomada por lojas de surf, a Ipanema, ela foi sustentada muito na sua história por lojas de surf. Ali na 24 de outubro só tinha loja de surf, eram muitas lojas! Aí o surf meio que virou uma religião. Tanto é que se tu pegar a primeira logomarca da Ipanema é uma vela de windsurfe, e não tinha nada a ver com o que a rádio representava. Só que, claro, esse lado do surf era muito forte dentro da rádio, ele sustentava a rádio. Mas nós, por exemplo, eu, a Katia, a Mary, nós não tínhamos nada a ver com o surf, nem com qualquer coisa de esporte. Pra nós o surf era uma coisa meio alienada, é bem como Gerbase fala na letra da música: surfista alienado, vai pegar onda no meio da semana, vai pra Nova Iorque estudar advocacia – bah, era perfeito! Só que todo o lado do surf que tava dentro da Ipanema, e ouvia a Ipanema, se indignou!

E tinham os donos de loja que patrocinavam a rádio, pagavam nosso salário, teve uns que ligaram pra gente: “pô, essa música aí tá acabando com o nosso negócio”. Claro que não acabou, era uma sátira, mas as pessoas se sentiam atingidas com aquilo. E eu acho a letra de “Surfista Calhorda” incrível, muito boa. E no fim não acabou nada, o surf hoje diminuiu de importância, mas por contingências da vida, não por causa da música. E, naquela época, o surf parece que precisava mais da rádio. Hoje as pessoas que surfam não precisam mais da rádio. Na época, a gente falava na rádio se as ondas estavam boas em Tramandaí, em Capão. A gente dava notícias de manhã, de tarde e de noite sobre o surf, e hoje as pessoas olham na internet. E mudou a importância do surf, assim como mudou a importância do vestibular. Outra coisa é que na época da Ipanema, os cursinhos pré-vestibulares eram outros grandes

clientes: tinha o Unificado, o Mauá, o IPV. Hoje, em função da mudança do vestibular, os cursinhos não têm mais tanta força, aí, claro, tem junto toda a mudança da internet. Mas a Ipanema foi muito marcada por essa relação do movimento do rock com o que tava rolando na cidade.

Até outro dia eu encontrei o Guga, que é dono da Trópico, e ele falou uma coisa que me chamou a atenção. A gente tava meio que recordando umas coisas, e ele disse: “cara, tu vê que houve um crescimento como empresa”. Três empresas cresceram juntos nos anos 80: a Rádio Ipanema, a Trópico Surf Shop e o Bar Opinião. As três se tornaram grandes influentes, e havia uma relação entre elas. Claro, porque assim, a Trópico apoiava muitos eventos, shows de rock, né, ingressos à venda na Trópico. A Ipanema divulgava, a Trópico vendia os ingressos e o Opinião fazia os eventos. Tu olha hoje, infelizmente, a Ipanema não tá mais aí, o Opinião se tornou uma grande empresa, a Trópico se tornou uma rede de lojas, e a Ipanema foi grande também, só que agora acabou, né. Na verdade, ela foi conceitualmente mais importante que o Opinião e a Trópico, até. Mas eu achei interessante ele falar isso, ele recapitulou como fato histórico, um dono de loja, eu achei bem interessante. Até na minha dissertação eu usei um pouco disso na contextualização dos anos 80, que foi uma parte que eu achei legal fazer, resgatei um monte de coisa e tal.

Aí tu vê aí, acho que é isso.

Entrevista com Paola Oliveira

Tá, assim, a minha pesquisa é sobre o rock gaúcho dos anos 80, e eu quero saber tudo o que tu quiser me contar. Tudo o que for importante pra ti, é importante pra mim. E a partir de onde tu quiser começar, também. Eu não tenho perguntas fechadas, é bem biográfico mesmo, e depois quem sabe a gente volta em partes mais específicas.

Tá, então eu vou começar pelo Bom Fim. A minha vó tinha uma casa na Tomaz Flores e a minha mãe era estudante da UFRGS. Então essa relação com Porto Alegre tá muito ligada à minha infância, primeiros passos no Bom Fim, apesar da minha mãe ter casado e ter ido pro interior, eu comecei a andar no Bom Fim. Eu não engatinhei, né, a minha mãe disse que eu levantei e andei na Tomaz Flores, que foi um negócio incrível; que eu andei o dia todo e depois não andei mais, foi tipo... é bem típico meu.

E aí eu sempre vinha pra cá, mas em 86 eu vim morar em Porto Alegre, e eu fui morar na João Telles. E eu comecei a estudar saxofone, tocar, e com isso eu comecei a andar no meio dos músicos, né, tava ali no Bom Fim, e o que eu via era que não era só uma questão da música, era uma questão de uma estética. Tanto que tinha a Colméia, que era muito forte, a questão da comida orgânica, ali do lado do Ocidente, eram umas casinhas. Tu tinha aquela cena hippie muito forte, tu tinha a cena punk, tu tinha a cena metal, tu tinha uma galera que frequentava o Bom Fim.

Mas falando dos anos 80, a grande questão é os discos que chegavam no interior. Tinha o *Rock Garagem*. É que os discos começaram a chegar na gente mais rapidamente... O compacto dos Replicantes, “Nicotina” foi um sucesso nas rádios, por exemplo, tocava muito. Garotos da Rua, Tara... então tu tinha uma Rádio Atlântida, que tinha uma programação dessas bandas gaúchas que chegavam no interior, e eu tinha muita vontade de viver aquilo, de fazer parte daquilo. Daí quando eu chego aqui, eu vou estudar, toco saxofone, eu entro no Colarinhos Caóticos, eu faço com o Egisto o Colarinhos Caóticos, e aí a gente começa a frequentar muito o Ocidente. Então aquelas pessoas que estavam na volta, a gente ainda tava saindo da ditadura... por exemplo, eu produzi o FESTIPA, o festival do IPA, eu chego em Porto Alegre em 86 e viro presidente do grêmio do IPA e vou fazer o festival onde teve várias bandas, e o Nei Lisboa toca. E aí tu tinha que passar as letras pela polícia federal, então vinha tudo com selinho. E tu ainda levava muito atraque da polícia – era muito perigoso, os anos 80, né. E então veio aquela geração de bandas falando das coisas que a gente precisava falar, e

quebrando uma estética conservadora, assim, eu acho a grande questão das bandas daqui é a quebra do padrão.

Então tava todo mundo ali: TNT, Cascavelletes, DeFalla, aquela coisa assustadora do Edu com aquelas roupas, que tu nem sabe o que era aquilo... Então a gente queria era chutar o balde, mesmo, porque transar era uma coisa... ah, hoje as pinta transam na casa dos pais... não! A gente era expulso de casa, a gente era vadia. Então essa conquista do “ser gay”, tu era expulso de casa também, entende? Não era assim. E aí vem a AIDS, que é uma coisa que dá um corte nessa geração que não usava camisinha. Então eu acho que as bandas vêm muito nesse contexto.

E aí também tu tem a aparelhagem, tu tem a Vento Norte, do Caco, que depois virou uma coisa... Mas começava a vir equipamentos pra show, começava a vir estúdios pra ensaiar, tu tinha o estúdio do Vilson, um estúdio que tinha lá na Bento e um estúdio da Vortex. E aí tu começa a ter esses espaços pra ensaiar, né, então essa cena não era só musical, ela era uma cena de resistência. Mesmo que hoje tu veja algumas pessoas virando uns reacionários desgraçados, entende, é uma geração que vem de uma ditadura, de uma opressão, e que quer voar. Então basicamente eu vejo assim tudo o que aconteceu.

Então onde tu tinha pra tocar? Tu tinha o Escaler, onde tocavam mais as bandas de rock, tu tinha o Ocidente, Porto de Elis, o Fim de Século, que era uma resistência dark, que tu tem esse movimento fortíssimo em Porto Alegre; o Cais, que também tocavam as bandas bem de rock. Na verdade, o Bom Fim tinha esse cheiro de nota musical, assim, desafinada. Acho que os instrumentos também chegavam, isso era uma coisa interessante. Tu tem o liberalismo que começa ali nos anos 70, ele chega em Porto Alegre tardio, né, e isso vai trazendo toda essa técnica e tecnologia, essas mídias, tu poder ter estúdios pra gravar em fita K7, em fita rolo, então tu começa a ter essa facilidade das mídias pra poder também existir essa cena, né, por que antes como tu ia gravar? Tu tinha o estúdio da EGER, da ISAEC, a Vortex também gravava, e era isso, tu conseguia gravar um material. Claro que a EGER e ISAEC era muito caro, mas por exemplo, a primeira fita demo dos Colarinhos foi gravado lá. E tu tinha o vinil, a fita K7, VHS... então a gurizada tinha que sair pra rua, tu tinha shows lotados porque era o momento de tu cruzar com as pessoas, e tu vê “gente jovem reunida” na rua, como diz a música; era isso. Sempre tinha um violão e uma gaita de boca, aquela desgraça. Mas tu tinha essa gente se reunindo, uma geração que queria estar junto.

E aí tu tinha as rádios tocando, a Ipanema é fundamental nesse processo porque ela também vai fazer essa cena. Porque não existe cena sem rádio, sem crítica. Não há, não adianta tu ficar só aqui na internet, tu precisa ter esse circuito pra funcionar – e isso, naquela

época, funcionava bem, porque todo mundo ia pra rua. Então quando tu via tu tava tocando com outra banda, ensaiando, era outro momento histórico.

Aí o que eu me lembro? Eu lembro de um cheiro de incenso das casas antigas, muitas casas antigas, né, teve o Plano Cruzado, que foi o plano onde os discos ficaram muito baratos, tu tinha a Pop Som, que ficava na Galeria Chaves, onde os vinis chegavam, então tu tinha grandes – pequenas, mas grandes – lojas de discos onde tu tinha acesso a esse material. Então tudo ficou barato de comprar. Eu acho que o Plano Cruzado é importante falar, porque aí tu consegue ter acesso à mídias, sabe? Como tu só tem acesso à cerveja barata, também. Tu tinha aquela questão do fumódromo ali no Escaler, então a gente tava se sentindo na Holanda, né.

Tu tinha também alguns bares, por exemplo, o Vermelho 23, na Bento Figueiredo, onde tocavam bandas de jazz e blues, e acho que o blues é importante, essa cena ali se fala muito pouco, e tu tem grandes músicos: tem o Cheiro de Vida, o Raiz de Pedra. E depois eles acabam saindo de Porto Alegre porque era preciso sair daqui. E tu tem o selo que acaba lançando os vinis, e acabavam levando as bandas pra São Paulo, porque como diz a canção aqui é “longe demais das capitais”, e realmente era isso.

Então tu tinha, por exemplo, só no Bom Fim: o Bar do João era um bar que tocava bandas de metal; o Lola misturava todo mundo; o Cais era o blues e o rock; o Vermelho 23 o jazz; Doce Vício era um bar gay... Então tu começou a ter esses focos de resistência, e eu acho que a questão gay também é importante frisar porque a descoberta dessa geração de músicos tem essa coisa do terceiro sexo, que é uma mudança – todos experimentaram, entende? Que hoje tá naturalizado... Mas era uma descoberta, tudo se descobria. E tu tinha todos os estilos musicais. Tu tem uma leva do MPB ao metal e todo mundo tava ali, o punk, e tudo chegava pelos vinis que a gente comprava nessas lojas. E o Miranda era muito importante, porque o Miranda era um cara que tinha os discos, tinha dinheiro pra comprar. Essa questão da mídia de trocar os vinis, ou um comprava o vinil e todo mundo ia pra casa da pessoa pra ouvir, e levava uma fitinha K7 e gravava, e essa fitinha era repassada e regravada mil vezes. Então tinha um senso de comunidade musical, de troca de material. Às vezes tu chegava e nem sabia de quem era aquele vinil, porque a gente tava sempre se trocando.

E tu é natural de onde? Mais pessoal mesmo, a tua formação...

Ah, sim. Eu nasci em Vacaria. E eu comecei a ter aula de saxofone e o Egisto me chamou pra tocar no Colarinhos, o Colarinhos ainda não era formado, aí eu chamei o Beltrão, que dava aula de baixo na Prediger, que era uma escola muito importante, que formou muita

gente. E aí o Leandro era um baterista que também era professor, e o Álvaro, meu professor de saxofone, e depois eu saí da banda – porque eu não aguentei o Egisto, como qualquer pessoa normal – e eu fui tocar na noite. Toquei MPB na noite por muito tempo. Mas eu entrei no Jornalismo na Unisinos em 89, e acabava trabalhando divulgando as bandas, cheguei até a trabalhar com Os Cascavelletes, cheguei a fazer produção pra eles. Mas a minha formação eu sou jornalista, mestre em Comunicação, trabalho com copyright, trilha sonora pra cinema, faço consultoria pra cinema e produção de shows.

Porque tu vê, eu começo lá no IPA, num festival de música do IPA, e aí aquela brincadeira virou a minha profissão. Então os festivais estudantis da época são muito importantes. O do IPA e... tinha um outro festival muito grande, que era onde as bandas dos anos 80 tocavam... Anchieta! Esses festivais foram muito importantes pra essas bandas começarem a subir num palco, a se juntarem. E eu vivia ali no Bom Fim, tinha uma época que eu ia todo dia no Ocidente, eu vivia ali. Mas é isso, eu vejo muito essa mistura de estilos, tu tinha todos os gêneros musicais ali. Tu chega do interior e tu olha: tem um punk, tem um metaleiro, tem um hippie... Aí tu escolhe. E todo mundo tava junto, bebia no mesmo copo de cerveja. E todo mundo transava com todo mundo e quem se salvou se salvou, quem se lascou, se lascou. Mas era isso.

Aí eu acabei morando ali na João Pessoa, e depois eu acabei indo morar em Florianópolis, e muitas bandas daqui iam pra lá pra tocar nos bares, porque lá era onde tinha dinheiro no verão. Mas eram bandas de jazz. A Bandaliera foi muito pra lá. Então tu tinha essa migração, as bandas mudavam de lugar no verão, desse dito rock gaúcho – se é que existe, né – que eu acho uma coisa meio datada, me assusta um pouco. Eu acho, por exemplo, que o DeFalla não é rock gaúcho. Nem Replicantes. O Júpiter também dizia que não fazia rock gaúcho.

Mas eu me lembro muito também dessa coisa das *groupies* dos Cascavelletes, o Flávio era um fenômeno... era um fenômeno. Era lindo, cantava muito bem, e as meninas ficavam apaixonadas por ele. Seguiam ele, perseguiam ele. Então ele foi sugado pela sua sedução, assim, ele não conseguiu..., mas né, ele era genial. E eu lembro quando eu ouvi e me assustei com “Menstruada” a primeira vez – nossa, que música horrível, podre. E eu acho que o rock gaúcho tem essa coisa de questionar a ordem vigente, que as bandas dos anos 80 tinham isso. E ali nos 90 dá aquela baixa, 2000 baixa... E né, então era assim: aprender fazendo; eu acho que a gente era muito “vamos fazer e vamos nos divertir”. Ninguém queria fazer sucesso, só queria se divertir. E é isso.

E mais sobre o teu trabalho como produção? Tu ficou bastante tempo fora de Porto Alegre?

Não, eu fui uma migrante que nem o pessoal, eu fui pra lá no verão e encontrava na Lagoa da Conceição esses músicos de jazz, tipo o Marcelo Fornazier, que é um cara do metal, mas que tocava jazz, e eu acabei morando no mesmo bar, com ele. Eu era garçoneiro, e daí tinham essas bandas que tocavam rock. E era uma coisa de verão, passava o verão e voltava. O Edu K morou um tempo na Guarda [do Embaú], né.

Mas engraçado, os anos 80, assim... cocaína. A estética da cocaína, eu acho. Ela é bem clara pra essa geração. E do ácido. A gente não era tão maconheiro, a gente era mais pesado. Tinha essa modernidade, mas tinha machismo, entende, tava muito enraizado, ainda. Tu vê poucas mulheres: tinha a Biba, eu e a Luciana Tomasi. E tinha aquela banda das meninas, que é da Polaca, a 3D. Lugar de mulher não era muito no palco. Mas o DeFalla não era uma banda machista, Os Replicantes eu não conhecia bem, mas no geral era um mercado bem fechado pras mulheres. Tanto que eu virei um mito tocando saxofone, começou a me incomodar, entende, “nooossa, uma garota tocando”, parecia que eu era de outro planeta, e eu realmente me incomodei com aquilo. Eu tava sendo muito assediada, me incomodou, porque era muito diferente, e tanto que o Egisto ficou com ciúme de mim por causa disso, eu tava roubando o protagonismo que ele queria só pra ele.

E tinham outras bandas dark, metal, que não eram do “primeiro time” ali. Mas é isso, vêm com as mídias, chegavam as guitarras, as gravadoras, tu conseguia trabalhar melhor, com qualidade melhor de som. Porque as pessoas falam “ah, mídia é internet” – não! Mídia é o gravador, o pedal, os amplificadores. Eu acho que isso que fortalece a cena, entende: é a chegada desses equipamentos e tu ter uma geração de classe média alta, que consegue ter os equipamentos. Porque se fosse uma gurizada pobre não tem, entende? E aí chegava, tipo, o Nei Van Soria, o pai do Egisto trabalhava com pedras preciosas, o André, que é da Apartheid, que dá aula na Unisinos, ele tinha um estúdio com o Paulinho, então tu tem uma bateria boa, um amplificador. Isso ajudou muito essa chegada dessa aparelhagem. Parou de ser tão tosco pra ter um pouquinho mais de qualidade. Isso fica bem claro, mas eram meninos de classe média alta – não é um movimento de periferia, essas bandas de rock gaúcho vêm da classe média.

Talvez por isso poucas letras questionem a ordem – só as bandas punk – porque tudo é diversão, falar de amor, falar de garotas... Acho que só Os Replicantes que vêm com essa fala, mas fica claro isso. E eu acho que essa coisa “ah, eu faço rock gaúcho” lembra uma coisa

“nós somos os melhores do Brasil”, “nosso rock é melhor que os outros...” não é. Acho que falta uma humildade e eu vou ver isso nos anos 90, quando começo a trabalhar com produtora, anos 2000, a falta de humildade, eles continuam achando que são os reis da cocada, e não são. Eu acho que o Júpiter é o único que faz esse movimento pra fora daqui e não olha pra trás, não olha pro passado. Hoje todos ganham dinheiro com passado.

Mas é legal porque o que acontece com o interior, por exemplo: essas bandas são grandes sucessos nesses lugares, e até hoje é assim. Então tu tem lojas de discos no interior e tu continua com essa classe média alta, que compra os discos, e canta todas músicas do TNT, Cascavelletes, tu tem esse consumo, que realmente eles são muito fortes no interior. Mas no Brasil, não. Tem o Júpiter... Eu sei por que eu tento às vezes vender pros SESC's e tu não consegue. O Júpiter tu vende, Os Replicantes tu vende. DeFalla não vende mais porque teve essas mudanças todas, aí não tem uma identidade e as pessoas não entendem mais. TNT não tem força nenhuma em São Paulo – incrível, né. Ficaram presos aos 80. E como eles crescem muito, tem a chegada do selo da BMG, que lançou os discos, eles acabam achando que eram os Rolling Stones, entende? Só que aquilo foi uma realidade passageira.

Mas aí volta na mídia: tu tem gravadora, um olheiro, que chega aqui, e faz essa cena estourar. Tem bons programas de TV, que acaba tendo a ver como esse negócio da mídia, o *Pra Começo de Conversa*, os programas em São Paulo. Tu acaba tendo lugares pra essas bandas poderem se apresentar. E as pessoas viam TV, ouviam rádio. Então tu tem um bloco, uma homogeneização de público, “ah, agora vai passar o *Globo de Ouro*”, todo mundo via, hoje não é mais assim. “Hoje vai tocar disco tal na Ipanema”, as pessoas piravam, porque não tinha outra forma, onde a gente ia ouvir? E tem a questão dos rádios portáteis, o *walkman*, acho tudo isso muito importante, essas mídias que vêm chegando, essa portabilidade. Eu me lembro que no Ocidente ficava tocando o mesmo disco nas festas, não tinha muito vinil, então ficava tocando o mesmo. Era tudo em vinil. Que mídias eram essas, afinal, que fizeram essas bandas, essa cena? Fanzines, por exemplo, tinha também. Era K7, vinil, TV e rádio. Era isso que tinha.

É importante ver esses gêneros que tu tinha, né. Porque tu tinha muitos, tava tudo ali. E tudo no Bom Fim. Claro, tinha as bandas do IAPI, mas todo mundo se encontrava ali, entendeu? Ninguém se encontrava na 24 de outubro. Ah, mas tu tem a Cidade Baixa, também, Terreira da Tribo, que foi uma cena importante, aquela hipponagem, violãozinho, fitinha na cabeça; onde era equipamento tudo podre. Até 85 era tudo muito podre, sabe? Tu tocava do jeito que dava.

Que mais que tu quer? Que tu acha que faltou?

Eu queria saber mais como tu conciliava todas as tuas funções como jornalista, produtora, musicista...

Eu entro em 86 na Unisinos, quando caiu o muro de Berlim. 88, 89? 89! Eu entro em 89. Eu nem tava a fim de fazer vestibular, tava ali naquela loucura do Bom Fim, daí eu pego e entro e aí vira os anos 90, o Julio [Reny] tinha uma banda de blues, também, e eu começo a fazer assessoria de imprensa e começo a trabalhar no Vermelho 23. Foi um horror, uma crise, entrou o Collor, e saiu 1/3 dos alunos da Unisinos. Mas essa assessoria de imprensa me ajudou a conhecer as redações. Não tinha nem fax, tu tinha que fazer isso pessoalmente. Demorava dois dias pra fazer uma assessoria de imprensa. Então eu tinha uma máquina de escrever – não elétrica – e aí eu fazia os *releases*, faziam xerox, e ia de ônibus num morro, de ônibus no outro dia... Então tu não tinha nada, nada. E aí tu acaba conhecendo todo mundo nas redações, isso que é legal. Eu acho que pra uma estudante de jornalismo, além de eu gostar das bandas, eu ganhava uma graninha e tava conhecendo os jornalistas, que são meus amigos até hoje, e esse realmente foi meu começo como jornalista.

E depois eu me formo, fico produzindo as bandas, porque eu precisava de grana mesmo, mas depois eu vou trabalhar na Usina do Gasômetro na Amostra Internacional de Cinema, olha que louco, não tava nem formada ainda, e depois eles me chamam pra trabalhar na Usina como produtora e assessora de imprensa. Então foi tudo indo assim. E a gente faz todos os festivais, traz o Chico Science, primeira vez que o Chico Science vem... Fiz um grande festival de blues durante seis meses na Usina. Então tudo isso me ajudou a ser o que eu sou hoje. Tem gente que apaga o passado, mas pra mim é tudo uma soma. Pra mim foi muito importante esse trabalho com as bandas e eu sou o que eu sou hoje. Eu não trabalharia em cinema com copyright se eu não tivesse liberado o ECAD na porta do Porto de Elis, entende? Tá tudo interligado, né. E foi basicamente isso, uma coisa somou a outra. Mas eu aprendi tudo sozinha, ninguém me ensinou nada. Porque não tinha escola, ah, hoje tem curso de produção musical, não sei o quê; mas na época tu aprendia fazendo.

O Vini, que foi produtor mesmo dos Cascavelletes, ele me disse uma vez assim: “aprende uma coisa, Paola, saiba sempre onde é a saída da cidade”. Porque Os Cascavelletes tinham essa coisa: as meninas ficavam apaixonadas pelo Flávio, então as meninas namoravam os playboys, os agrobob, e quando chegavam lá elas esqueciam, aí os caras queriam matar a banda, a gente tinha que sair fugido. Tinha isso, entende?

E a estética da violência também tá ali, sabe? Violência e rock'n'roll. Fica bem claro, assim. E porque às vezes as meninas pareciam ter uma ingenuidade, e os guris já tavam a

quilômetros de distância. Isso é uma coisa interessante. Eu gostaria de escrever o *backstage*, e essa cultura da violência tá ali, também. E as meninas, nos anos 80, elas tão no papel de *groupies*, de fãs. No teatro, não; mas na música, sim. Ou ela é produtora, ou ela é *groupie*. Ela não faz parte do palco, da linha de frente. Talvez por isso quando eu falo que eu tocava as pessoas ficam “aaahhh, ela é um mito”, porque não existia, né. Eu era mais louca, e a Biba é mais discreta, né, ela se preservava mais. Eu já lidava com todo mundo, tava muito mais exposta, mas eu nunca entrei em fria, né, porque eu nunca confiei naquelas pintas, entende? Ser amigo e tal, mas nunca confiei.

Ah, tô pensando aqui e tem também a Dedé Ribeiro, que foi produtora do primeiro disco do Nei Lisboa e é produtora até hoje, mas isso, é produtora. Ah, a Polaca! A Polaca tu tem que falar com ela, porque ela foi iluminadora dos Replicantes, ela tem uma outra visão.

E anos 80 é a descoberta de tudo: sexual, amor livre, AIDS, o sonho de um mundo diferente, mas depois veio o Collor pra derrubar tudo. Mas isso foi legal. E por que não se tem tanto material dos anos 80 em fotografia? Porque a gente não tinha máquina. E por que a Vortex tem material? Porque eles tinham equipamento. Por que Os Replicantes se tornam o que se tornaram? Porque tu tem um cara que é cineasta, trabalha com audiovisual. O resto tu vai vendo que não tem, e era caríssimo tu fazer foto com fotógrafos. Por isso que a gente tem pouco material, a gente não tinha tecnologia. Eu volto a dizer: tava chegando, a gente tinha uma classe média alta e tal, mas a maioria não tinha essas coisas. E nos anos 90 tu já começa a ter.

E custo pra revelar e ampliar as fotos, também... Era uma coisa muito tu mandar pra não sei aonde, levava um tempão. Não saía na hora, entende? Então por isso quem tem é porque tinha um equipamento. A Fernanda é uma que tem os materiais, as fotos dos shows. Ela fez Julio Reny, ela tem muito material. Eu fiz a produção de 2 livros dela. Ó o *Tempos de Rock e Luz*. A Fernanda tava cheia de material em casa, né. Então se tu olhar por cima, o livro começa assim... [me mostra o livro]. Ó, “Um eterno culto à chinelagem feito do acaso é a nossa vida”: isso é o rock gaúcho anos 80.

Então a mídia... tudo é a cena. Eu lembro do Nei Lisboa no *Deu Pra Ti Anos 70*, eles pichando os muros, era isso que a gente tinha: spray. Um monte de nome de banda nas paredes. Era nisso que a gente conhecia, nos cartazes A4, na parede de boteco, que a gente conhecia as bandas. Era assim que as informações chegavam na gente. E tu tinha uma boa crítica musical.

Entrevista com Polaca Rocha

A minha pesquisa é sobre o rock gaúcho dos anos 80 e eu trabalho com relatos de vida. Então eu quero saber tudo o que tu achar importante tu me contar da tua vida, né, a tua relação com a música... Eu não vou te interromper, aí se eu achar que é massa aprofundar alguma coisa a gente vai vendo no caminho, te pergunto no final.

Bacana! É uma honra pra mim tá aqui, tu é absolutamente linda, e isso também eu gosto – a gente gosta da beleza; eu gosto da feiura também, adoro, gosto do torto, do errado, do feio, gosto do feio, mas a beleza toca a gente de uma maneira diferente.

Eu sempre gostei de música, antes de eu ter outras influências eu sempre ouvia rádio, mas rádio bagaceira, rádio brega, rádio popular, né, então eu gosto até hoje de música popular, música brega. Meu irmão, que é jornalista, que é o que eu gostaria de estar cursando também, por um detalhe não estou, mas o meu irmão jornalista me apresentou Os Replicantes, e Os Replicantes me apresentaram o punk rock. Mas um pouquinho antes, até, vamos abrir uma chave: antes de eu conhecer Os Replicantes, eu já tinha uma influência das primas – da Biba, por exemplo, a Biba foi fundamental na minha vida, foi uma das minhas primeiras paixões, minha prima-irmã, criada como irmã, nossos pais eram irmãos, a minha mãe e o pai dela, e nós fomos as primas de toda a família de, sei lá, nove irmãos, fomos as mais próximas. Então eu considero realmente irmã a Biba e a Aninha, irmã dela, que faz os TED aqui, tem a Nega, a Ana Meira, que foi casada com o Carlos Araújo, e a Biba é irmã do Tonho Meira, que é produtor do Nenhum de Nós. A Biba tem o Kiko que, nossa, um irmão, quando “irmão” define tudo, enfim, todos eles foram muito importantes pra minha vida, sobretudo porque a minha família tinha uma condição um pouquinho menos abastada que a deles – o que nunca fez diferença, mas influenciou pra que eles tivessem acesso à informação, e nós não. Então o acesso à informação, hoje, é um dos maiores bens que a sociedade tem, por isso essa nossa guerra social, essa nossa luta de classes, hoje, tem uma 4ª classe inserida aí que é a classe média que tem informação, é a classe média que odeia pobre na faculdade.

Então naquele tempo, nos anos 80, não se falava sobre isso, não havia essa análise social, e hoje eu aproveito essa nossa conversa pra explicitar isso que o Jessé Souza tanto cita nos livros dele, e eu como graduanda em Serviço Social tenho obrigação de mencionar, que é a desigualdade social na informação, nos direitos, mas sobretudo no acesso à informação. O acesso à informação tem que ser prioridade do governo – é uma política de Estado – pra nossa sociedade e pro nosso crescimento como sociedade mesmo, enfim.

E veja bem, né, é através da família da Biba, que tinha um pouquinho mais de condição, e nem era tanta diferença, eram dois psicólogos, o pai dela é extremamente importante na Caixa Econômica Estadual, e a mãe dela fez um trabalho fundamental na Fundação de Recursos Humanos do nosso estado. E aí eu tive um contato com a música... E também outra coisa importante, Carol: eu falei que eu tive primeiro contato com a música popular, a rádio Itaí, a rádio Caiçara, hoje a Rádio Continental reproduz alguma coisa, mas veja só, eu tive contato com isso, mas também tinha a Rádio Continental, que tinham grandes comunicadores que tocavam rock, que tinha o programa do Cascalho, o *Cascalho Time*, e muita gente importante, e essa rádio fez uma diferença enorme nos anos 70, e conseqüentemente nos 80, mas aí ela já tava numa transformação, mas ela teve muita importância.

Então aqui eu abro mais um colchete pra gente falar na importância do rádio – o rádio que tá sendo destruído pelo dinheiro, pelo capital. Eu sou amiga de todos os profissionais de rádio esportiva, hoje. Então com o rádio meio que já perdemos esperanças, então o que ficou, vamos dizer, foi o jornalismo esportivo, mas que tá acabando também. E foi destruindo a música como instituição, porque onde não permite que as bandas independentes sejam veiculadas nas rádios tu acaba colaborando com a destruição disso também.

Então a importância que o rádio teve na nossa vida – tanto pro rock quanto pra música popular – na verdade é pra tudo, sabe?! Pra informação, pra tudo. Então eu quero deixar claro o meu amor, eu uso rádio a pilha até hoje, eu ouço rádio, não quero rádio web, não quero rádio no Facebook, o Facebook que vá tomar no cu dele, eu quero meu rádio de pilha, que este sim é isento. Eu terminei (risos). É triste, mas é isso. A importância da Rádio Unisinos, da Ulbra TV, da Rádio Ipanema. Eu não sei, a Ipanema infelizmente não pegava na tua região, né? [Não]. Então a gente teve essa questão com a Ipanema, o alcance dela. E a Rádio Ipanema foi uma das mais importantes do nosso estado, junto com a Continental, cada uma na sua época, né, as coisas mudam, graças a Deus, mas ela foi muito importante porque ela teve essa abertura. Eu sou o que eu sou – e eu digo isso a toda hora, em todas as entrevistas – e tô onde eu tô graças à Rádio Ipanema, que deu força pro rock. A gente batia na janela, eles abriam a janela e tu entregava a tua fita K7.

Então a rádio tocando rock, tocando Replicantes, que tinha meu namorado, tocando TNT, que foi meu namorado logo depois dos Replicantes, que foi meu marido, com quem eu tive um filho, com quem eu vivi 12 anos, nós construímos uma vida em cima da Rádio Ipanema – em cima da liberdade, em cima da Rádio Ipanema tocar música de bandas independentes, de bandas locais! O local *versus* global, nós precisamos trazer a sociedade pro

local. Nós precisamos do global, mas o local é muito mais importante. E a economia que gira em torno da música, em torno do rock, em torno do punk rock, inclusive. O nosso selo, o selo da minha banda, eu tenho uma banda só de mulheres chamada 3D, que começou nos anos 80, e no ano 2016, eu acho, os fãs se organizaram e pediram a volta dessa banda. A gente só tinha dois registros em K7, graças ao selo Vortex, dos Replicantes, do nosso querido Gerbase, e os fãs se organizaram e pediram a reedição em vinil, ou seja, nós não reconhecemos a era do CD. No começo, a 3D ilustrava matérias jornalísticas sobre o começo do videoclipe, o começo do CD! A chegada do CD no Brasil. Olha a situação! Aí passaram-se 30 anos, ou seja, o CD, o DVD, nós ignoramos tudo isso, e lançamos um compacto 7 polegadas.

Então tem um 7 polegadas (só o disco, o vinil) e tem também uma caixa pra colecionador, que custa 180 reais, então tem mercado. O nosso selo, o Nada Nada Discos, que é de São Paulo, do Mateus Mondini, ele se associou a um selo gaúcho, do Daniel Villaverde, que se chama Punch Drunk Discos, e eles lançaram isso aí e tá esgotado há muito tempo – e eles relançam e esgota. A Rakta, que é uma banda de punk rock feminino também, vai uma vez por ano pro Japão, pra Tóquio, fazem turnê de um mês em Tóquio, e nos Estados Unidos, assim como meus amigos do blues, o Fernando Noronha também faz turnê de um mês nos Estados Unidos. Tem mercado pra todo mundo, nós não precisamos brigar. E assim como é na música, é na sociedade como um todo. As nações não precisam brigar, a música não precisa brigar, as pessoas não precisam brigar. Nós somos seres humanos e temos o dom do diálogo, do verbo, é o único animal que tem o privilégio do verbo, ele não pode brigar, porque nós podemos conversar, então por que nós vamos brigar, gente? Nós podemos discordar, mas não podemos nos matar, como nosso presidente quer, só por que a gente diverge em assuntos. O Bolsonaro tem que ser interdito, gente. E mais: e não é só aqui no Brasil, é no mundo. Mais do que nunca, eu sei, tá todo mundo cansado, mas nós precisamos mais do que nunca lutar. E as redes sociais vieram pra, de alguma forma, abafar nossa luta, né, porque parece que quando não tinha rede social a gente ia mais pra rua. Ou talvez não seja a hora, também, porque demoramos muito pra ir pra rua nos outros golpes. E as redes sociais, como o próprio criador da internet admitiu, perdemos miseravelmente. Ainda ontem eu vi a entrevista de um menino no Sergio Amadeu, nós perdemos miseravelmente pra internet porque a gente achou que ia ter uma coisa e temos outra, e por quê? Porque o capital também tomou conta – e por isso a nossa luta precisa ser constante, nós não podemos afrouxar nunca, desistir nunca! E por que é legal trabalhar em equipe? Porque quando um cansa, o outro tá voltando da canseira. Então tudo bem, a gente tem direito de cansar, de se deprimir, mas semana que vem a gente tá

lá de novo. E isso vai ser assim. Isso já tinha que ter caído, esse governo. Eu jurava que ia ser muito antes. Mas vamos ver.

E voltando assim pra ti: tu falou da 3D, Os Replicantes, a Ipanema, esse momento quando tu começou a cantar...

Ali também foi um momento político muito interessante, era uma época de muita transformação, nos anos 80, de libertação. É um processo, tudo demora porque é um processo, envolve milhões de pessoas, envolve moral, moralismo, enfim.

Eu comecei desse jeito meio que gostando de música, tendo aulas de música, porque eu escutei numa brizoleta – brizoleta foram escolas criadas pelo Brizola, escolas de madeira moduláveis, então a tua cidade tinha 30 mil habitantes, eles faziam uma brizoleta pra 30 mil habitantes; se a minha cidade tinha 1 milhão de habitantes, eles construíam uma brizoleta pra 1 milhão de habitantes. Então eu tinha aula de música desde a 2ª série! Isso é fundamental, a música é transformadora, a música é uma ferramenta. Depois eu participei do Girls Rock Camp, que trabalha com a música como instrumento transformadora de empoderamento feminino e geral, enfim. Mas eu já tinha uma noção de música, já tinha uma familiaridade, porque a gente já lia partitura desde a 2ª série... Olha a situação: 1980, no Colégio Estadual Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, eu continuei a ter aula de música, e isso é incrível! E aí eu me aprofundi mais ainda, entende? Só que aí já veio esses anos 80 todo, e eu associei esse conhecimento com o ideário do punk rock, com o ideário da esquerda e com o ideário dos jornalistas, nossos guerreiros, e com o ideário do amor também, né, que me fez namorar o Claudio Heinz durante muitos anos, que era o guitarrista dos Replicantes, e aí o Claudio me apresentou o punk.

Quando a gente namorava e eu trabalhava com eles também, eu comecei vendendo os compactos dos Replicantes nos shows, depois o Alex Sernanbi foi fazer um trabalho só com cinema e, estranhamente, me indicou pra ser iluminadora, e o Wander Wildner me deu umas orientações, e eu passei a iluminar com uma quantidade absurda de 10 lâmpadas de 1000. Eu operava com uma mesa que foi feita pelo Wander – eu tenho vontade de chorar porque foi muito lindo –, era uma chave de luz, sabe, liga e desliga; cada lâmpada era operada com uma chave de luz liga e desliga, e essa chave de luz conseguia fazer o “pac pac pac”, eu conseguia fazer um movimento muito rápido nas luzes, que tinha muito a ver com o beat do punk rock deles, e eu arbentei como iluminadora, as pessoas me contratavam e tal. Aí eu chegava

numa mesa grande, fuderosa, e eu “nooosssa senhora, e agora?”. Mas aí eu tinha técnicos maravilhosos que me ajudaram nesse trabalho.

E aí eu fui trabalhando, fui ganhando dinheiro, porque eu fui office-boy deles, fiz produção também um período, fiz iluminação, então tu vê, o punk rock tava dando emprego pra um monte de gente. Nossa, era uma galera. Era a Vera Costa, que era minha baterista, a Neca Heinz, que também era minha baixista, irmã do Claudio e do Heron Heinz, dos Replicantes, e a Neca já fazia educação física e já era nossa *personal trainer* lá em 1980, minha e da Luciana Tomasi, não existia nem a expressão “personal trainer”. Então a gente contratava ela porque a gente trabalhava, o punk rock nos dava dinheiro. E o punk rock dá dinheiro até hoje porque são organizados e porque é uma necessidade social. O punk até hoje é feminista, anticapitalista; o punk é da luta, ele tá vivo. E o punk rock é o estilo musical mais engajado com as causas sociais, políticas, e antifascista, enfim, é o estilo musical mais engajado de todos; é o que luta por direito social, por todas essas questões, né. Muita afinidade com as crianças, com as mulheres, e antes que tu me pergunte eu já vou te dizer: a gente raramente sofria machismo. “Ah, tinha machismo”, eu não me lembro. Eu tô falando por mim, na minha bolha. Pelo contrário, sim, a gente tinha muito apoio dos meninos, com raros casos que foram devidamente julgados e condenados pela própria tribuna ali do punk, mesmo, né, mas a gente não sofria isso, não.

E então tudo é interligado, né, a gente precisa continuar lutando, a gente precisa de rádio, precisa dos meios de comunicação, porque é um quarto poder, a gente precisa de jornalistas, de cabeças novas, né. A gente precisa de gente que não seja careta. Tu pode ser de direita, eu até tenho amigos de direita (risos), mas não seja um pau no cu, sabe. São amigos que a gente consegue sentar e dialogar, né. E isso é fazer política: política é convergir o divergente, é essa capacidade da convergência do que diverge, isso não é feio, não é imoral, não é antiético; isso é lindo, isso que é viver, entendeu, com as divergências com o teu pai, com o teu padrinho, com teu tio, com teu vizinho, com o cara que tu pega o ônibus, com o teu patrão, mas que todos nós conseguimos porque tem como, então por que a gente vai ficar brigando? A vida é tão curta, né? Mas esqueci o que eu queria te falar...

Tu falou que tu é prima da Biba, tu nasceu e foi criada na mesma região?

Super legal tua pergunta, o geográfico é importante! Nós éramos de regiões diferentes. A Biba morava perto da Redenção, na Santana, e eu lá no Partenon, era muito longe, era uma viagem do Partenon até o centro. A distância geográfica era grande, e segregação também

havia, de alguma forma, porque eu classe média baixa, meio pobre, mais pra lá, mas por circunstâncias, né. Mas houve uma comunicação e uma afinidade, também, porque eles de esquerda, apesar da minha família ser de direita, mas eu e um outro irmão, que é meu amigão, que me apresentou Os Replicantes, professor na UFSM, o José Antônio Meira da Rocha. *[Tu é irmã do Meira? Ele foi meu professor na faculdade].*

Eu não acredito que tu foi aluna dele, Carol, que coisa incrível! Ele foi o responsável por tudo! É o irmão mais louco que eu tenho. O mundo precisa dessas pessoas loucas. Eu sou a irmã mais nova, são 5 irmãos, e o Jaca é o mais louco de todos. Tem uma época que ele morava no sótão de uma casa, ele vivia lá no mundo dele. Ele teve um período pesado de gravidez da minha mãe, minha mãe perdeu a mãe, mãe doente... E ele era o filhinho da minha mãe, saiu da casa da minha mãe com 40 anos de idade. Mas ele foi o cara que fez o passo a passo da bolinha de papel, eu tava trabalhando na campanha da Dilma nas redes sociais, e fomos nós que elegemos a Dilma, foram as redes sociais. Eles tavam contando com *mailing*, o *mailing* empoeirado, sabe.

Mas que legal que tu foi aluna dele. E tu conheceu o Luciano também? *[Sim! O Miranda foi meu professor de jornalismo digital, eu fiz um blog na época da disciplina dele, em 2010, que eu tenho até hoje.]*

Que bacana! O Luciano é meu amigão de cagar de porta aberta. Eu até auxiliei ele num pós-operatório agora há um tempo que ele teve uma questão de saúde, porque não sei se tu sabe, eu sou cuidadora. As pessoas falam: tá, tu é cuidadora, estudante, babá, punk... e eu digo: sim, mas veja bem, né, porque tudo tem a ver com cuidado. Eu sou uma ótima mãe, meu filho é super elogiado, eu nunca ouvi uma coisa negativa sobre o nosso filho, meu e do Márcio Petracco, Pedro Rocha Petracco, e não tem lugar que eu vá que não falem bem do Pedro, então é sinal que eu fui uma boa mãe com todos os meus erros, os erros do Márcio. Então ser mãe, ser mulher, ser cuidadora, ser babá, eu tô reproduzindo o que a minha mãe me ensinou como professora de literatura. As minhas tias todas, a minha mãe é muito velha, as minhas tias também, então é daquele tempo de mulher professora, né, todas as tias eram professoras ou alguma coisa relativa, pedagoga, enfim, e isso é muito bonito. Então eu fui criada nesse ambiente de amor e respeito. Depois me casei com o Márcio, que a mãe dele também é alfabetizadora, pedagoga, trabalhou muitos anos no GEEMPA.

E voltando pra questão da cena, de quando tu era iluminadora...

Ah, sim, no meu caso foi assim: “não, Alex, mas eu nunca trabalhei com isso”. Ele: “não, Polaca, é fácil, tu coloca as claras pra trás e as escuras pra frente”. Eram 10 lâmpadas! 4 pra trás, claras, 4 pra fazer o contraste, e duas tu bota pra fazer um... (risos), era muito bom! E como a gente deve ir se ajudando, né, e todos vamos crescendo, e vamos pra frente, que atrás vem gente. E assim que são as coisas, a gente vai ensinando, capacitando, mas sempre de uma forma acolhedora, com uma escuta atenta às pessoas, preocupada com teu interlocutor, com o sujeito, então eu acredito nisso tudo. Acredito muito nas pessoas, no poder transformador das pessoas. Eu falo muito sobre isso, a capacidade, como é lindo uma pessoa ter a capacidade de transformar nem que seja apenas uma única outra pessoa, mas ainda melhor se ela conseguir transformar um coletivo, né, e isso é muito bonito.

E eu me dou com todo tipo de pessoa – de padre a matador profissional, certo? Todos gostam de mim, e eu gosto deles, eu respeito todos eles, como irmãos. Sou cristã, sou franciscana e sou batuqueira também; tenho um pai de santo muito forte, muito bom. Dentre todas as minhas crenças, tem uma coisa que permeia todas elas, que é a capacidade de uma pessoa interferir positivamente sobre outras, seja politicamente, seja mentalmente, espiritualmente, isso tudo pra dizer, por exemplo, que eu já aprendi demais conversando com pessoa em situação de rua. Já chorei demais abraçada quando eu era amigo de pessoas em situação de rua, que tinha uma clássica no Bom Fim, e depois eu vim novamente trabalhar com pessoas em situação de rua no Serviço Social. E catadores, também. E eu tive um relacionamento longo com um catador, que agora tá fazendo Sociologia, é isso que a classe média não quer, não quer catador sendo sociólogo, e aí que nós vamos com mais tesão pra fazer as paradas.

Putá merda, esqueci o que a gente tava falando... Enfim. Tu quer saber mais de música, né?

É, essa questão musical mesmo, tu falou que desde a 2ª série estudou música, foi pro Julinho e continuou estudando música e tal...

Então tá, essa parte a gente já pegou, então vamos pegar dos Replicantes pra frente, tá? Então é o seguinte, eu já tinha todo aquele favorecimento da música, já tinha a música na minha vida particular. Como eu aprendi na escola, a música era um conhecimento, mas também era um prazer. Depois um pouquinho mais tarde ela começou a entrar profissionalmente na vida, então eu já ganhava pra viajar com Os Replicantes, já ganhava pra ser iluminadora, começaram outras bandas a me contratar, o Julio Reny e outras bandas de

rock, porque achavam a minha luz incrível, porque o mercado era careta, né, e enfim... E aí eu já pude ir morar sozinha, então tu vê como é importante – e tudo isso porque tocava numa rádio independente, e tu vê como a rádio pode interferir na vida de um cidadão, e logo depois nós formamos uma família, porque logo depois eu casei com o Márcio Petracco, que era do TNT, e então eram as duas bandas mais importantes da época, né. Minha família e a do Márcio, em duas gerações anteriores, já tiveram relacionamentos que terminaram lamentavelmente de maneira trágica, mas eu já ouvia falar nos Petracco, minha mãe falava.

E nas viagens, naquele tempo, os produtores alugavam um ônibus, colocavam 3 ou 4 bandas e a gente ia fazer turnê pra região Sul, Norte, Oeste, e nem sempre iam bandas que se gostavam, mas aí é outra entrevista (risos). Mas fazendo esse recorte mais sócio-político, eles colocavam a gente no ônibus e a gente convivia, mas eu já ganhava dinheiro, e criamos nosso filho, o Pedro Rocha Petracco, multi-instrumentista, que ganha superbem como músico, e influenciou muita gente, é querido por um monte de gente, e assim foi. O Márcio vive de música até hoje, ele era músico de rua, praticamente. O período que eu fiquei casada com ele, ele tocava aqui na esquina do Tuim, na praça da Alfândega, tocava na Redenção, e assim, a gente passando fome, mas sendo feliz. A gente come pra viver, né, não vive pra comer. E nós sempre tendo esse conceito – eu tô brincando, mas é uma coisa séria –, a gente come pra viver e não vive pra comer, e isso se aplica ao consumo, e a gente consumindo muito pouco, nós somos franciscanos, eu e Márcio Petracco, meus pais sempre com essa ideia franciscana, de viver com o mínimo pra ser feliz. Eu não preciso trabalhar pra caralho, deixar um império pros meus filhos, e não viver a vida – chegar no leito de morte arrependida de não ter vivido a vida. E a gente pode morrer daqui a pouco, então o agora deve ser importante.

E essa é outra coisa que tem relação com o punk: o importante é o agora. Tem relação com o aquariano, que é meu signo e do Márcio, e da atual mulher dele, porque quando eu sair daqui... eu posso ter um ataque aqui, agora, sabe? Então a gente que trabalha com saúde também tem noção disso. Então a gente tem urgência em viver, em ser feliz, em fazer o bem... não só nós sermos felizes, mas procurar fazer o bem para o próximo. Então esse é o sentido da vida. E o punk tem muito isso, essa coisa do aqui e agora, e aí eu fui vivendo assim.

E quando Os Replicantes foram gravar (a nave voltou, tá, agora eu vou falar sério) *O Futuro É Vortex*, eu, a Neca Heinz e uma amiga ou namorada dela, nós ficamos cuidando do estúdio dos Replicantes. Eles não levaram os instrumentos, porque lá tinha tudo do bom e do melhor, e nós morávamos pertinho, eu morava na mesma rua que o estúdio, e ficamos cuidando pra eles, e um dia eu levei um garrafão de vinho, e entramos no estúdio, e ficamos quase três horas dentro do estúdio, e assim surgiu a 3D. Saímos suadas, cheias de ideias,

linhas de música. E assim nasceu a banda: no Bom Fim, na rua Tomaz Flores. E é curioso, sabe, Carol, porque eu até hoje não tenho essa consciência da importância que teve essa banda... até hoje eu acho curioso a gente tá aqui conversando, a honra é minha, como eu te disse, porque né. E todo mês eu dou uma ou duas entrevistas, pra mim isso é normal, e eu continuo não entendendo e eu não quero entender nunca, porque eu não preciso entender: o que importa é o que as pessoas querem saber. E quem sabe juntas a gente ache as respostas, apesar de não tá buscando resposta nenhuma, mas que legal que isso acontece, é sinal que isso teve uma importância, é sinal que se os fãs se organizaram e pediram pra um selo relançar o som da 3D e porque alguém se importa.

Os nossos shows são sempre lotados e não é à toa que uma caixa pra colecionador – não é toda banda punk que tem – que custa 180 reais e tá sempre esgotada. Então isso que importa, e eu me sinto na obrigação, hoje, de atender a todas essas pessoas. Esse é o meu papel, hoje, com banda. Não foi um luxo meu, pessoal, sabe, “ah, vamos voltar” – eu tô atendendo uma demanda orgânica dos fãs, então isso é muito bacana.

E o punk, ele continua válido porque ainda tem essa relação anticapitalista, feminista, sempre trazendo à tona a questão das crianças, da educação; não são trouxas, não são pau no cu, todas essas questões, né. E que nem todo estilo musical traz, nem todo jornalista faz... Quem é que faz isso, hoje? As bandas punks continuam fazendo turnê internacional, ganhando dinheiro, então isso realmente teve muita importância. Na época também teve, porque empregou muita gente, porque influenciou culturalmente muita gente. É lindo ver como o TNT e Replicantes influenciaram a meninada no interior, tu deve saber disso – e até mesmo onde a Rádio Ipanema não chegava, eles conseguiam K7, e isso não era pirataria. Ainda ontem eu tava assistindo um programa sobre pirataria, sobre as novas configurações na música, distribuição e venda de música, essas coisas. A gente copiava disco, copiava fita K7, por que não pode copiar agora o MP3? Vão tomar no cu de vocês! Isso sempre foi assim, vocês não vão mandar na gente. A indústria fonográfica perdeu, eles se foderam, não ficou como a gente queria, com a liberdade que a gente queria, mas pelo menos nós chegamos num acordo, YouTube, tudo mundo acordou. Todo mundo ganha dinheiro, uns mais, uns menos, fiquei sabendo que o YouTube paga muito pior, fiquei sabendo ontem nesse podcast chamado Tecnopolítica, do Sérgio Amadeu.

E esse é o caminho, tem que ser uma constante. Meio que finalizando, eu acho, o que importa é que isso é uma constante. A luta é uma constante. Porque se a gente afrouxar, nós vamos nos foder. Porque onde a esquerda afrouxou no mundo, a esquerda se fodeu, e aí a extrema direita tá mostrando as asas. Então agora nós vamos ter mais trabalho, porque nós

deixamos esses aí chegarem onde eles tão, e agora a gente vai ter mais trabalho ainda, mas é uma constante. E assim com o feminismo, nos direitos das crianças, das mulheres, do trabalhador, de tudo, e essa é a lição que a gente tem. Acho que é isso.

E a questão de shows, como era essa circulação da 3D? Tu deu bastante exemplo de TNT e Os Replicantes, mas e a circulação da 3D, esse movimento das bandas?

Era parceria total! Parceria total. Todos ajudavam todo mundo. Tinha o Ocidente, que sempre foi o Ocidente, maravilhoso, patrimônio cultural de Porto Alegre e com letras maiúsculas, porque isso é oficial, e ele sempre deu lugar pra isso, pra todas as questões de cultura, sempre apoiou, e até hoje faz isso. Tinha umas casas e nãñã, e tem hoje também o Signus Pub, o Agulha, o Gravador Pub. E naquela época era todo mundo amigo. Tem uma coisa que o Miranda me ensinou, quer dizer, eu ouvi o Miranda falar isso numa entrevista e eu sempre falo e sempre menciono ele, lógico: que a premissa do rock é a amizade; onde terminou a amizade, terminou a tua banda, meu bem. O rock começa muito na escola. Sexta-feira eu tomei um chopp aqui com uns caras que eu mal conhecia, e chegamos nesse ponto de novo, e o cara “ah, eu estudei no Anchieta”, e era o Chico Paixão, e ele toca com a Império da Lã, Ultramen, não sei o quê. Sexta-feira eu descobri por que ele era tão amigo desses caras: porque eles eram tudo do Anchieta. Os Endres eram de lá, Comunidade Nin-Jitsu, o Leonardo Boff era de lá, o Chico Paixão era de lá. E aí tem a turma do Instituto de Educação, os filhos de professora, que aí era o Márcio Petracco, o Zé Natálio, Tchê Gomes, o Charles Master parece que andou ali, mas depois o Charles levou o Márcio pro Israelita porque ele se deu mal no Instituto de Educação, porque só queria tocar violão e não sei o quê. Então essa é a importância da amizade, da escola, de ter música na escola, de ter os festivais na escola.

E esses festivais de colégio, que nem o Rock Unificado, tu pegou isso?

Eu peguei, mas já iluminando. Chorei muito nesses festivais, era muito emocionante. Os Rock Unificado eram muito emocionantes. Uma vez que eu fiz a luz, na brodagem, mas chorei demais, era uns meninos que era o Granja, que toca com o Armandinho, que tocava com a Pitty. Eles tinham 12 anos, e o cara solando na nuca. Aquilo era muito bonito. Tudo isso os meninos falaram aqui na sexta-feira “ah, eu lembro que fui num show e tinha um cara que tocava um botijão” – o cara que tu tá falando era uma mina, negra, pedreira, trabalhava em construção civil, era a Tânia, era nossa ídolo na época, não sei de onde o Gordo tirou

aquela mina, isso era coisa dele. E aí tinha essas pessoas que ajudavam muito o Gordo, pessoas incríveis, o Jimi Joe sempre abriu os canais onde ele tava, a Katia, o Nilton Fernandes...

Então tu vê como a gente precisa uns dos outros, nos ajudar, nos reconhecer um no outro, pra gente poder consolidar uma ideia. Então a gente precisa se encontrar seja em bar, seja clandestinamente, como tanto tempo aconteceu na ditadura.

E outras gurias nessa cena de rock?

As gurias era eu, a Luli [*Luciana Tomasi*], a Paola, a Biba, todo mundo da 3D, e tem a Julia Barth, que é cantora dos Repli hoje (e ela não viaja que nem eu, ela é tri objetiva), e eu fui babá da Julia e sou babá do filho dela, o Tom. Que eu me lembre são essas, e se eu lembrar de mais alguém eu te escrevo. Eram muito mais gurias, mas não que fosse machista, entende? Eu não posso ser injusta. E isso é muito interessante.

Entrevista com Rochelle Costi

Então, é uma coisa bem pessoal, Rochelle. Eu não tenho perguntas fechadas, eu trabalho com método biográfico, então quero saber tudo o que tu quiser me contar da tua história, tua relação com a música em Porto Alegre, fotografia... tudo é importante. Aí se eu achar que precisa aprofundar alguma coisa eu te pergunto no final.

Eu fui pra Porto Alegre – eu sou de Caxias –, eu nasci em 61 e eu fui pra aí com a minha família em 68. Aí quando eu entrei na faculdade, em 78, eu entrei na Comunicação (na verdade, eu prestei vestibular pra Arquitetura, mas eu sempre quis trabalhar com fotografia) e, assim, não imaginava fazer um curso de arte pra fazer fotografia. A fotografia que eu imaginava era uma fotografia não-jornalística, mas acabei entrando na Comunicação por causa da fotografia. Não era jornalística, mas também não achava que dentro das artes eu ia encontrar um caminho, uma orientação; eu não queria uma orientação, eu queria trabalhar com fotografia, mas queria trabalhar na minha.

Então eu cursei Comunicação com ênfase em Publicidade, mas também tentei entrar na UFRGS e não entrei – que também tinha Arquitetura, que eu me interessava, assim como Fotografia. Aí eu entrei na Arquitetura na... aí do lado de Porto Alegre... Ulbra, eu acho, e fiz um ano. Aí o colégio que eu estudava se tornou uma faculdade de Nutrição, aí eu fiz Nutrição por um ano, e sempre fiz Comunicação na paralela, e aí me formei. Mas nunca com a intenção de me trabalhar com Publicidade, e realmente nunca trabalhei. Mas aí quando eu entrei na faculdade eu comecei a conhecer pessoas e a frequentar o meio alternativo de música, teatro, e como eu já fotografava bastante, eu passei a fazer fotos de divulgação de banda, de grupos de teatro. E nessa época surgiam muitas coisas, muitas bandas, tinha um movimento muito forte e criativo, tanto cênico quanto musical. E aí eu acabava fotografando muito pra divulgar essas bandas, essas pessoas, e aí frequentava muito o Ocidente, que era incrível – e ainda é, como é um gerador de movimentos de grupos – então lá surgiam coisas o tempo inteiro.

O grupo que eu mais me aproximei foi Os Replicantes, e aí acabei fazendo participações em clipes, fazendo as primeiras capas, a do compacto, e depois pra dois LPs. E depois nesse meio tempo surgiu o *Rock Grande do Sul* e a RCA me chamou pra fazer as fotos das bandas. E nesse momento o Hotel Majestic tinha deixado de se tornar hotel e ia se tornar o Centro Cultural, e então eu consegui alguns espaços pra fotografar cada banda nos espaços vazios. Eu usei o hotel vazio como locação pra essas bandas. Além disso, eu sempre tava usando espaços da cidade que nesse momento estavam com um destino bem incerto, acabava

usando eles como lugar. E como eu não uso luz artificial, eu acabava sempre procurando um lugar que já existisse e pudesse colaborar com aquela cena ali.

Eu fotografei o Nei Lisboa no pilar do MARGS, lá em cima, fotografei o Urubu Rei no terraço do MARGS, essas bandas no Majestic, fotografei um outro projeto meu usando o Gasômetro, que ainda não era um espaço cultural, e de uma certa forma até hoje meu trabalho segue explorando a cidade. Embora eu não more mais aí, eu moro em São Paulo, mas eu busco alguma ligação com o lugar, com a cidade. E algumas vezes, no caso já desvinculado de bandas e de peças, colocando uma relação público/privado, né, então eu trabalho no interior de uma casa, eu também trabalho jogando isso dentro de um centro urbano.

Então eu acho que foi aí em Porto Alegre, nos anos 80, que surgiu essa tendência, digamos, no meu trabalho, de explorar a cidade, de explorar os lugares onde tem alguma coisa pra acontecer, ou que não estão sendo vistos, ou que estão esquecidos. E nessa movimentação cultural toda, eu acabava fotografando o Teatro Vivo pra divulgação das peças, outros grupos que agora não tô lembrando... ah, eu fotografava muita coisa ligada às artes cênicas, trabalhei com cinema, nos primórdios da Casa do Cinema, trabalhei nuns curtas como figurinista, eu tinha uma sociedade com o Fiapo num galpão que a gente tinha aí no Bom Fim, então eu fazia direção de arte com o Fiapo, eu era mais dedicada ao figurino, e ele à direção de arte, mas a gente fazia umas parcerias assim.

Então eu fiz alguns curtas, e cheguei a fazer figurino com a Leila Spelet no *O Mentiroso*, aquele longa do Werner Schünemann. E muita performance que acontecia também, né, trabalhei bastante com o João de Deus, bailarino, performer, também tinha o *Show da Gorda*, que acontecia no Ocidente. Eu fotografava tudo o que acontecia no Ocidente, especialmente. E tinha uma coisa muito espontânea, de grupos que até nem chegaram a se tornar grupos, mas tinha uma animação, uma cena, alguma coisa acontecendo o tempo todo. Era realmente um movimento, sabe? Muito animado, muito animado. Era menos nas artes plásticas, que aí eu acabei me mudando pra cá em 88. Eu fiquei aí de 68 a 88, mas aí eu 88 eu vim pra cá fazer um estágio de editorial, porque dentro da fotografia e das artes plásticas eu não vinha muito um caminho, e era pra eu ficar uma semana, e acabei ficando até hoje. Era um estágio com o Bob Wolfenson. Nessa área eu não sentia que tava tão efervescente assim como nas outras. Aí eu fiz bastante freela pra revista *Bizz*, aproveitando minha experiência com foto de bandas aí, enfim, eu sempre vinha fazer trabalho pra cá, pra Belo Horizonte, portfólio, exposições, tudo bem autônomo, e surgiu a oportunidade de ficar aqui e eu acabei ficando.

E nesse momento do Rock Grande do Sul, as fotos das bandas...

O *Rock Grande do Sul* eram cinco bandas, né? Foi lançado em 86, e nessa época eu também tinha passado um tempo no Rio, e circulado nas gravadoras, eu já tinha conhecido lá o diretor de arte e rolou esse convite. Foi uma junção de coisas que aconteceram. O DeFalla eu também cheguei a fotografar no Rio, eles foram pra lá gravar o disco, aquela foto deles na areia, em Copacabana, eu nem lembrava daquela foto, eu lembrava de uma na igrejinha de Copacabana, mas dessa na areia não lembrava. Foi quando eles tavam gravando, qual disco eu não sei. E aí a gente combinou de fazer umas fotos, não era pro disco, que eu me lembre. E agora eu quero rever esses negativos.

E não tinha muita gente fazendo coisas, não tinha concorrência tão grande, então eu imagino que tenha sido tudo muito espontâneo de ter sido convidada pra fazer todas essas fotos. E eu tinha mais intimidade com todos, principalmente Os Replicantes, eu frequentava o edifício deles lá no Bom Fim, e conheci através da Andrea, que é irmã do Gerbase, que não é da comunicação, ela é médica. E eu ia nos ensaios, fotografei o primeiro show deles numa casa da família Gerbase lá em Canela, achei essas fotos quando tava vendo os negativos pra exposição aí em Porto Alegre. Eu acompanhava tudo, né, a partir do Ocidente tu ficava informado com tudo o que tava rolando nessa área. Era muito legal. Fiz o cenário (eu e o Gustavo) quando Os Replicantes abriram o show do *Ultraje a Rigor* no Araújo Vianna, nós tínhamos feito um cenário pra um clipe, aquele que tem umas colunas dos Replicantes, a gente que inventou com folha de zinco... e a gente acabou fazendo o cenário dos Replicantes e *Ultraje* nessa época. Fazia também os figurinos dos clipes deles, umas pontas nos clipes, nos curtas. E eu acompanhava as bandas, mas era mais Os Replicantes mesmo. Eu cheguei a ter estúdio um tempo, que funcionava no galpão que eu falei ali com o Fiapo, e depois o Eurico Salles entrou nesse galpão também... eu fiz algumas produções de estúdio também. Mas meu movimento maior foi mesmo com Os Replicantes.

Fiz uma capa pra Cida Moreira, que frequentava bastante Porto Alegre, na época. Assim, eu interferia nas fotos, nem sempre eram fotos puras, sabe? Tinha alguma coisa de intervenção, uma outra pegada com a fotografia, não só a foto-registro, não só “foto de banda”, sabe, incorporava uma coisa minha ali também. Tem um trabalho meu, uma exposição grande que eu fiz no Centro Municipal de Cultura, que se chama *Vivendo Retrato*, que eu viajei com ele por vários lugares do Brasil, ele tinha várias instalações, uma delas era um varal com várias fotos da cena. Deixa eu ver se eu acho aqui [*vai procurar um HD e uma pasta física de arquivos*].

Aí, deixa eu ver... aquelas cenas da exposição [*Passatempo*], por exemplo, que aparecem umas pessoas com um fundo de cetim vermelho, era uma instalação que eu fiz numa festa no Ocidente, aquele cetim vermelho era um caixão que o Fiapo fez prum vídeo da Flávia Moraes, *Beijo Ardente*. E aí esse caixão tinha sobrado, e eu usei pra fazer as fotos. E depois eu vendi as fotos em monóculos, eram slides, né, no próprio Ocidente, e aí os que sobraram eu usei pro vídeo.

E o que mais que tu fez? Porque a gente não tem um registro organizado disso...

Deixa eu ver... Aí do Nei Lisboa também fiz alguma coisa, mas não pra capa, aparece também no vídeo. Replicantes foi onde eu mais trabalhei – figurino, capa... Aí quando eu vim pra cá a gente também fez umas fotos, começo dos anos 90.

E pra *Bizz* eu fiz muita coisa, eram mais shows. Fiz o último show do Cazuzza... ah, fiz muita coisa mesmo pra *Bizz*. Trabalhava em parceria com aquela jornalista, a Sonia Maia. Aqui eu fiz capa também pra Vange Leonel, que era minha querida amiga... Roberto Carlos, a primeira entrevista que ele deu depois de anos sem dar entrevista pra *Bizz*. Tem também uma revista que se chamava *Caos*, uma revista alternativa bem importante, e eu trazia pautas do Sul e de Minas, de uns amigos que eu tinha lá... Tim Maia... Em 88, logo que eu cheguei, eu já comecei a trabalhar para as revistas. Thaíde e DJ Hum [*aproxima a foto da webcam*]. Aí eu comecei a trabalhar e itineirei, fiquei um ano e pouco fora, aí em 92/93 eu entrei na revista da *Folha*. E aí era um fixo, mas final de semana ainda fazia uns freelas pra *Bizz*.

E eu também acompanhava a Laura Finocchiaro, que já morava aqui nessa época, a Laura, a Vange, isso do momento aqui, das pessoas mais próximas, fora as que eram pauta das revistas. E tinha a *Viva Gorda*, um concurso de Edu K – quem melhor se travestia de Edu K –, aquela cena que aparece no filme é o Telmo Lanes, que tá vestido de Edu K, acho que ele que ganhou o concurso. Também acompanhava aquele grupo o Teatro Vivo... Ah, eu assistia muito teatro, fotografei também o *Vende-se Sonhos*, acompanhava muito.

Ah, e sobre a exposição (*Passatempo*, em 2018), eu adorei a oportunidade e o lugar, porque eu acho o Museu do Trabalho o melhor lugar pra expor, enquanto espaço, enquanto localização e possibilidades. E também a frequência, né, que tem a ver com esse público, que eu fotografei naquela época, foi perfeito. E era uma festa, era essa a ideia, que a abertura fosse uma festa, e pensando em toda a concepção da exposição, de devolver isso pra cidade. Assim como tu mesma falaste agora pouco, não existe essa documentação organizada, então é um momento superimportante, olhando meus arquivos, achava que eu não tinha direito de detê-

los, achava que eu tinha que devolver pra cidade. Inclusive, eu vou fazer alguma maneira de doar esses vídeos pra museus, sei lá, alguma forma oficial disso pertencer à cidade, porque só uma exposição é pouco tempo.

[*Olhando fotos no HD*] Eu tô localizando umas coisas aqui, daí eu fiz uma capa dos Replicantes lá na cúpula do Majestic, uma outra que foi a do compacto, no Araújo Vianna, e uma outra que seria a logomarca, a logomarca fui eu que fiz. A logomarca foi uma caixa de luz que a gente colocou em cena no Araújo, que era pra fazer a foto do compacto, de noite, e era tudo assim, bem a partir da precariedade, mesmo. E era uma caixa de luz, que a produtora (inclusive acho que era a Mônica Schimidt a produtora) levou lá no meu ateliê e eu fiz com fita isolante, um pouco antes de ir pro Araújo, e coloquei num ângulo que em determinadas fotos eu escolhi pra virar a logomarca. Então ela tem variações, mas ela surgiu dessa foto que foi feita pro compacto.

Depois, quando eu já tava em São Paulo, também eu fiz *O Futuro é Vortex*, *Histórias de Sexo e Violência*, e *Papel de Mau*, esses três que eu fiz. Sendo que o segundo, esse da cúpula do Majestic, teve participação do Alex Sernambi. E como o Wander trabalhava com luz, ele também participava da luz das fotos. Em geral eram fotos noturnas. O Wander também fez luz pra essa exposição que eu itinerei, ele fez uns spots pra mim, ele trabalhou bastante com luz.

Aqui ó [*mostra na webcam*]: Os Replicantes. Essas colagens “Os Replicantes em Vortex” são do Alex Sernambi. E no que mais eu posso te ajudar?

E tu era público desses locais, além de trabalhar na cena?

Eu alugava um ateliê na Felipe Camarão, e eu ia pro Ocidente todo dia. E acontecia muita coisa, muito convite, bombava de coisa nova, toda hora tinha coisa pra fazer; era uma exploração da cidade, sempre tinha algo prestes a acontecer. Os espaços arquitetônicos, tinha uma efervescência que eu associava com os lugares pras fotos, associava a cidade às bandas. E frequentava tudo isso. Era meio que uma coisa só.

E eu acho que é isso.

Entrevista com Tchê Gomes

Então, Tchê, eu tô pesquisando rock gaúcho, e tô interessada no que tu quiser me contar. É um relato da tua vida, tua relação com a música... tem o tempo que tu quiser, eu não vou te interromper, mas depois podemos aprofundar alguns tópicos.

Caroline, assim, já colocou pra gravar? Assim, por acaso se tu tiver algum interesse no meio de algum assunto que eu tiver falando, tu querer dar uma cortadinha, eu posso fazer as análises, assim [*sim, vai indo... A gente vai vendo*].

É bom ter esse primeiro pontapé na ideia de contar uma história, uma coisa meio livre, me traz a ideia de sensações, né, de como acabou me levando a ter interesses por pessoas que tocavam ou tinham a ver com a música, algum instrumento, mas especificamente porque a minha história acaba ficando muito forte por causa da guitarra, mesmo. E aí depois posso até criar uma bolha a respeito do assunto da guitarra, especificamente, que pra mim tem um símbolo talvez até um pouco maior da própria música que ela gera, da coisa física daquele objeto de desejo: a guitarra.

Eu tenho uma memória, aliás, eu tenho dois pontos que eu acabo me guiando nesse meu encontro com a guitarra. Então, Caroline, tem uma coisa assim, a minha família veio de São Gabriel, que é bem interior do estado, região campeira, né, gaúcho, meu avô era capataz de estância, tiveram o mínimo de escolaridade, estudaram muito pouco, meu avô teve uma vida dura, de trazer gado pra Porto Alegre nos anos 40 e 50, e a minha avó, onde a minha mãe aparece: como última filha do meu avô, que era mais velho que a minha avó (eu tô falando isso por causa da importância da minha avó na história, que é enorme).

Então tinha a coisa ali da vida rural, das pequenas cidades de São Gabriel, e o que acontece: meu avô conhece minha avó. Minha avó era mais jovem, foi a segunda esposa dele, a primeira esposa faleceu e deixou o meu avô com nove filhos e quando ele conheceu a minha avó, que talvez tinha uns 20 anos de diferença de idade, ele chega pra minha avó dois dias antes do casamento – e é quase uma lenda essa história –, chegou e disse: “olha eu preciso te contar uma coisa, tenho nove filhos e tal, mas tu fica tranquila que eu falei com meu irmão e dois vão pra fazenda tal”, e a minha avó falou: “não, se você der um dos seus filhos eu não caso contigo”. Então esse era o início – a minha avó sendo uma mulher superforte, determinada –, casou com o meu avô, criou dez filhos e ainda mais três filhas, e como eu te falei, a minha mãe foi a última das três filhas. E aí duas famílias se juntaram, a minha avó tinha uns oito irmãos, eu acho, e destes oito irmãos a metade tocava violão, e a outra não sei o

quê, e ela era a gaiteira, ela tocava gaita. Então a coisa da música vem muito pelo lado da minha avó materna, então vou adiantar um pouquinho a história.

Eu vim pra Porto Alegre no final dos anos 60; eu nasci em 67, aí as irmãs da minha mãe vieram pra estudar, a minha mãe era a mais nova e acabou vindo junto. E a galera já se estabeleceu em Porto Alegre e daí, inclusive, já meio que se localizou aqui perto do Bom Fim, que é onde minha história se espalha pro colégio, né, shows no Araújo Vianna, pra momentos muito legais. Talvez o Frank tenha te comentado que no Instituto de Educação, nas sextas-feiras, a gente saía para curtir shows gratuitos que havia ali no Salão de Festas da UFRGS, que era bem legal.

Bem, mas isso aí já foi nos anos 80, e aí o que aconteceu: essa história da minha avó ter os irmãos músicos, acabou que toda a família pendia pro lado da música, então eu tenho uma memória muito antiga de ir pra São Gabriel, que eu ia pra alguns bailes, e via meus primos de bombacha, gaita e guitarra elétrica, bateria. Lembro de ir em algumas festas da minha família ou – não consigo precisar muito bem – de ter uns dois flashes, de ver meus primos, inclusive alguns já faleceram, que tocavam música gaudéria, e com guitarra, que eu amava aquele negócio pendurado. Eu era um piazinho, e era um troço que me fascinou quase de imediato, né. Aí o que aconteceu, passando um pouquinho mais pra frente: eu estudei a minha infância toda no Instituto de Educação, eu acho que tem uma questão super relevante na história do Instituto, que dali já no final do primeiro grau, a gente já formou uma turma, que tinha o Zé Natálio, que hoje é baixista dos Papas da Língua, tinha o Nei Van Soria, o Nei é um pouquinho mais novo que eu, o Frank Jorge, o Márcio Petracco, que tava agora aqui em baixo, fomos colegas a partir da 4ª série, eu conheci o Márcio na 4ª série.

E aí outra memória muito forte é chegar no recreio da escola, assim, e ver o Márcio tocando um cavaquinho lá longe – se eu não conto essa história ele fica “ah, fui eu que te ensinei a tocar” –, aí eu vi aquela cena, e bah, o meu violão, que ganhei do meu pai, que eu devia ter uns 5, 6 anos, o meu pai me deu um violão, então eu tinha meu violãozinho lá em casa, mas era só um troço que só ficava de enfeite, nunca eu tive um estímulo. Apesar dessa coisa familiar toda, não teve nenhum empurrão do meu pai “ó, vou te pagar um professor, vai aprender a tocar o violão”, não, foi muito de contato com amigos, e são esses amigos que eu tô te contando agora: o Frank Jorge, o Márcio Petracco, principalmente esses dois.

O Márcio, primeiro, é o cara que acaba concentrando a galera de lugares diferentes para frequentar uma chácara dele, que eles tinham lá em Belém Novo, e aí foram os primeiros momentos que a gente montou um bateria chinela, ali, sabe, tinha um amplificadorzinho, uma guitarra, que é a primeira guitarra que apareceu na turma, que era do Frank Jorge, e cada um

de nós sabia um pouquinho, e aí a gente ia ensinado um pro outro. Foram os nossos primeiros encontros com essa formação, que já podíamos chamar de uma bandinha tocando, né. Isso aí por volta de 81, 82, que foram os primeiros lampejos.

Aí essa história de primeiro grau, já estávamos nos encaminhando para concluir, e a gente sabia que a galera ia se dispersar porque havia o curso do segundo grau, e foi o que acabou acontecendo, mas alguns mantiveram contato. Eu e o Frank levamos mais adiante, a gente formou uma banda, eu fui convidado na época, a banda era a Prisão de Ventre, essa banda tem uma questão relevante – inclusive eu vejo que essa banda criou uma estética para o que depois veio a ser a Graforrêia depois, a Graforrêia é uma continuação do Prisão de Ventre com o Frank e o Marcelo Birck. Eu praticamente saí do Prisão através do convite que foi feito pelo Charles pra integrar o TNT, no início do ano de 86. E a gente começou os primeiros ensaios pra gravar o primeiro disco... bah, é uma história tão... é um quebra cabeça. E em seguida o Frank foi convidado pra entrar nos Cascavelletes, a partir do racha do TNT, eu entro e me reencontro com o Márcio Petracco, porque até então ele tinha ido para outra escola, a gente tinha se separado, e retomou as atividades musicais pelo convite que veio do Charles para gente integrar o TNT. O Charles convidou o Márcio, porque eles foram colegas no Colégio Israelita e por isso a gente criou esse vínculo, o ponto de encontro foi o Charles. E aí a gente acabou se juntando novamente, contando a história da nossa música.

Tem um episódio muito importante, que eu acho legal, que foi num final de tarde, em frente ao Bar Escaler, aqui de Porto Alegre – a galera deve ter te contado alguma coisa a respeito – lembro que até havia alguns shows ali, colocavam palcos na rua. Não sei se tu tem alguma lembrança de alguma entrevista que foi te dada ou não? [*Não tô lembrando, mas naquele Filme Sobre Um Bom Fim...*] Isso, isso! Caroline, teve um negócio muito louco, teve uma banda que se chamava Urubu Rei, que era uma banda do Carlos Eduardo Miranda, O Miranda. Aí um pouquinho antes, ainda no momento Prisão de Ventre, nós, eu e o Frank, éramos ratos desses shows, a gente ia em tudo que é show gratuito. Ia em shows do Araújo Vianna, show no Unimúsica, como eu te falei. E daí a gente tinha contato com várias vertentes da música, tipo Saracura, o Taranatiriça ainda com a primeira formação, com o Miranda, onde depois o Miranda montou essa banda, o Urubu Rei, que trazia o teatro pra dentro da música, coisa muito louca. Eu acho, pra mim, isso tem uma cutucada, tipo um alerta “ó, não é só a música”, tem uma coisa performática, também, “o mundo é maior que o teu quarto”, então a gente tinha contato direto com isso, e a gente tinha o quê? Uns 14, 15 anos.

A gente conseguia circular aqui na cidade com uma liberdade, um pouquinho mais seguro, os pais nem sabiam o que a gente tava fazendo, na real. Mas tinha liberdade, né? A gente andava de bicicleta, eu morava na José Bonifácio, onde é a rua do Brique, pois a minha família, como eu te falei, a galera veio do interior, e o meu pátio foi a Redenção nos anos 70 e depois eu vim aqui pro Bom Fim. Bah, eu respirava isso aqui. Meu avô andava por tudo aqui, ele conhecia todo mundo, eu me lembro de lugares que não existem mais, aqui era o postinho de gasolina que tinha aqui na ponta da Redenção, onde eu ia comprar cigarro pra minha avó, aqui era a ferragem na Osvaldo Aranha, bah, a Osvaldo Aranha não tinha corredor central. Então essas imagens, elas se misturam com essas experiências, vai ficando muito legal; tem colorido, tem cheiro, sabe, tem Araújo Vianna sem a cobertura, e tem a luz da lua nos shows coletivos à noite, bah, maravilhoso. Então tudo isso foi nos moldando, foi me moldando.

Então eu lembro dessa tarde – voltando para o Bar Escaler –, num encontro que eu não sei quem reuniu, mas o Miranda, já sabendo dessa banda, o Prisão de Ventre, que tinha uma coisa mais performática, do figurino meio bizarro, uma maluqueza na história... Era assim: uma mesa como essa daqui, pequena, o Miranda, o Edu K, eu acho que a Biba não tava junto, mas eu lembro Frank Jorge, o Marcelo Birck e talvez tivesse uma outra pessoa. O Miranda foi aquele cara que disse assim: “galera, vocês têm que se preparar agora, tem que fazer as músicas, tem que gravar, porque vai acontecer um negócio muito louco e tal no Brasil, não sei o quê”. E eu acho que nesse meio tempo, talvez tenha sido, sei lá, colocando seis meses depois, eu acredito que isso deve ter acontecido em 85, logo depois já veio a Blitz tocando no rádio, essas bandas de Brasília, e aí a Rádio Ipanema, que não era Rádio Ipanema, era Rádio Bandeirantes, era na José Bonifácio – e tinha isso também, a gente passava nos lugares e “bah, é essa é a rádio que a gente escuta que tão tocando as fitas K7 das bandas que a gente ouve”. Era um troço muito louco, a gente subia a escada, via o cartaz do Nei Lisboa, ia aos shows do Nei Lisboa, ia nos shows do Nelson Coelho de Castro, o próprio Grupo Saracura, que eu falei, que essa foi uma banda também – bah era um quarteto; o Nico, o Chaminé, o Sílvio Marques, Pezão, que é do Papas *[da Língua]*, então a gente tava perto, a gente ia nos shows aqui no Israelita ver os caras tocando.

Era tudo pertinho, não tinha telefone celular pra combinar “ó, gente vamos se encontrar lá na frente do Teatro”. Tem uma questão romântica... ah, cara, assim, eu falo isso, mas não tenho uma saudade, eu vivo o momento de agora, legal. E eu tive o mesmo professor de violão que o Frank Jorge, um cara que desapareceu do cenário, o Foguinho, Marco Antônio Rolim, sabe, que era um guitarrista de jazz, que teve um banda instrumental, e esse cara nos ensinava bossa nova, então eu aprendi a tocar Tom Jobim, João Gilberto... Mas a

minha linguagem, a minha guitarra tá toda ali na guitarra blues norte-americana. Ponto final. A minha linguagem são os guitarristas que eu escuto, se tu pegar meu Spotify tu vai ver BB King, Elmore James e guitarristas de jazz como o Charlie Christian. Na verdade, são quatro caras pra mim: o Charlie Christian, o Wes Montgomery, BB King e o Jimi Hendrix. Mas é interessante isso, né, se me deixar falar a gente vai...

Ah não, mas é justamente isso. Mas vou querer que tu volte um pouquinho ainda...

Sim, sim, sim, é que eu me perco um pouquinho, e talvez tu tenha se interessado por algum momento ali...

É, justamente, vamos seguir por 85, 86, se tu tava no TNT durante a gravação do Rock Grande do Sul...

Não, eu entrei um pouquinho depois disso. Foi uma coisa muito louca dentro da história, que as pessoas tinham a grande questão existencial, assim, principalmente a coisa do Flávio [Basso], né, que o Flávio é um assunto à parte, como a base de um todo, foi o Flávio que criou o jeito de andar e até de vestir, e por aí vai. Os caras gravaram o *Rock Grande do Sul*, o disco saiu, as duas músicas estouraram, e daí talvez início de 86 até a metade de 86. E eu te falo a metade de 86 porque tem um fato, pra mim, inclusive tá registrado, eu descobri isso há pouco tempo e vou te falar o que aconteceu. Então eu acho que foi nesses seis meses – que hoje seis meses, uau, na velocidade que tá a nossa vida parece muito rápido –, mas seis meses, cara, era uma eternidade, gente fazia muitas coisas. Então eu acho que foi nesses primeiros seis meses que os guris resolveram sair e já montar o Cascavelletes.

Aí eles saíram, tem um porquê, eu vou te explicar novamente isso, também. Tem no DVD do Tenente Cascavel, a gente fala sobre isso, que é o seguinte: eu já tava em contato com a turma do TNT porque eu frequentava um estúdio onde o TNT ensaiava e eu ensaiava com o Prisão de Ventre, eu vivia lá. Eu assistia os ensaios dos caras e aí eu comecei a assistir ensaios do embrião dos Cascavelletes, eu via o Flávio com outro projeto andando ali. Às vezes, entrava na sala e via os caras tocando “Dotadão” com outra galera. Então eu vi isso aí, e quando a banda rachou, o Charles “bah, ô, Tchê, vem tocar”, porque eu era o operador de som do TNT e eu viajava junto, eu acompanhei esse processo de *Rock Grande do Sul* e o racha, sacou? Eu tava dentro da turma. Eu e o Barea, Alexandre Barea, ele era *roadie* e eu era o operador de som. Então a gente vivia junto, tomava os tragoléo com os caras, ia às festinhas,

fazia show muito naquela tosqueira total, mas os clubes sempre atrolhado de gente – tu não tem noção, nunca mais vi aquilo lá, aquilo não vai mais acontecer.

E aí quando rolou o racha, o Flávio pediu as contas, o Nei, eles resolveram desfazer, o Charles me chamou, eu e o Márcio – que tinha sido colega, novamente pra trazer praquela embrião do colégio – e a gente entrou na banda juntos com o Charles e o Felipe Jotz. Uma semana depois, eu tava ensaiando com o Charles, tem um telefonema (era só fixo pra minha casa). Eu acho que foi o Nei Van Soria me convidando para comer uma pizza com o Flávio. Qual era o motivo? Era pra convidar “bah, Tchê, tu já conhece o repertório, tu não quer fazer Os Cascavelletes ali com a gente?”, aí eu “bah cara, já tô ensaiando, já tenho dois shows” e já tinha o disco, era entrar na banda pra fazer 4, 5 shows e já ir pra São Paulo gravar. Então tu vê, foi uma coisa de supetão, o que gerou lá em casa um negócio foda, porque quando eu disse “vou ter que parar de estudar porque vou ter que estudar essas músicas e vou ter que ir pra São Paulo”, eu arrumei uma bronca danada ali, com meus 17 anos, aí meus coroaos disseram: “se tu vai parar de estudar, te arranja, vai te virar”. E aí eu fui parar na casa da minha avó, a gaiteira, que disse assim: “não, vai lá tocar com os teus amigos”, foi uma decisão complicada, mas era o que eu tinha que ter feito, né. Mas as vezes eu olho, bah, nesses termos me atrasou um pouquinho, porque, bah, quis só saber de guitarra. E aí veio com todos os ônus e bônus da escolha, né.

Mas a pergunta era sobre o *Rock Grande do Sul*, foi isso que tu quis trazer?

Se tu achar que é legal falar...

Tá, olha só, tem um documento, está escrito e gravado... eu tava organizando umas coisas na minha casa, umas fitas K7, peguei uma fita e, bah, “show do Charly Garcia no Anfiteatro da Ospa”, se não me engano, foi em 16 de junho de 1986. Eu levei um gravadorzão pro primeiro show do Charly Garcia em Porto Alegre. Eu me lembro de estar saindo para o show e eu receber um telefonema do Charles, “bah, Tchê, eu quero te convidar pra integrar o TNT”, então foi o momento do convite, em 16 de junho de 1986. Então a gente começou a ensaiar em junho e logo em seguida a gente já subiu pra São Paulo, era friozinho, aí já ficou calor. Então isso já foi no segundo semestre de junho, né. Eu acho, talvez, que o disco tenha saído logo depois, no verão de 87, talvez o disco já tenha saído... eu falo sempre 86 porque foi o ano que a gente começou a tocar, mas se a gente pegar o disco, com aquela fitinha, a gente enxerga bem a história, porque é importante isso.

Assim ó, tem uma coisa, uma visão minha, tá, conclusões esdrúxulas, até; eu acho que essa coisa da música, da história da música do rock gaúcho – que depois virou rock gaúcho –, a conclusão que eu chego, uma contribuição histórica, é que a gente conseguiu juntar uma galera de algumas gerações de um pouquinho antes, umas que tavam vindo um pouquinho depois da gente, e a gente “pah!” – grudou todo mundo; a a gente ofereceu uma trilha sonora pra essas pessoas e que criou uma questão de identidade. Então em termos sociais, eu acho que tem um pouco disso na música ajudou a tipo “pô, cara, a gente vive em um lugar que tem música, que tem bandas que estão aparecendo na TV, que tocam no rádio, que se vestem assim e não sei o quê, bah, e que eu posso sair, arranjar umas namoradinhas”. Vários casamentos aconteceram por causa disso – “bah conheci a minha esposa naquele show”. Então acho que tem um pouco disso, sabe, sorte de estar num lugar, um convite na hora certa, a avó que diz “vai tocar”, são várias coisas.

Eu vi um documentário, tá, grossura da minha parte, um documentário sobre a Primeira Guerra, que na verdade a Segunda Guerra era uma continuação da Primeira Guerra, mas daí aqueles detalhes ali, daqueles feudos da Alemanha, que teve uma galera que não tava muito bem ali, um disparo, uma tentativa, um assassinado e o cara correu pra um esquina e não encontrou os amigos, e que são detalhes que mudam tudo, muito louco. Então até eu, por exemplo, aquele recreio do meu colégio, se eu não tivesse saído e dado de cara com Márcio e eu me lembro daquela sensação me tomando: eu quero fazer aquilo que ele tá fazendo, porque eu tenho um violão... e aí eu já fui falar com os carinhas ali, e se eu não tivesse ido falar com eles, talvez eu não estaria falando contigo aqui agora, e é os efeitos da coisa, né? Doido, né?

Bom, o primeiro disco teve um peculiaridade, o fato que a gente teve a gravadora que assinou um contrato pra três discos, naquela época era assim. E a gravadora conheceu uma banda, os caras que gravaram o *Rock Grande do Sul*, e daqui a pouco essa banda não existem mais – tá louco, né, espera um pouquinho. Mas será que é? O que vai ser disso? Então a gente teve, imagina, cara, na verdade, eu ainda hoje me reconheço como um músico que tô toda manhã aprendendo, eu não sou um músico, eu não sou um guitarrista, eu tô todo dia em busca disso. Então lá atrás eu era muito pior ainda porque eu achava que tocava! (risos). Mas tudo bem pra época, a tosquice, o garagismo estava ali, então beleza, vamos seguir o baile. Então a peculiaridade era qual? Que a gente entrou pro estúdio pra gravar um repertório que já existia, criado pelo Charles e pelo Flávio. Se tu pegar o disco, tá tudo ali. Com exceção de uma música, “Me dá o Cigarro”, que foi a única música que a gente compôs junto no hotel. O Charles fez, até hoje o Charles tem uma coisa, as pessoas não conhecem muito bem. Ele é um cara de acesso um pouco difícil, também se retirou do cenário, às vezes ele faz umas coisas

quando quer ou quando pagam bem, quando valorizam, né... Mas ele foi o cara que disse “não, cara, a gente precisa finalizar esse disco, a gente precisa sair desse primeiro disco com uma coisa já que marque que existe uma parceria”, que nem era a dele com o Flávio, e foi o que aconteceu. Foi difícil a gente achar os pontos convergentes, e aí no segundo disco já aparece com várias parcerias, inclusive com o Márcio, também, sempre trazendo pra o Márcio pra perto, mas, basicamente, foi o disco criado pelo Charles e por mim. Ele trazia e eu complementava, ou vice-versa. Tem até músicas que são bem mais minhas do que dele, e vice-versa, mas aí a gente tinha um acordo que era “vamos assinar juntos, independentemente disso”, e isso valeu pro terceiro disco também.

A gente continuou com esse pacto, mas depois a coisa começou a ficar mais clara, mais evidente que tem uma onda bem mais dele e uma onda bem mais minha. E daí é claro, né, aí a gente já começa a finalizar os anos 80 e aí “uau, digital”, poxa CD, bah, gravaram lá um disco que é digital. Tu pega um discão e coloca num troço assim e tem imagem e som o disco, sabe? Tinha uns dois expostos numa loja. O primeiro CD que eu comprei foi do Stevie Ray Vaughan em 91, acho. Já de coisas que eu comprei ali na Toca do Disco, do Rogério, bah, o Rogério, a gente precisa citar porque é o cara, o cara é o alicerce de divulgação e da cultura vinil, tá aí até hoje.

E aí o que acontece: a informação começou a se tornar um pouco mais rápida, começa a aparecer a coisa dos primeiros computadores pessoais, o cenário musical brasileiro, a coisa do É o Tchan, e a coisa da música sertaneja, né, os primeiros momentos do Leandro e Leonardo, Chitãozinho... Isso em termos globais, ok, mas eles eram uns caras que já tinham suas carreiras em suas regiões e coisa e tal. Eu me lembro de cruzar com esses caras nos hotéis, lembro da cena de chamar um elevador em São Paulo, num hotel bagaceiro que todos os caras da gravadora RCA ficavam e o elevador abria e tá o Leandro e o Leonardo, os dois descendo pro café da manhã. Acho que eu nem sabia quem eram eles, mas eu me lembro da cara deles das duplas sertanejas depois “bah, aqueles caras tavam no Chacrinha, também”. Bah, foi muito legal, muito legal. E a gente ia também, né, a gente ficava nuns hotéis, a gente zoava demais, bebia tudo. Ah, teve uma coisa tri engraçada, teve uma temporadinha que a gente ficou gravando e veio uma conta da gravadora “bah, cara, só um pouquinho, vocês tomaram quase mil litros de suco de laranja?” Não, a gente trocava, a gente pedia cerveja e dizia “anota como suco de laranja”. E daí, bah, tinham outras coisas, uma coisa mais pontual, coisas de gravar, gravadora. Cara, tô falando, se tu precisar, se eu me perder, tu fala “Tchê, para um pouquinho, volta” [*sim, pode deixar.*] Me freia e a gente começa de novo.

Tinha coisa de turmas das gravadoras, divulgadores, uma galera mais velha, funcionários da gravadora que nos faziam visitas esporádicas nos hotéis pra nos arrastar pro mau caminho. É mesmo, tipo de um, bah, cara... isso seria caso de cadeia, na real. Não, claro que não seria porque nós éramos já tinha maior idade, enfim, mas era “ah, fazer festinha pros guris, leva pra não sei aonde, tamo aqui, ó, vou deixar aqui pra você”, coisas assim. Bah, daí a gente começou a acelerar nisso aí, era tudo assim. Imagina, final dos anos 80, São Paulo, era um prato cheio, né. E aí eu acho rolava algo que era um pensamento “ah, não vou ficar aqui de bundão, também”, o espírito era esse também, diferentemente de bandas como Nenhum de Nós, que eram os carinhas mais comportados, mais velhos, tinha uma outra onda musical.

E a gente queria ser Stones, queria ser Beatles, rock’n’roll, né. E era isso, uma coisa foi complementando outra, também teve o ‘casamento’ com o produtor Reinaldo Barriga, que foi o cara que produziu os três discos do TNT, do selo Plug, e não só do TNT, mas de todas as bandas, acho que já devem ter citado: Reinaldo Barriga Brito. Outra coisa que eu considero, bah, fantástico. Ele foi produtor dos Replicantes, Nenhum de Nós, dos Engenheiros, do DeFalla, todo mundo conhece o Barriga. O Barriga é Deus, eu digo isso de boca cheia. A identificação dele veio com bandas como a nossa e com Garotos da Rua, porque o Barriga era, primeiramente, um guitarrista, que veio do Amazonas pra São Paulo, tocar em banda de baile, e com influências de bandas como Deep Purple, tocava que nem o Ritchie Blackmore, o cara que sabia os *riffs*, era um cara que sabia tudo de guitarra, mas era um produtor. Tocava violão, tocava baixo, um pouquinho de bateria e conhecia todo mundo de São Paulo. Ele que construiu a sonoridade dessas bandas, e quando ele viu bandas como o TNT e como Garotos da Rua, que tinham uma coisa do rock clássico, que fazem vocais Beatles, acho que ele pensou “bah é nesses guris aqui que eu vou me deleitar”. E foi o que ele acabou fazendo, né. E eu, particularmente, dentro da história, nos momentos do TNT dentro do estúdio, o Barriga viu que eu gostava de fazer vocal, que eu gostava de colocar uma guitarrinha a mais nos *overdub* ali e tal. E quando eu vi eu passava horas dentro do estúdio com ele. E vou te dizer, hoje em dia, se eu tenho que entrar em um estúdio, criar alguma coisa, gravar alguma coisa, o meu mestre vem ali e incorpora aquilo que eu aprendi com ele. Muito legal, acho que seria bacana tu fazer um ‘linkizinho’ pra essa coisa dele.

Eu vou dar uma olhada, acho que ninguém me falou dele, ainda.

Meu Deus do Céu! Nunca? Nada? O Barriga tinha músicas que ele não assinou, mas ele colocava o nome da filha dele de músicas que apareciam lá nos discos da Xuxa. Ele

compunha, sabia música americana. Ele trabalhava junto com Chitãozinho e Xororó, tocou com essa turma, ele tem estúdio, ele trabalha muito com a galera no sertanejo, pra tu ver. Se tu pegar música como “Nunca mais voltar”, do TNT, pra mim essa música, bah, cara, pra mim ela tem uma coisa que foi uma, digamos assim, uma pedrinha preciosa que a gente tinha ali, no terceiro disco, que podia ter nos aberto outros caminhos, mas por uma questão de finca pé do Charles, essa não foi a música de trabalho do TNT, na época. Mas eu pensava assim “cara essa música tem uns ‘slidezinho’ caipira, tem os vocais”, inclusive é uma música minha. Eu levei pro Charles, ele colocou umas palavrinhas ali, e daí a gente assinou junto, mas foi uma música que eu levei com uma coisa já puxando, criando uma onda meio George Harrison, uma melodiazinha pra gente tentar entrar meio ao lado do sertanejo. Na minha estupidez, achando que aquilo ali era alguma coisa que podia concorrer. Ela teve um efeito, inclusive, já citado pelos Skank, lá. Eles depois, não sei se tu se lembra, eles já falaram sobre TNT “bah a gente curtia o TNT”. Eu trabalhei depois (vou atropelando) com o Henrique Portugal. Trabalhei com ele no estúdio numa produção do último disco do TNT, que foi *Um por todos ou todos por um*, que já foi pela gravadora Orbeat, aí já em 2000. Fui lá pra Minas fiquei dois dias com Henrique Portugal e ele fala “a gente tem os discos do TNT, o Samuel curtia”.

Até tem uma música lá no Skank que tem um slidezinho que é bem a cara, totalmente, então ela teve esse efeito. E aí o Charles “não, vamos fazer ‘Daqui pra Frente’”, que é uma música que eu canto, e que não era a voz principal do TNT, que é uma música que a gente gravou um videoclipe lá no Rio de Janeiro, três dias gastando horrores de dinheiro da gravadora; eles queriam, né. Inclusive, foram os primeiros vídeos de um cara, que é marido da Marisa Monte. Sabe o Andrucha? Tu já deve ter visto, o Andrucha é um dos produtores de filmes brasileiros, esses caras fizeram o primeiro videoclipe. E aí o que aconteceu, saiu o videoclipe e a gravadora trabalhou um pouquinho, rolou na MTV algumas vezes. Na época, a gente ainda fez uns dois programas da MTV e daí a gente foi morar no Rio de Janeiro, pra dar um último gás pro TNT e aí já começou o estresse, e em 91 eu não aguentava mais o seu Charles Master, aí eu pedi as contas e fui tocar blues lá com o Sólton e com o Márcio.

Aí eu já comecei a tocar, a fazer o que eu estava querendo fazer, que dentro do TNT não tinha muito espaço, que era a coisa do blues, porque eu nunca tive uma banda – na verdade, eu tive uma banda de blues, que entrou numa coletânea de blues que se chamava... ah esqueci o nome da banda, foi uma passagem rápida na minha vida, mas é isso aí. A vida útil ali do TNT com a banda formada foi do segundo semestre de 86 até 91, dá uns sete anos, nem isso, maluco, né.

Desculpe, a comparação escrota, né, mas os Beatles também fizeram um tempinho né... Um período curto, ah, tri metido comparado com os Beatles, aí deixa eu te falar outra coisa – ah, tá aqui ele é esse cara aqui [*pega o celular volta a procurar e a falar do Andrucha*] Conspiração filmes, eles fizeram o nosso DVD. O cara é fodido, olha aí. Foram os primeiros, e o outro parceiro dele, da Armação, era um cara que foi marido da Marisa Monte. Tem um vídeo da Marisa, do primeiro disco, que foi gravado no mesmo local que a gente, são essas curiosidades, esse videoclipe que a gente gravou é um vídeo que eu entro com a guitarra numa piscina enorme, mandei pro espaço uma guitarra, estraguei uma Fender minha, me arrependo até hoje, remontei ela, mas nunca mais.

Assim, ó, tá, beleza, a música legal, a galera canta até hoje. Tinha uma coisa, vamos dizer assim: algo de raiz, importante, porque a gente também não tinha tantas outras coisas pra ouvir, né. Mas uma coisa, algo que teria sido muito diferente é se não tivéssemos a televisão. Os programas de TV da Globo e da Bandeirantes, também. A gente chegou a fazer algumas coisas, fez aqueles programas que eram da Angélica, da Mara Maravilha, alguns programas da Globo, o Chacrinha que a gente fez dois programas, um deles foi ao ar, o segundo não foi porque naquele sábado teve um jogo da seleção brasileira e eles cortaram o programa e aí eles colocaram só os tops. E aí o que acontece: nós não estamos nesses programas porque nós éramos os mais maravilhosos do mundo, não. Era porque as gravadoras tinham acordos com a TV, eles tinham o espaço comprado e nós vamos botar as bandas e os artistas que a gente quer pra fazer vendagem de disco. Ponto final. Era o jabá, jabá comendo afu, sacou?

Então imagina, voltava pra Porto Alegre... um dia peguei um ônibus, entrei no primeiro shopping center, sei lá, Iguatemi, e quando eu vi tinha umas guriinhas se cutucando “olha lá o fulano que apareceu...”, bah, olha o efeito do bagulho, sacou? Tu vê, a minha esposa, que era pequena na época – a gente tem 14 anos de diferença –, o pai dela ouvia as músicas daqui – “bah, essas são bandas de São Paulo”. Quando a gente se conheceu, eu falei “ah, bah, eu toquei naquela banda TNT, não sei o quê”, e ela “mas a TNT não era de São Paulo?”. Quer dizer, a imagem dava proporções enormes e, aliás, continua fazendo isso.

E se a gente colocar isso numa história mais recente, a gente perde a MTV, que era foda. O Cachorro Grande, eles viraram “O Cachorro Grande” por causa da MTV, e eles pegaram o rabicho. Pô, cara, um troço afudê, tu ligava ali era uma referência, né. Tiveram outros programas também que saíram do ar, as mudanças, enfim, do agora das TVs, TV a cabo; temos outras, a gente continua tendo, mas isso era uma linguagem ‘MTVística’, formando gerações. Eu imagino, talvez a tua geração teve uma pulsão, aquela identificação.

Eu tive, cara, com os primeiros vídeos no Lenny Kravitz, imagina. Bah, a gente ouvia aquilo lá, puta canção *roots*, quem é esse cara?

Sim... e daí vocês ficavam em São Paulo ou iam só pra gravar e voltavam?

Não, na verdade, a gente alugou um apartamento no Rio de Janeiro, alugou um JK do nosso próprio bolso, e a gente sabendo que os caras não iam colocar mais um pila do bolso, e a gente alugou um apartamento do lado da gravadora. Daí a gente ia bater ponto lá, chegava 9h na gravadora achando que eles iam ver os guris e “bah, os caras tão querendo trabalhar”. No Rio de Janeiro os caras começavam a trabalhar às 3 horas da tarde, de manhã era praia, e a gente começou a se fuder por causa disso, era outro ritmo. Um pingo de pilas no bolso o apartamento minúsculo. Daí quando a gente alugou o apartamento, chega pra mim um dia (eu me lembro que a gente foi lá pra fazer um programa): “ah, vamos lá ver o apartamento que nós alugamos com a banda” com o Paulo Arcari, ainda. O Paulo, que gravou o terceiro disco *Noite vem, noite vai*, que integrou os Cowboys Espirituais e que fez parte também do Tenente Cascavel, agora há pouco tempo. A gente chegou lá, o Paulo olhou o apartamento “bah, galera não vou” claro, tinha outras questões dele, questões pessoais e daí ele sai da banda e entra o Musklinho, o Fábio Ly, que aí foi um cara que também... a gente tá junto até hoje, tocando com a Tenente Cascavel.

A gente alugou o apartamento, deu um gás durante seis meses, quando a gente viu que não estava mais rolando... A gente investia lá, mas os shows que a gente ganhava grana eram aqui. Então a gente tinha que voltar pra Porto Alegre, Rio Grande do Sul, e fazer. A nossa dinâmica, a nossa agenda nos períodos de gravação dos discos, dos dois primeiros discos, principalmente, era assim: a gente vinha pro Rio Grande do Sul, avião pago – fumava cigarro dentro do avião –, entrava no avião, pedia um uísque, e fumava um cigarro com o avião desligado. A loucura, né? Ia pra São Paulo, gravava toda a semana de segunda até uma sexta-feira de manhã. Daí na sexta-feira, as passagens já tavam compradas e a gente voltava pra Porto Alegre. Às vezes chegava direto, olha que glamour, né? No aeroporto já tinha uma van, um ônibus a gente entrava e já pegava estrada e fazia show. Voltava em casa, dava um beijo em pai, mãe e sei lá em quem mais, namorada não sei o quê. Voltava, continuava gravação, e assim a gente ficava, pelo o que me lembre assim, as gravações duraram um mês e meio. Então a gente ficou nessas funções de primeiro, segundo disco, um mês e meio gravando e vinha fazendo show, eu tava muito putô cara. Aí daí “ah, tem um programa pra vocês fazerem” lá gravado no meio da semana. A gente ia lá fazia o programinha, daí aparecia aqui,

ainda, sei lá, do primeiro disco ou alguma música de trabalho. Ah, eu não sabia de nada. Eu fui um guri de merda, caí no meio de uma gravadora totalmente sem experiência alguma, sem orientação de família inclusive, né, tipo assim, “peraí um pouquinho que vou viajar junto contigo”. Ou da gravadora: “vamos aprender a cantar.” Tu entende? Seguir os modelos americanos, aparece uma oportunidade, vamos investir, vamos trabalhar, vamos nos profissionalizar. Isso não tinha, fomos aprendendo na marra. Isso se estende inclusive pra parte de produção de venda aqui. Os caras que vendiam o show e armavam os shows eram amigos nossos aqui do Ocidente. Era uma galera que queria... sabe?

Pra mim, se a gente for usar exemplos de profissionalização, pra mim dois exemplos bem claros e evidentes: Nenhum de Nós e Humberto com os Engenheiros Hawaii. Caras mais velhos, já tinham o pé atrás, eles se mantiveram um pouquinho mais comportados, não era tão pé na jaca quanto a gente. A gente viveu sete anos a mil. A gente não queria saber, então eu acho que tem isso, dois perfis diferentes das bandas que enfiaram o pé na jaca e eu acho que eu posso falar até também do Garotos da Rua, DeFalla, Replicantes. Teria mais alguém? Quem mais tinha... Replicantes, DeFalla, Garotos da Rua e era isso, então eu acho que era essa diferença de conduta; o cuidado com sua obra, conta um pouquinho a coisa familiar, também, orientações de dentro de casa, enfim...

Se a gente olhar pro período, a gente teve até o plano Collor que a gente pode ver... é questão política. Uma coisa pra nós, músicos que compravam discos e seus equipamentos, o Collor abriu muitas portas pra gente comprar, cara, a gente não tinha uma guitarra importada, não tinha uma palheta, um jogo de corda, não tinha isso.

Eu me lembro de duas coisas, vamos colocar assim ó: resquícios do período da ditadura. Eu estudei numa escola de segundo grau que era o Júlio de Castilhos, o Julinho, o Nei Lisboa foi dali – bah, tem vários que estudaram ali no 2º grau. Eu lembro que teve um episódio da história, até se tu procurar aí deve ter na internet, que foi um grupo estudantil lá, não sei qual era a questão, mas eu sei que a galera se reuniu e conseguiu colocar todos os alunos sentados, conseguiram aprisionar (bah, cara, coisa louca) os diretores ali na secretaria e a galera toda sentou ali no saguão do Julinho e chamaram a polícia, a polícia adentrou o salão e sentou o sarrafo. Tu imagina, cara, tu consegue conceber hoje a polícia militar entrando dentro de uma escola pública e descendo o sarrafo? A gente até teve agora bem pouco tempo atrás as ocupações, teve, né? Mas a gente teve ali a brigada militar entrando e levando gente pro pau e a gente tava ali, gás, cassetete e tal. E aí mudanças desse período, eu me lembro, daí, eu já tava morando aqui no Bom Fim, que era o bairro onde acontecia muita coisa, onde as bandas se encontravam, onde as bandas tocavam no Bar Ocidente tal. Daí um dia que eu saí

às 4 da manhã de casa, eu morava pertinho, “Bah, vou ali tomar uma ceva”, 4 da manhã com os caras (risos). Quando eu cheguei, a galera tipo, o que é hoje a João Alfredo, que a galera fica na rua, mas isso era lá quinta-feira, meio da semana, e quando eu cheguei eu vi de longe a brigada de choque vindo arrastando toda a galera afu na rua, e aí a galera já disparada, eu já voltei correndo pra Tomaz Flores, e daí o seguinte, Carol, por que eu te falo isso? Porque eu lembro que a partir desse momento começou a ficar diferente, que a galera começou a sair menos na rua, os agitos no meio da semana começaram a ser menores, e aí não sei o quê, a vizinhança, a Prefeitura “o bar não sei tem que fechar”, daí daqui a pouco fecharam o bar – o Bar Lola aqui do lado –, tinham bandas que tocavam lá... Todos os bares, as bandas tocavam, os guris devem ter que contado isso. Daí daqui a pouco fechou outro, fecharam mais outro e foi morrendo, o Ocidente não faz mais show e morrendo, e aí os anos 90, e aí foi pro saco.

E aí começa uma coisa tipo assim “bah, tem uma banda tocando”, reclamação não sei o quê, daí já vinha brigando “bah, cara, tem que baixar o volume” e já vinha o cara com aparelhinho de decibéis “ah, não pode tocar alto, não sei o quê”. Eu lembro uma vez alguém da turma do King Jim falando “ah, isso parece coisa dos militares, não pode som de guitarra, acabou a guitarra”. Daí eu tô lá com um Marshall JCM 800 que eu carrego – ontem eu tava falando com o Vinicius, produtor do Nei Van Soria, quer alugar pro show do Camisa de Vênus, um show fechado em um clube de golfe que vai ter aqui. Eles vão tocar só Raul Seixas, não sei se eles vão fazer só esse show aqui, enfim, daí me pediram um amplificador que eu tenho há 30 anos. Cabeçote Marshall de 1981 com a caixa Marshall... Pergunta se eu uso isso aí? Tá lá parado na minha casa. De vez em quando com os Tenente, agora, quando tem uma equipe, que tem uma van que dá pra carregar, os caras chegam lá em casa. E aí é um reflexo um pouco disso dessa pressão, sabe. Não é uma coisa isolada, não é a música digital, não são as plataformas, não é a internet no celular que muda. Não é tudo. É a vida...

Pensando aqui, tu comentou ali dessa questão de meio que de formar uma identidade. Como é que tu vê essa coisa de ser tão significativo pra toda uma geração jovem, principalmente no Rio Grande do Sul? Eu mesma aprendi a tocar no violão muito cedo, e ainda são músicas que passam de geração em geração, pelo menos no interior.

Bah, vou te dizer duas coisas, são duas coisas diferentes. Considerando a tua pergunta, ela se divide em duas partes: uma que é a coisa da identidade, que foi uma coisa que eu falei, coisa da geração, seja ela a identidade que vem através da música, primeiramente, e depois do comportamento, geral, enfim, uma coisa local, falando em Rio Grande do Sul, que até se

estende um pouquinho pra Santa Catarina e até Paraná, porque tem bandas que absorveram isso. Nesse meio tempo, profissionais que foram trabalhar pra essas regiões, que estavam se formando e levaram esse repertório, levaram suas fitinhas, seus discos e disseminaram essas músicas pra lá e daí contaminou ali uma onda. Isso é uma coisa dessa identidade que eu já vou te responder, que eu vejo, não sei, cara, eu levo meu dia a dia querendo pagar as minhas contas, ter uma vida normal, sabe, de saco cheio de Facebook, enfim, pensando que eu poderia arrecadar mais dos meus diretos autorais de tanto que essas músicas são tocadas até por bandas que tocam direto nos botequinhos, as músicas estão incluídas nos repertórios dessas bandas, mas tudo bem isso aí, é ok, cara.

E aí o porquê de as músicas serem tocadas e por que passa de geração, cara? DNA. Isso aí é uma coisa do... bah, estou em formação, estou respirando isso, conheci a minha namorada, casei com ela, meus filhos nasceram, todo o meu comportamento, toda o meu dia a dia daquele período foi assim, cara. Eu queria ir no show das bandas, eu não podia ir porque eu era novo, eu só via meus amigos tocando – bah, o cara aprendeu a tocar – não tem nas revistinhas, não tem na internet “bah tu me ensina?”... sabe? Eu acho que é uma coisa muito mais emocional e aí vem, cara, sabe, eu não falo isso muito pra minha mulher e tal, mas sabe quando a gente é casado, né, quando a gente dorme junto, quando a gente convive com as pessoas aí, tá, né? Primeiro que só conviver tu já vai pegando uma coisa um do outro, aí tu dorme junto, e aí tu tá dormindo e tá respirando aquele ar, aí tu respira, aí um tá respirando a coisa do outro... Tem até um pensador que mistura física quântica, é um indiano, lá, como é o nome dele? (Já tô nessa fase que eu me esqueço). Mas é o seguinte: ele tem uma teoria que de 4 em 4 anos toda a nossa matéria não é mais a mesma. A gente vai se descascando e renovando... Então de 4 em 4 anos não é mais nada disso aqui. Se tu pegar uma foto de quatro anos atrás, tá, tudo bem, eu fiquei mais velho, mas parece que tu é uma outra pessoa, até a cor... Claro, a gente tem uma estrutura base que nos sustenta, uma coisa da própria física e gravidade e tal, mas de dentro pra fora... eu acho que essas coisas todas elas podem ter a resposta dessa, sei lá, tô viajando aqui também. Pô, tu se abraça numa pessoa... A gente é diferente, cara, como o nome do negócio que os passarinhos saem voando tudo pro mesmo lado? É o inconsciente coletivo, mas é uma coisa do bando, né. Então, e aí, cara, era o que tinha, poderia ter sido outra coisa, mas era nós, ali. E era isso.

Entrevista com Tonho Meira

Então, o que eu quero saber é tua vida, como tu começou a trabalhar com música, tudo o que tu considerar importante me contar. Eu não vou te interromper, é uma coisa bem biográfica, mesmo. Então se eu achar que a gente deve aprofundar algo eu te pergunto no final, quando tu terminar.

Tá bem: o ponto de partida da decisão de envolvimento com produção é também da escolha, de certa forma, do campo da comunicação, com especialização em Publicidade e Propaganda, porque eu queria trabalhar com criação, em departamento de criação, fazendo texto e eventualmente layout, também. Na verdade, a publicidade de toda a década de 70 e início dos 80 é compartimentada em uma visão bem específica de departamentos, tráfego, mídia, produção eletrônica, RTVC, atendimento, criação, e era uma situação que depois de eu vivenciar por estágios. Eu fiz estágio na Símbolo, que era uma agência muito grande, na época, um estágio de cinco meses em quatro departamentos, e depois fiz estágio de criação na MPM, uma das maiores agências do Brasil. Na MPM eu fiz estágio como estudante focado em criação, já fiz estágio junto a uma das duplas de criação da agência.

E durante esse processo de dividir a formação na PUC e alguns estágios e alguns trabalhos freela, eu já tinha envolvimento com processo de produção. Primeiro em envolvimento de iniciativas de exposições de arte de alunos, fiz isso no Anchieta, durante o segundo grau, e fiz isso na PUC, pelo menos em duas oportunidades dentro de centro acadêmico, provocando algo que os alunos criam em texto ou campo visual, da fotografia. Sempre usei muito o meu conhecimento em fotografia, fiz fotografia no Anchieta, tinha uma cadeira de opção de encaminhamento profissional, uma delas era fotografia, então tinha muito conhecimento disso. A fotografia me ajudou pra ter essa noção de registro – tanto do registro de show quanto dos artistas – porque sempre aproveitei muito a exposição da imagem, a imagem como informação, como acompanhamento do processo de texto de *release*.

Aí na PUC, durante o processo de envolvimento com a publicidade, eu fui formatando uma aproximação do que era o campo cultural, digamos assim, próximo das artes visuais, mas também com muita intensidade na área de eventos, porque eu era público assíduo, frequentador e consumidor de música popular e de rock, e de rock gaúcho. Essa ideia um pouco mal concebida que o rock gaúcho existe a partir dos anos 80 – ele já tava rolando nos anos 70; eu era fã e assistia uma turma que era Bixo da Seda, Bobo da Corte... Agora talvez eu tenha dificuldade de lembrar uns nomes, mas eu ia nos shows de rock nos anos 70, quando

eu tinha, sei lá, 16, 17 anos, isso é 76, 77, então tinha um *boom* também de música gaúcha, que vinha de programas colados na audiência da Rádio Continental, foi ali o início, inclusive, dos Almôndegas, que resultou na dupla Kleiton & Kledir. E tinha muita gente que veio dali, da chamada “Música Popular Gaúcha”, Bebeto Alves é um, Nelson Coelho de Castro, Nei Lisboa, no final dos 70.

E aí, enquanto eu estava na faculdade, eu já comecei a ter envolvimento, de fato, em produção, de uma maneira pontual, por ter me aproximado por amizade com um grupo chamado Raiz de Pedra, que fazia 19 anos que não se apresentava em Porto Alegre e nesse final de semana tocou num festival de jazz. O Raiz de Pedra é do final de 81, 82, eu conhecia dois dos músicos, e como eu era publicitário, e comecei a ver os ensaios deles, daí de tentar colaborar com os shows e acabar se envolvendo em processo de produção foi algo absolutamente natural. Aquilo que tu queres fazer tu acaba estudando, vendo, e te aproximando, porque a linguagem de formação, na época, não tinha como tem hoje. Algumas alternativas como produção fonográfica, ou de uma cadeira voltada da comunicação pra área de artes e entretenimento... hoje esse campo tem muito mais recursos pra pessoa não se sentir tão órfã. Naquela época, cursando a Publicidade, eu tive que descobrir que eu precisava me aproximar mais da área de eventos.

O que houve, também, foi uma tentativa minha, enviando meu currículo pra algumas agências, pra ver se realmente as agências de eventos e promoções, na época, tinham esse foco em produção de show ou de algo voltado pra artes. Por isso que eu acabei trabalhando na Ribalta num período muito breve de três meses, a Ribalta era uma agência de promoção, mas focada nisso de produtos, mas não produto cultural. E foi quando eu tinha terminado a faculdade, tava trabalhando na Ribalta, e decidi romper esse contrato e formatar aquilo que na minha cabeça seria uma produtora de shows, mas também uma agência que proporcionasse circulação de artistas. É claro que esse ambiente de – abre aspas – formação de carreira, gerenciamento disso – fecha as aspas, tava se desenhando, mas eu tive que ficar descobrindo isso, porque a formação de publicitário me proporcionou muito recurso e conhecimento sobre o ciclo de vida de um produto e como tu trabalha isso, como tu gerencia isso, qualificando ele, potencializando diante de universo de concorrência, personalizando ele com fidelização de público, mas eu sempre apagava isso e reconstruía isso na minha cabeça pro ambiente cultural. Não me interessava, de fato, o meio e a vivência publicitária sob o ponto de vista de incitar consumo de produtos físicos e mercadologia porque isso, de fato, não muda o mundo; isso não vem reconstruir nenhuma relação de criar chances pra todo mundo, pra proporcionar

mais expansão pro campo cultural, mais penetração. É quase como se fosse uma posição política, digamos.

Então foi natural, tendo vivenciado o espectro de produção e promoção pela Ribalta, partiu a ideia de formar aquilo que viria a se tornar a Lado Inverso. Lado Inverso foi um nome chupado, colado, de algum centro acadêmico da PUC, de alguma coisa assim, porque eu vi no nome alguma possibilidade de definir aquilo que era a minha intenção: trabalhar por artistas regionais, universalizando eles, com expansão de mercado. Enfim, gerenciar a carreira, tentando expandir uma imposição em outras praças e em outros mercados. Por isso sempre quando eu me aproximei desse processo, eu acabei tendo diversas etapas que culminaram, então, numa aproximação com o rock, num segundo momento – não que o Raiz de Pedra não fosse rock, é que o Raiz tinha um viés instrumental muito forte, quase que 70% do repertório era instrumental, mas por essa razão, também, era um artista de mercado mais lento e mais difícil – difícil, mas não impossível – mas é dificuldade no sentido de como o mercado cultural impõe dificuldades pra quem não trabalha o processo de canção, tomando a música instrumental como algo mais difícil percepção.

Essa interação com o Raiz, ela não só me proporcionou a experiência do campo de produção, no sentido de levar um espetáculo e formatar ele até chegar ao palco, como também no palco o processo de visualização e formação do que é um show como um organismo que tu precisa idealizar e também viabilizar, ou seja, além do campo artístico da integração de música com o que se vai ver, que envolve cenário, linguagem cênica, identidade de luz, proposição e dinâmica ao que vai acontecer. Ou seja, isso é uma situação que envolve da parte do artista ensaio, envolve da parte do artista – curiosamente – ser artista, concordar com isso, trabalhar pra isso e se formar nisso; e também de pessoas ou profissionais que consigam, no universo do *backstage*, entender e proporcionar crescimento ao espetáculo desse mundo de ideias. Ou seja, um show nasce num papel, num estúdio, em reuniões intermináveis, volta pro estúdio, volta pro papel, até chegar no dia em que depois do terceiro sinal, tudo vai andar junto, e tu tem uma hora, uma hora e vinte, pra que aquele time de tudo o que foi feito num laboratório, num gerenciamento de ideias, num compartilhamento de músicos e pessoas que trabalham com luz, com cenário, com produção, com tudo, aquilo vai pro palco e gera o produto que se imaginou.

Falei um pouco de produção, agora falando de agenciamento: no agenciamento objetivo e a percepção de que tu depende de público pra ter continuidade e alongamento de carreira, e pra ter experiência de continuidade de obra que conduzam teu público – quando eu falo em experiências e continuidade de obra eu falo de uma quantidade de gravações e que

vão gerar discos, e que vão gerar, então, uma linha interminável de tempo daquilo que a gente chama de “carreira artística”. Enfim, tu vai ter um desafio de administrar uma produção e tentar conduzir, durante um tempo interminável – volto a falar de linha do tempo – tudo aquilo que tu consiga fazer com uma obra. É mais difícil, mas não é impossível. A gente tem um exemplo clássico de uma das maiores obras da história da música e a banda parou de circular há mais de 40 anos, que é os Beatles. A gente ouve, a gente vê, e pessoas tocam, reproduzem a obra no campo clássico e no campo popular, tá aí um exemplo de um artista solo de uma banda que trabalha comigo nos últimos cinco anos, que é a Vera Loca, que ele tem um trabalho de Beatles no Acordeon. Tu pode fazer e dar pra isso 327 leituras, mas tu tá relendo a obra, ok, mas o artista, ele parou de fazer aquilo que eu chamo de “a representação da obra no palco”, que é a exposição, que é o show, que é o que gera a turnê, que é aquilo que o público quer ver: o artista interpretando aquela obra.

Então o processo de formação de público depende disso, do exercício de quantas vezes tu permite que um público vá te ver no palco, e te vendo, ele crie uma relação de construção do ideário, do imaginário. É algo que alimenta a alma, é comum, na percepção do imaginário, muitas vezes, as pessoas dizerem “aquele show me marcou” – porque ela não esquece mais do show; aquilo começou e terminou no horário marcado, aí a pessoa saiu, atravessou a rua, foi pra casa... e anos depois ela tá lembrando daquilo: pode ter sido uma frase, uma melodia, um refrão, a combinação da performance do artista naquele momento, com aquela luz, com aquele cenário, que impactou ela. Então a pessoa apreende algo dentro dessa relação que tende a acompanhar o artista. Por isso, o artista, quando ele se expõe no palco, ele já tem que ter um cuidado de proporcionar pra pessoa que tem a expectativa de encontrar nesse novas experiencias uma continuidade daquelas outras, algo que sempre some e faça ela ter uma percepção maior, como se fosse uma relação de degraus, e talvez não vá terminar nunca, isso a gente não sabe.

Mas a ideia principal é exatamente essa: o que move a vida artística de alguém é a relação com o seu público, a manutenção dele, uma relação de troca e percepção de como alguém que consome também os livros de um grande escritor, a relação é essa.

E o Raiz de Pedra me proporcionou esse laboratório no início, porque como eu já vinha acompanhando outros artistas, eu já pude colocar neles esse campo de ideias, em conjunto com outras pessoas – e aí já vem uma outra percepção, que é fundamental, que atrás de uma grande banda tem uma grande banda que não aparece – e que é fundamental, e sempre o melhor substrato pra uma banda é ter uma grande banda fora do palco, sejam pessoas de caráter técnico, ou que tenham a capacidade e sensibilidade de ingredientes artísticos de luzes

e cenografia, pra agregar aquilo que o artista tá propondo na criação da obra. Porque o artista, no momento em que ele tá tocando no palco, ele não pode fazer tudo ao mesmo tempo, ver como tá o cenário atrás dele, nem se é o momento de tocar, nem se não é, se a luz já trocou de cena e precisa ter aquele ponto em que ele se aproxima daquela área... é isso. O cara tem que tá confiando nas pessoas que estão trabalhando atrás dele. Se tu consegue sincronizar isso, e consegue também sincronizar uma experiência de pessoas que vá fazendo isso ao longo dessa carreira, é ponto positivo pra que ela tenha um rendimento de qualidade de extensão e que talvez outros artistas que não descubram isso a tempo, não tenham.

Inclusive, no sentido de que “show é exposição” – e show é exposição porque algo demandou a isso; e se tu te expõe desnecessariamente por alguma razão que não tenha uma relação com a obra ou com algo que tenha te impulsionado ao palco, talvez tu estejas te expondo no palco num momento errado e na hora errada. Então tem um monte de pequenas composições que a gente pode fazer nessa chamada “linha do tempo” da vida de um artista, que a percepção é realmente muito sensível, pontual, e como isso não existe em nenhum livro, não é uma ciência, ela é fruto da observação, e a gente observa que isso funcionou – não funciona por uma margem de erro que a gente fica aprendendo e incorporando àquilo que a gente faz, que é administração de carreira.

Dois ou três anos depois de começar a trabalhar pro Raiz, começaram a surgir oportunidades de produzir também outros artistas – e aqui vai uma diferença – produzir um artista que precisa de produção pra uma espetáculo é um trabalho, que tem começo e tem fim; trabalhar para um artista administrando sua carreira é um trabalho que pode nunca ter fim, a menos que o fim seja a própria pessoa, né. Então essa diferença, o trabalho de administração de carreira, se a gente tá falando de carreira e vida artística, pode sim durar a vida inteira, sei lá, o cara trabalhou até os 80, 90, e foi administrador de carreira, empresário, né.

Nesse ano de 84, eu já coloco essa experiência, esse know-how que eu tive com o Raiz de Pedra, a serviço de outros artistas, como o Bebeto Alves; o Cao Trein, que é desse viés também de música popular gaúcha com um pouco de rock, com um pouco de canção; Leo Ferlauto, que foi um dos primeiros shows desses que eu assisti e cuja memória artística me acompanha até hoje, tamanha impressão que me causou o show por estar muito ensaiado, por ter as coisas absolutamente no lugar, por ter uma qualidade de som ótima, um lugar que era pequeno, o Teatro de Câmara, ali na República. O nome do show era *Sonho Solto*, e eu achei fantástico o resultado, a mixagem do som, daquelas pessoas envolvidas pra fazer aquilo ali, com truques possíveis de fazer naquela caixa cênica, que é um pouco limitada, mas funciona também. E depois até tive a felicidade de fazer um show para o Leo no Auditório da

Assembleia, chamado *Aluado*, que era ele e mais um trio, que tinha direção do Ferré, um cara do Cem Modos, e aí, enfim, eu já tava praticando o que eram os ingredientes de linguagens artísticas que se aproximam de um repertório de um artista e colocam isso num palco como um produto.

Então eu achei o mote da Lado Inverso, que ficou dividida em dois campos bem claros: é uma coluna chamada produção de shows, ou seja, processo de produção, a preparação de um show enquanto projeto que precisa ser comercializado, ter apoio, patrocínios, com uma linguagem que venda o espetáculo, que na medida do possível diga o que ele é; e numa outra coluna isso que é a visão que eu obtive, também, que a primeira coluna não me ajudaria no sentido de sobrevivência, de ser um objeto profissional capaz de me sustentar como projeto de vida – exatamente por isso, porque trabalha 3, 4 meses, um show termina, parou o trabalho. E ele não só termina, como pode terminar te trazendo um grande problema na medida em que esse trabalho não resultou num aspecto financeiro positivo, trazendo resultado compatível pra um tempo em que tu fique parado até ter outro show e depois mais outro, e tu trabalhou 365 dias no ano para apenas três shows, três trabalhos.

Essa foi a primeira dificuldade que eu tive para entender que show é, sim, um empreendimento de risco, basta a gente imaginar que um show tem um ponto de equilíbrio que necessita para ter resultado num lugar para 1500 pessoas e uma equipe de 200, que ele teve um pagante. A pessoa que promoveu isso tá diante de um grande problema. De outra parte, se eu já tinha esse conhecimento de show, mas também tinha a vocação do trabalho de administração de formação de marca e imagem, aí fechou todo o componente que então gerou, em essência, o negócio da Lado Inverso, que é administração de carreira. Porque aí eu descobri, bom, para o show do Raiz de Pedra eu trabalhei 4, 5 meses e o dinheiro que a gente ganhou a gente jantou, porque foi tão pouco, e a gente dividiu lá numa churrascaria. Valeu a pena, mas e agora? E as contas?

E aí eu enxerguei, então, que isso necessitaria de uma formatação tão competitiva do artista em relação à formação de público, quanto no artista em relação às exigências que ele precisaria ter para com ele enquanto responsabilidade e criação e manutenção da obra num espaço de tempo para gerar isso que seria, em última análise, circulação. Ou seja, atingir a maior quantidade possível de praças, regiões, a ponto de num ano cumprir essa quantidade de shows que te tornaria autossuficiente, capaz de te permitir gerenciar e investir na tua própria carreira e mantê-la, né. Essa história, então, que formou a Lado Inverso em agenciamentos culturais e no campo da produção. De produção ela consegue presta serviço a quem precisa de

produção num dado momento, num ano qualquer, para um artista que vai excursionar no Brasil, ou de um artista brasileiro que vá se apresentar em Porto Alegre e não tenha quem faça, enfim, a gente pode colocar essa expertise a favor de alguém.

A outra situação é que tendo muito conhecimento do processo de produção de shows, tu usa isso como uma alavanca de continuidade e provocação dessa outra coluna que é o agenciamento artístico, porque se tu tem facilidade de produção, tu torna isso (a favor da movimentação, da oxigenação da carreira do teu artista) mais palpável e mais, digamos assim, mais vertical. Vamos usar o exemplo do Rio Grande do Sul: no Rio Grande do Sul tu consegue, com tranquilidade, elencar 10 a 15 cidades que são mercados de circulação: Pelotas, Caxias, Santa Maria, Uruguaiana, Passo Fundo, né. E, dentro disso, como tu vai circular se ninguém está interessado no teu artista, mas tu sabe que teu artista tem mercado? Por alguma razão a circulação da obra permitiu essa identidade; então tu sabe que tendo essa identidade, quando teu artista se expor lá, tu vai ter resultado. Se tu não tem os parceiros pra fazer isso, tu mesmo tem que fazer, tem que administrar a circulação. É um processo de produção de show igual tantas outras vezes, porque o show é a condição que o público tem pra encontrar o artista, ele paga o ingresso por isso, e dentro desse valor médio do ingresso tu tem que administrar a reunião dos melhores fornecedores, porque ali tu precisa preservar a qualidade, e um retorno satisfatório pra ti como produtor e pro próprio artista.

Enfim, é uma cadeia de elos que se sucedem e que se repetem e cujo nosso negócio aqui partiu também de uma constatação bem interessante, porque agora se eu acabei de te resumir um elenco de 15 a 20 cidades, num mercado como o Rio Grande do Sul, vem a outra constatação: nenhum artista tem como subsistir apenas dependendo do mercado do seu estado. Ou seja, se tu não vai poder passar a fronteira de Santa Catarina, né, o exemplo é meio grotesco, mas é isso que eu quero dizer, se tu não passar a fronteira tu não vai conseguir gerenciar uma imposição de 4 ou 5 shows por mês, no mesmo ano, porque não tem uma formatação pronta de público pra isso, seja por local, seja por ausência de veículos, seja por demanda de produtores, seja por formação cultural da cidade, que nunca se preocupou com espaço, promoção de eventos, com circulação cultural, musical, enfim. E isso, então, não tem como, porque tu consegue fazer em Porto Alegre, em 5, 10, 20 cidades e pronto. Daí vem a necessidade, também, que a gente sempre entendeu que a Lado Inverso teria que proporcionar aos artistas o desafio de, sim, fincar âncora em outras regiões, em especial – se são artistas que querem desenvolver carreira no Brasil – longe de Porto Alegre. Então tu precisa entender isso, investir nisso, e aceitar isso, porque não adianta conformismo de não sair de Porto Alegre e achar que na hora que tu bem quiser tu vai fazer São Paulo, Curitiba, Belo

Horizonte, Manaus, Fortaleza... não é bem assim. Então isso demanda, também, que o artista precisa ficar próximo ou, no mínimo, proporcionar facilidades pra se aproximar dos grandes mercados.

E aí a Lado Inverso, que já tinha essa experiência pós-Raiz de Pedra, de trabalhar pra outros artistas, formatou um ideário de conceito de agenciamento que ela mesma 5, 6 anos depois acabou por derrubar, que foi uma constatação que a gente pode fazer já durante 88, 89, que não adiantava ter um *cast*, uma quantidade de artistas – a saber: Nei Lisboa, Bebeto Alves, bandas como Fluxo, DeFalla, depois o Cidadão Quem, o TNT, o Replicantes –, a gente chegou a um ponto que a gente tava trabalhando pra 7, 8 artistas, e sob o ponto de vista de gerência de qualificação, de administração, era muita movimentação, em alguns casos, pra pouco retorno. Era muita demanda de atenção, de trabalho, pra essa situação que acabei de te definir que são dois shows por mês. Vamos trocar: vamos dar o exemplo de 30 shows por ano, e isso não mantém. Ora, se não mantém, eu não posso viver disso – e eu quero viver disso, isso que me realiza. Então isso é um desafio, e essa escolha não tem muito retrospecto, primeiro por aquilo que eu te falei, que eu não aprendi nada em lugar nenhum, eu tive que ir montando isso até chegar nesse ponto, e depois que eu entendi, então, que esse ponto era também um ponto de, digamos assim, de uma certa encruzilhada, de tu aceites ou não que se tu vais depender de administração de carreira, e carreira é uma montanha-russa, tu vai ter dificuldade.

E aí houve um pouco de questionamento meu sobre isso: por que parar? Por que continuar? Me faz bem continuar apostando ou eu prefiro ter um sono tranquilo, carteira assinada? Será que eu transfiro esse conhecimento pra alguém, chegando às 8, saindo pra almoçar, voltando às 2 da tarde, saindo às 6, né... Isso sempre foi uma posição muito difícil que, às vezes, me obrigou a repensar a decisão porque era muito punitivo, tu trabalha direto, todo dia, e o que as pessoas enxergam é o resultado do que foi concluído. Do ponto de vista do agenciamento, um ponto concluído é: um contrato assinado de um show em algum lugar para alguém. Concluído sob ponto de visto de um show: uma data conquistada em um teatro, seja por edital ou não, ou proposição de locação demandada por um show, e tu tem que durante quatro meses fazer o trabalho pra aquele show, terminou o show, desproduz, tu recebe, porque o artista sai do palco o show segue pra quem produz – pode durar até um mês, um mês e meio, dependendo da demanda do fechamento.

Pelos dois aspectos que eu te falei, um show nem sempre tem um resultado positivo e um artista nem sempre tem uma carreira cuja uma resposta de mercado proporcionou a ele

uma quantidade de shows significando subsistência e realização pessoal – também como dinheiro, claro, mas como prazer de fazer isso.

E aí eu sempre falo um pouco sobre esse caso porque ele vale a citação: eu me lembro que no ano de 94, a Lado Inverso administrava o Nenhum de Nós, o Nei Lisboa, e tinha terminado a primeira gestão do primeiro ano do Papas da Língua, e eu que tinha tido nos anos de 90, 91, 92, umas 5, 6 pessoas trabalhando comigo, mas não tinha mais ninguém, tamanha dificuldade de combinação que naquele tempo e naquele espaço tinha um artista iniciando, um artista com 10 anos de folha corrida, mas que fez um projeto que foi muito arrojado, tanto que foi uma das primeiras gravações de um disco acústico no Brasil. As pessoas não sabiam o que era um disco acústico, então no início da proposição de circulação, poucos entendiam o que era isso, tinha que explicar, e aí muitos não entendiam que era melhor ser em teatro, “ah, mas teatro não é tão seguro, porque o público aqui não tem esse hábito, o público vai se divertir no final de semana, o clube tem que fazer uma festa-show”.

Então isso que favoreceu, por exemplo, pra circulação do rock gaúcho, mas atrapalhava outros artistas que queriam criar janelas de alternativas pra carreira, encontrando no formato a alternativa “eu sou um cara elétrico, tenho um show pesado, mas eu quero fazer um show com violão e outros tipos de arranjo”. Sim, o *Acústico*, como formato, foi uma alternativa. Isso parte da percepção que a gente tem que se a gente só vai trabalhar aos sábados porque se é aos sábados que tem festa-show e os clubes precisam ter programação. Tu precisa, então, talvez, criar uma alternativa no meio de semana, porque se não o artista fica parado, né, porque eu só posso dar show de sexta e sábado, ou no máximo domingo. E isso é percepção de carreira. Quanto mais ingredientes tu oferta pra que o mercado obtenha respostas possíveis pra contratação ou pra promoção, melhor pra ti.

Se demorou três anos pra dar certo, hoje, o Nenhum de Nós, em essência, dá tantos shows nesse formato quanto num elétrico, e já é uma mistura tal que as pessoas talvez nem notem. E já é muito natural, sim, dar show num dia de semana num teatro. Então uma agenda que ficava sempre comprimida em suas 40 apresentações por ano, passou a experimentar algo bem maior, 80, 100, 120 shows. E aí que criou essa infraestrutura que demanda muita condição de perspicácia, porque tem isso: tem fluxos de pico, de mais exposição, e tem o contraponto, que são uma certa ociosidade, final de turnê, algum esgotamento de alguma obra (falando sobre discos), e nisso então tu precisa se preparar, porque são momentos de paradas e momentos de absoluta circulação e oxigenação onde tu não dorme, não se alimenta bem, tem que viajar, tem que promover e criar soluções de gerência pra isso.

Foi quando, inclusive, no início dos anos 80, eu já tinha percebido que quanto menos eu viajasse pra cumprir contrato junto com os músicos – porque eu trabalharia de segunda a sexta, podendo trabalhar também no sábado, arrumando a semana que fecha e a semana que entra –, e entender o mapa e o comportamento de mercado do meu país e das cidades e regiões pra tentar, sempre, a ativação de circulação. Quer dizer, a Lado Inverso: circulação de artistas regionais com a circulação de artistas no centro do País – ou no País inteiro, enfim, latino, também, já é outra pretensão.

E esse exemplo que eu te dei, do ano de 94, tem esse ponto. O Nei Lisboa tinha parado pra escrever um livro, ou seja, o artista decide o que ele vai fazer; o Nenhum com o processo do *Acústico* e o Papas começando, e esse ano foi muito difícil, foi tão difícil que eu cheguei a repensar, assim, diante do temor de que essas dificuldades fossem difíceis de suportar, talvez não houvesse como continuar, né. E aí veio também a percepção de que não adianta trabalhar pra 7, 8, 10 artistas e tomar conta do mercado, porque, na verdade, o que importa, é que tu tenha uma grande capacidade de gerenciar, de entrega do teu 100% para um artista, que aquilo te dê a condição de retorno – de prazer, financeiro – pra que tu crie uma verdadeira máquina de suporte pra que esse artista fique tendo uma quantidade de eventos bem sucedidos, porque isso importa, também, que o processo e agenciamento andem colados num processo de produção. Às vezes um recurso de agenciamento não é satisfatório, porque ele não conseguiu obter resposta de mercado para 3, 4, 6 shows, e o da produção vai ter que andar porque tu vai ter que provocar produção. E é por isso que eu falo que um grande empresário precisa ser, antes de tudo, um grande produtor. Se ele for um cara que só sabe vender um evento, e não sabe entender o substrato dele no sentido de custos de fornecedores, de mão-de-obra, de bons espaços, de uma mídia competitiva e formatar isso, fazer gerar resposta, não adianta nada.

E aí, 37 anos depois desse começo, eu tô ainda sempre pensando sobre ele, refletindo sobre ele, porque também todas as demandas estruturais dum histórico que parecia irreversível, nos anos 80, ele vai mudando. A música, tendo na circulação de obra um componente físico, sumiu, né. O vinil que passou pro CD, que passou pra coisa nenhuma, aí vieram as mídias digitais e música tá num panorama que não é só a circulação do mundo analógico das rádios, e sim num mundo on-line, onde tu precisa também tá estruturado porque o artista precisa ter exposição de visibilidade, ali. Houve uma mudança que faz parte do que o histórico da música vai sempre te proporcionar, uma transição. E tudo ficou mais difícil, mas se a gente for voltar pra trás, na quantidade de artistas que a gente produziu, seja como agenciamento ou na qualidade de shows, na verdade, nunca deixou de ser difícil.

Então é isso, tu tem que aceitar o fato de que há uma permanência nesse desafio e tratar de dentro desse panorama construir soluções que beneficiem a tua opção profissional e que tu coloque, também, à disposição de um artista, porque eu acho que um artista sempre mais tranquilo é aquele que só pensa em compor e em tocar, e que entende, de maneira razoável, como funciona o mundo dos negócios e da música, pra dialogar e transitar com pessoas e profissionais de confiança o fluxo de sua carreira. Que aí tu consegue ter boas noites de sono, provavelmente.

Acho que o resumo é um pouco isso, né. E o agenciamento, quanto mais artista, mais trabalho, aí tu tá enlouquecido das 7 da manhã às 11 da noite, né, e aí a gente descobre que é melhor focar, e focando a gente melhor descobre que tá ok, e não, não tá ok. O exemplo do Nenhum, do Papas e do Nei é um clássico de como naquele momento tudo balançou e por pouco eu não atravessasse a rua de volta pro mundo da publicidade. Mas aí pensei também sobre isso, de que isso não vai mudar nada, acho que o ambiente cultural e os desafios que ele provoca é o que me interessa, e só no campo artístico é que a gente vai provocar reflexão, mudança, e essa é uma das razões pela que a Lado Inverso trabalhou em 7, 8 anos numa sequência de trabalho pra teatro. Porque teatro, inclusive, tinha um público formado, assíduo, interessado nisso, e além da parte da nossa relação com música, a gente chegou a fazer isso.

Claro que da produção de shows pra teatro é um passo, é uma outra linguagem, mas tu selecionando as demandas de produção, que são necessárias, tu consegue dar uma extensão pra isso, que aí vem a questão da temporada, que é muito próximo, também, do processo de formação de público para que o artista possa experimentar temporadas. Essa constatação veio muito do início do Raiz, que a gente pensou: pô, as pessoas não conhecem a banda, e aí só vão conhecer se a gente se expor. E aí essa relação do entendimento que show é exposição e que pra formar público tu tem que ter uma quantidade determinada de shows. E a gente resolveu assumir esse conceito de temporadas, e até foi bem-sucedido, porque 3, 4 anos depois, a banda já tocava em espaços maiores, e então foi isso. Tu percebe isso, entendeu?

E mesmo artistas que tenham uma penetração média, se eles confiam que a obra tenha um alcance, digamos assim, competitivo, no sentido de aumentar público, e ele como artista, ele tenha uma resposta de palco, que seja no mínimo interessante (e aqui eu não vou abrir muito, porque a gente pode incorrer em exemplos que não vem ao caso), há, assim, da parte do artista, esse exercício interno, de reflexão, de se preparar pra isso, de que como um ator estudou artes dramáticas, um cara que vai prum palco e faz uma banda, ele só acha que é só chamar os amigos, baixo-bateria-guitarra, “vamos fazer as músicas, eles fazem tudo, eu só vou dar o show”, isso não é tudo. Isso não é tudo. Isso não é nem tudo como não é suficiente.

Então por isso que alguns artistas são, de fato, conhecedores de como a estrada te provoca uma exigência cuja resposta é uma preparação tua, mesmo, como alguém que vai entender que pisar no palco e sair dele, depois, é algo que vai exigir preparação de tudo: orgânica, física, disciplinada pra aquilo que tu tenha que fazer, porque quanto mais o público gosta, se impressiona, fica satisfeito, mais ele vai te responder como contrapartida em termos de assiduidade, ou comprando produtos, ou o produto principal, que é o show.

E voltando pra essa parte do começo, após o Raiz de Pedra, as bandas que tu produziu, o DeFalla, o Nenhum de Nós, como foi esse momento dos contratos com a RCA, o Rock Grande do Sul...

Na verdade, o *Rock Grande do Sul* ele se dá antes do *boom* do rock gaúcho, ele já existia. Quando eu tinha 16, 17, eu já ia em shows de bandas gaúchas no antigo Teatro da Ospa, ali na Independência, e eu te citei Bobo da Corte, mas não falei do Bizarro, então já são três: Bobo da Corte, Bizarro e Cheiro de Vida, daqui a pouco vêm as outras.

Então, primeiro até pra entender: já havia um grupo chamado Fluxo antes de existir o DeFalla, e o com o Fluxo eu trabalho dentro desse espaço de tempo que eu quebro a exclusividade do Raiz de Pedra, porque começaram a surgir propostas de trabalhos com muita frequência e de todos os lados. Então pra mim o ano de 84 e o de 85 – o de 84, em especial –, proporcionou essas experiências, e mais pro Leo Ferlauto, e pra esse grupo então que era o grupo que se chamava Fluxo, do qual minha irmã participava, ela foi baterista do Fluxo.

E daí o Fluxo, em seguida, se separa; a Biba e o Edu saem do Fluxo, e aí eles são substituídos, entra um outro baterista e outro guitarrista, e eu continuo produzindo, e em seguida, talvez um ano depois, daí surge a oportunidade do DeFalla. O Edu e a Biba se unem ao Carlo, que era baixista, e fazem então o grupo, e aí eu já tava acompanhando a cena, vendo que grandes grupos brasileiros estavam se formando no viés das bandas de Brasília (Paralamas, Capital, e em São Paulo tava surgindo o Ira!), e essa efervescência toda começou a ter uma iniciativa no Rio Grande do Sul. Então eu tive essa fase de transição, do rompimento com o Raiz e começar a produzir, eu pensei: “não, agora eu vou aplicar esse ideário do agenciamento em alguém – ou para alguém”. E aí tinha o Fluxo, com logotipo, uma quantidade enorme de fotos, e aí a gente sugeria essa coisa do figurino ser quase todo preto, ou branco, ou ser sempre diferente, pois dentro desse conceito de ser artista precisa ser diferente – não é o caso de ser iconoclasta, de subir ao palco do jeito que tu tá em casa e tal,

precisava de um mínimo pra diferenciar e formar aquela situação de marca e imagem e então pegar público e tu ir acompanhando, então ok.

E aí o Fluxo teve essa ruptura, e aí o DeFalla surge, e aí eu me lembro que a gente decidiu o nome do grupo lá na sala da casa onde a gente morava, em que o Carlo olha pra trás e pega uns dos tantos discos de música clássica que tinham ali, que era o compositor espanhol Manuel de Falla, e “bah, vamos juntar”, mas aí a gente decidiu fazer tudo junto, o D maiúsculo com o F maiúsculo, “DeFalla”, com o mesmo viés de produção de figurino e visual pra que isso criasse, de fato, uma proposta diferente e a gente já prepara aquilo e vai direto pro palco de um teatro. E aí as pessoas falavam “pô, rock em teatro”, e a gente fazia malabarismo com alternâncias de cenografia, coisas de luz, que deixavam, de fato, aquilo um espetáculo. Não que depois não pudesse circular por bares, mas era um momento que te proporcionava um laboratório, uma quantidade de imagens, às vezes vídeos, era tudo um pouco mais difícil, mas a intenção era a mesma. E aí o DeFalla começa a se movimentar, porque a gente, na hora de expor o DeFalla, ao invés de fazer um cartaz qualquer, a gente fez um cartaz quase de filme. A gente trabalhou o elemento visual, e “pô, essa banda, vou ver qual é porque olha que legal isso”, é bem isso, sabe, relativamente simples: tu coloca os ingredientes da publicidade a favor daquilo ali e são soluções boas pra tentar formar público.

Aí o DeFalla arranca bem, tem toda essa exposição inicial, e ele provoca um *frisson*, ele chama demais a atenção a ponto de quando uma outra cena em volta dele já tá relativamente estabelecida e preparando passos um pouco maiores – os Engenheiros como trio, o Garotos da Rua, o Replicantes, tudo –, o DeFalla já vem como um cometa, tri rápido. Entendendo sempre isso: que precisa impactar e ser diferente. Quanto mais tu se aproximar de modelos tradicionais e pouco ousados, mais tu vai obter um público pouco ousado, de pouco interesse, isso é natural, entendeu.

Aí o DeFalla já começa a circular em 85, ele é o último grupo a ser contratado pela BMG nessa sequência do *Rock Grande do Sul*, e até então nem existia o Nenhum de Nós. Mas era natural, existia Fluxo, outras bandas, e era natural, sempre naquele burburinho, e naquele campo de iniciativas e uma quantidade de bandas querendo também participar do que era essa movida do rock brasileiro, que alguns grupos e produtores se ajudassem, sempre dando dicas, proporcionando shows de abertura, trocando experiências, se aproximando. Mas não que isso fosse uma combinação e um regimento “ah, todo mundo que quer fazer o *Rock Grande do Sul* se encontra no lugar tal, na hora tal e vamos fazer uma plenária...”, não teve isso. O que teve foi uma movimentação, cada uma com suas características, seus interesses, sua dedicação pra aquilo. E aí vem a movimentação de novo da Lado Inverso: a Lado Inverso,

sabendo que o DeFalla iria gravar um disco, prepara uma situação com o DeFalla, já em cima de duas faixas apenas do *Rock Grande do Sul*. A gente nem esperou ter o disco próprio pra ir dando show, ou seja, a gente vai lá pro centro dos acontecimentos: São Paulo. E a gente faz em São Paulo o que poucos grupos gaúchos teriam feito na época, que é uma quantidade de shows, de novo, o recurso da temporada, mas como se fosse circulação; a gente ficou uma semana dando show em São Paulo, compramos um anúncio na *Folha de S.Paulo*, colocamos todos os shows ali, e eu lembro do título do anúncio: “O rock vem do Sul”. E todo mundo enlouqueceu! Uma guria tocando bateria, um louco de saia, todo maquiado... E tu vai em todos os lugares onde as pessoas circulavam porque, de novo, se tu não vai onde o mercado tá, tu pode ficar em casa tomando chimarrão deitado na rede, isso é a tua resposta pro teu grau de exigência pro quanto tu quer ser um artista competitivo ou não; de como tu constrói tua relação com o mercado, como tu vai construir público em outra região.

E quando a gente voltou, todo mundo de olho na banda, e aí começou a aparecer em Porto Alegre, já em 86, Capital Inicial, Ira!, a própria Legião, e os caras vinham e davam entrevista e falavam nas entrevistas do DeFalla, e aí virou o queridinho *cult*, né. E o que aconteceu quando a gente voltou pela segunda vez em São Paulo? Esses caras de outras bandas iam ver o show. E o DeFalla nunca foi uma banda de presença em rádio, com *hits*, não tinha isso; mas a banda suplantava isso com uma presença destemida, digamos, diante da cena.

A gente chegou a tocar em Brasília, em Belo Horizonte, acho que no Rio, também, e a banda criou esse espectro *cult*. Então quando o primeiro disco foi lançado, foi natural que ela já atraísse pra ela uma situação bem plantada, digamos assim. O que houve de curioso nessa história toda, é que na migração do trio pra outra formação, que é quarteto, assim como teve uma dissociação do Fluxo, houve uma incidência, o Carlo saiu do grupo, e eles tinham então gravado as músicas no *Rock Grande do Sul*, mas não tinham cumprido a gravação pelo contrato que a gente tinha feito, a banda não tinha entrado em estúdio. E aí ele sai, e no DeFalla ficam dois, e os dois que ficam brigam entre si. Ou seja, eu tinha uma banda no contrato, e não tinha uma banda na vida real. E nesse espaço de tempo que eu fico pensando “e agora como eu vou falar pra gravadora?”, e eu fiquei me debatendo com isso, né, tinha um contrato assinado com o nome dos três. E daí o que ocorre é uma reaproximação da Biba com o Edu, mas já substituindo o Carlo por metade de uma outra formação que eles tinham tido nessa quantidade de bandas ao mesmo tempo ali, que era o Urubu Rei, e trouxeram com o Flávio [*“Flu” Santos*] e o Castor [*Daudt*] algumas canções deles, do Urubu Rei.

E aí a combustão torna um DeFalla mais competitivo e com capacidade de se expor em rádio, que foi o caso de “Sobre Amanhã” e de “Não me mande Flores”, ou seja, tu olha como as coisas dessas combinações de elementos em dado espaço de tempo podem tornar as coisas melhor ou pior. No caso do DeFalla trouxe isso, pois a banda buscou espaço de maneira muito rápida.

Eis que no final desse ano, depois da gravação desse disco, a banda vai tocar em Imbé, e aí me liga uma das tantas bandas que já tavam surgindo, pra abrir, ok, vamo lá, pode abrir. Na época que eu viajava com o DeFalla, não ia exatamente a todos os shows, mas quando eu ia, quando não tinha condições de buscar *roadies*, e às vezes nem tinha mesmo, porque era uma coisa nova, não tinha quem deixasse tudo montado, guitarra afinada, então pelo menos a batera da Biba eu montava, né, deixava a Pearl de dois tons, era barbada, eu montava tudo, e ficava de *roadie*. Às vezes fazia tudo: montava, levava, descarregava, desmontava. E nesse dia acabou que a tal da banda que ia abrir se atrasou, e a nossa casa ali em Imbé ficava a uma quadra do clube, e nos chamaram avisando que o DeFalla ia ter que tocar antes porque a outra banda não tinha chegado, e a gente tinha que começar a festa.

Fomos correndo, fizemos o show, e a gente tinha emprestado a bateria pra eles, ou seja, eu não podia tirar a bateria e acabar a show da banda que ia abrir, e tive que ficar ali ouvindo os caras. E fiquei ouvindo, prestando atenção, e achando interessante, porque naquela época era muito comum tu ires a shows dos outros, era um conceito da cena “ah, onde tem show, quem tá tocando?”, “a banda do fulano tá lá tocando e a gente vai lá”. Mas eu nunca tinha ouvido falar desses caras e muito menos conhecia eles. E aí fiquei vendo o show, gostei do show, achei interessante, e no final do show desmontei a batera e aí eles não tinham ido embora ainda, e eu como tinha uma reunião marcada em abril com a gravadora do DeFalla, pra discutir as questões do disco deles, eu peguei e dei meu cartão pra eles “ó, se vocês quiserem alguma ajuda”, mas bem nesse espírito fraternal de que a gente pode se ajudar pra crescermos juntos.

E aí, tá, um tempo depois – mais coincidência ainda – o vocalista me liga dizendo que quem me indicou para que ele ligasse foi o tecladista do Raiz de Pedra. Eles se conheciam porque o Nenhum de Nós não tinha onde ensaiar e acabou alugando a garagem onde ensaiava o Raiz de Pedra. Tu vê como as coisas são, né? “Ah, é a mesma cidade”, mas não, são polos opostos... Então esses detalhes todos, é assim que começa. E o Nenhum me procurou, fizemos uma reunião, e eu falei sobre várias coisas pra eles, tavam os três, eu lembro que a gente sentou no Bar do Beto, de tarde, e “olha, o mercado precisa um desprendimento de estar atento e de produzir, de gravar com permanência, precisa formar público, precisa viajar pra ter

outros espaços, outros mercados, e se vocês querem entrar nisso e tal...”. E aí eles me deixaram uma fita com um material, eu ouvi a fita, e gostei e eu demorei umas 2 ou 3 semanas pra dizer sim pro Nenhum de Nós porque eu fiquei: “pô, eu já tô com o DeFalla e eu tenho o Fluxo, como eu vou fazer mais outra banda?”. Aí fiquei, bom, quem sabe essa banda pode trazer isso que se chama de intensidade de resposta de trabalho maior e mais legal, então eu disse sim.

Aí já lancei uma música na rádio, levei na Ipanema; naquela época a gente levava em rolo, digitei uma parte da letra, e dentro desse conceito de “ser diferente” eu montei um *release* que era uma página de história em quadrinho de um super herói, e em seguida, em uma semana, eu já tava ouvindo a música na Ipanema.

A questão da exposição, quando algo vai sendo exposto diante do público que vai consumir ela, tu tá formando público. Então tu só precisa aproveitar pra fazer um show, e aí vem aquele conceito faça um bom show, uma boa produção, na hora certa. E aí o Nenhum de Nós, em relação aos shows, falava “ah a gente tocou ali, ali”, e eles disseram lugares que não eram lugares do circuito dessa movida do rock gaúcho, por isso que pras pessoas eles saíram do nada, mas na cabeça deles eles já tinham tocado lá não sei onde. E aí eu “não, então vamos pro Ocidente”. E aí tinha o 433 e assim foi indo.

O Nenhum faz, em seguido, no Araújo Vianna, um show com o DeFalla em que o DeFalla tava lançando o primeiro álbum e eles terminando de terminar o primeiro e tal, o Nenhum toca antes, o DeFalla depois. Houve uma época que eu virei empresário do Replicantes, e eu fiz DeFalla, Replicantes e Nenhum de Nós juntos no Circo Voador, e no Projeto SP, que era algo grandioso, era um palco super espaçoso. E a gente pegou e meteu as caras, no Circo foi super bem, em São Paulo deu um pouco menos de gente... Ou seja: Lado Inverso, aproveitar as oportunidades, advertir os músicos que isso é um trabalho, tu não vai colocar um paletó e sair de casa às 8 da manhã, mas tu vai ter que fazer alguma coisa dentro do teu horário que tu crie respostas de criação de obra, de gravação, e de responsabilidade sobre o que tu vai fazer, porque se tu ficar no oba oba não vai rolar. E talvez nisso um monte de bandas ou artistas tenham ficado no meio do caminho porque não entenderam que se tu não prestar atenção de como tu se expõe, ou o que tu cria do ponto de vista de gravação, qualidade técnica, performance, junta conteúdo... vamos falar de letra pra canção – que também é conteúdo – alguns artistas que poderiam ter sido mais e melhor trabalhados, compreendidos, ou mais respeitados, ou com mais esforço a favor deles, não deram certo.

E dentro desse sistema da exposição de rádio como veículo pra promoção, e de empresários e gravadoras, e esse tripé a favor dos artistas, entra um monte de pequenas

especificidades que às vezes não colaboraram por uma razão ou outra pra que artistas tivessem mais resposta, mais visibilidade pro que eles mereciam, mais trabalho, porque o que eles faziam era bem legal, e nisso eu não perdoo as gravadoras porque o mesmo aprendizado que a Lado Inverso teve pra si de que é melhor a gente trabalhar pra 3 ou 4 artistas ao invés de ter 10 bandas, e que a gente viu que isso não era legal, a gente se enganava e enganava as bandas, uma gravadora também é assim. Se tu vai gravar, lançar apostar em alguém, “ah, vamos lançar isso aqui e seja o que Deus quiser, se esse caras estourarem a gente trabalha, se não, não”. Tu não pode fazer isso. Tu chama as pessoas e explica pra elas que tu vai submeter elas a uma situação de risco, tu vai gravar, mas não vai colocar eles em pautas de divulgadoras, pra ver se eles concordam com isso, pra ver se eles querem buscar outra alternativa. E nesse aspecto muita gente boa acabou ficando encoberta durante essa efervescência e perderam a chance. Talvez o próprio DeFalla, se não tivesse dentro da sua parte orgânica artística, se tivesse feito outras opções, e tivesse respeitado mais canção e seus ingredientes, mas com aquele grau de loucura, talvez o DeFalla tivesse ido mais longe.

Esse show que eu te falo que é emblemático, do Presidente, ele teve um pouco disso, também, porque a gente foi ali lançar o segundo álbum, e quando eles entraram no palco e tocaram, não tinha tanta coisa assim do segundo álbum, tinham outras coisas. E como a Lado Inverso tava num período em que tinha Nenhum, tinha DeFalla, a gente também fez toda a base do Cidadão Quem, que quando chegou pra gente era Banda Leindecker, o sobrenome dos dois irmãos e o Cao (nessa época, inclusive, eu já tava morando no Rio). Ali eu pensei: bom, é hora de talvez fazer de novo uma escolha, não continuar, e me concentrar naquilo que possa tá me dando um retorno de segurança pro meu trabalho, porque realmente se eu trabalho tanto, eu preciso que os artistas pra quem eu trabalho me deixem tranquilo pra hora do palco, que é a hora essencial, fundamental – e não entender a hora do palco como algo distante da responsabilidade daquilo que tu gravou. Isso, inclusive, pra mim, é uma receita, é uma observação careta “ah não, mas no palco tu pode chutar o balde, engordar o solo...”, pode, tu pode fazer o que tu quiser, tanto que jazz vive de improviso, mas naquele momento, pra mim, não era adequado o que rolou. Pros meus objetivos, eu pensei: bah, não posso seguir. E aí até expliquei pro Flávio, porque na hora que eu tava saindo do banheiro ele tava entrando, e eu falei ali mesmo no Presidente – claro, terminei o show, desproduzi, dei a grana deles, mas informei, assim como um músico sai da banda, eu avisei que aquela gestão tinha acabado pra mim.

De novo, a Lado Inverso trabalhou pra vários grupos, o TNT, a Rosa Tattooada, fizemos Rosa na Ospa, o Cidadão Quem... e a gente começou muito a dar atenção por

períodos de compromisso com os grupos, porque se a gente observava que talvez alguma coisa relativa à química, à troca comum, entre nós e o artista não funcionasse, não valeria a gente ir adiante. A gente entendia isso como a palavra não seria exatamente “casamento”, mas era essa a relação.

O resultado disso é que, por exemplo, a Lado Inverso se confunde quase como sendo a produtora do Nenhum de Nós, mas ela não é, ela existe bem antes deles, mas produz até hoje os caras, são 33 anos. Então tu pega assim os exemplos de longevidade do rock brasileiro, ficaram o Paralamas e o Nenhum de Nós. Mesmo que o Ira! tenha tido uma longevidade, o Ira! se desfez, e o empresário brigou com o vocalista, e processou, e gerou livro... E se a gente pensa também que longevidade é surpreendente também porque talvez se pense que é algo cômodo, eu digo que é exatamente o contrário, porque só eu sei (como eles também sabem) como é difícil isso; porque tu tem que passar por todas essas situações que te demandam experiências e soluções e desafios, que tu passa em conjunto, eles são decididos numa plenária: tu senta com um baixista, um tecladista, um guitarrista, um cantor, e tu vai falar da tua percepção de mercado pra eles e eles vão falar a deles. E eles são caras que sobem num palco, que são músicos, mas que não tem, talvez, esse entendimento, e aí o que é interessante também é isso: porque a outra visão se choca com a do artista, e tu precisa ter essa ponte de contraposição; o choque já é feito internamente. Por isso as soluções talvez apareçam antes que elas sejam expostas.

E claro que eu não vou compor, até posso contribuir com uma palavra, nome de disco, porque tu não pode te omitir de dialogar com a interação artística, como tu não pode omitir que um artista que tá vendendo muito, tá vendendo pouco, claro, isso acontece, tu trabalha com o cara, tu cria uma relação. O que eu percebo muito é isso: como administradora de carreira e produção de agenciamento, a gente aprendeu que show é exposição, que exposição em demasia é desnecessária, é contraproducente, né, e que tu tens momentos de pico, mas tem momentos que não são exatamente de pico, mas tu precisa continuar trabalhando. Ou seja, aí vem um aprendizado importante, que é: não só trabalha, e trabalha bem, quem faz sucesso. Talvez artistas que não acertaram uma música na lua tenham uma quantidade de shows e talvez mais público do que muitos que fizeram muito sucesso, porque criaram uma referência daquele sucesso e acharam que a partida tava ganha. E é isso que eu te falo sobre como a vida é transitiva, como é uma coisa do nada pra lugar nenhum, todo dia muda.

E na verdade, é irônico, ok, vamos todo mundo junto, presta atenção: é areia movediça. Se alguém ficar com medo e se mexer muito rápido, não adianta dar a mão pro outro, vai afundar todo mundo junto. Então a gente tá dentro desse universo e a gente sabe

que vai se deparar com situações de permanente desafio, e situações que a pessoa, seja como artista e como empresário, ambos não vão conseguir reverter. Isso vale, inclusive, pra avaliação autoral, porque às vezes tu pensa assim: “bah, olha a música que a gente fez”. Uma situação hipotética: alguém me traz uma música, e eu vejo que ela foi bem construída, que ela tem uma letra boa, um refrão, um solo, volta pro refrão de novo, a dobra e ok, ela tem toda a receita pra dar certo, inclusive de tempo de duração – eu vejo que ela tem três minutos, e não sete, por exemplo. Aí a gente lança essa música, ou seja, distribui pra maior quantidade de rádios possíveis, ao mesmo tempo para jornalistas, formadoras de opinião, pessoas que são interessantes pro mercado. E isso demanda trabalho, e isso que eu te falo, a gente trabalha, trabalha, trabalha, e não dá resultado. Tu gastou pra fazer toda essa ação de um mês, no mínimo, envelopar, mandar pelo correio, fazer o pós-marketing da recepção – “e aí, vai tocar”? E pô, a música pode não dar resultado nenhum. E aí tu consegue projetar uma frustração no artista, uma decepção tua – ou não, porque não dar certo faz parte, porque não tem receita pra isso.

Mas olha o que eu te falei, tu trabalha anos e anos e gerou 2 ou 3 shows. Então tem isso: mesmo no campo do universo das gravações, que tu vai fazer uma demo, e tu vai fazer 10 ou 20 canções, das 12 que tu vai fazer, já é um planeta subjetivo, porque ninguém tem a percepção exata do que vai ser mais ou menos exposto. E, às vezes, a preocupação desnecessária de expor isso como uma avaliação como algo que vá dar certo, porque se na verdade tu é um artista que domina o texto, seu conteúdo, a construção a respeito de tudo que culturalmente está ao teu alcance, e as melodias são boas, tu tem um bom trabalho pra trabalhar e te virar. Na verdade, é isso. Não depende de algum paternalismo de rádio, ou uma quantidade de execuções por semana, pra que aquilo ali, de fato, tenha que te permitir que tu dê 150 shows por ano. Tu tem que entender que tu tem que ter os teus 50, 60, e atender aquele público que já vem te acompanhando, e que tu tá naquele estágio oferecendo aquilo.

E aí tu vai dizer: ah, tem várias vezes que alguns artistas ofereceram uma ruptura. Mas claro, isso faz parte de todo um universo que tu não controla. Então ou tu confia no talento, e tu tem a percepção de que aquele artista tá sim com condições de gerar uma obra que seja, no mínimo, bem produzida. E os caras pensam que pra tu ter um histórico de 40 anos de carreira tu precisou sempre ter um sucesso a cada 2 anos ou 5 anos. E não é. Tu tendo uma quantidade de produção e sinceridade naquilo de se entender como artista, e levar pro palco algo que seja bem acabado, que tu veja que o cara se esforçou pra fazer, é suficiente, eu acho, pro público respeitar esse circuito e se envolver com aquilo, e pra quem assiste e paga fazer isso de novo,

sair de casa pra ver porque acha que vai fazer bem, né. Vai pagar pra ter aquela memória que eu te falei, né, de várias coisas que marcaram.

Tanto que as pessoas falam sobre isso, o universo das redes sociais traz como benefício uma certa aproximação de palco e plateia. Mas o irônico é que nos anos 80, tu divulgava em algumas peças de promoção que tu dava, como cartão postal e adesivo, o CEP da caixa postal do artista, e aí tinha: “pô, quem vai responder as cartas?”, tinha isso. E aí vinha “bah, fulano, o show que vocês deram em Torres e tu falou sobre uma coisa e bah, fiquei refletindo sobre aquilo...”, tu marcou uma pessoa. Ela teve toda uma elaboração sobre algo muito pontual da vida dela, e naquele momento aquele texto que o cara deu antes de tocar a música foi muito importante. A vantagem do mundo on-line é que é mais transitivo, as pessoas te acompanham em 4, 5 plataformas diferentes, e tu se comunica também por ali, e tu percebe algumas coisas que estão sendo comentadas. Às vezes de maneira muito pontual entra algo que impactou uma pessoa e a pessoa tá te devolvendo aquilo, ela elaborou, por exemplo, “olha, em 1990 eu fui no show, escutei aquela música, tinha acabado de brigar com o meu marido....” e tu lê aquilo e chega te dar um frio na espinha, como uma coisa deu toda uma volta, e a pessoa talvez anos depois voltou no show, ela se mudou dali, a vida dela mudou, e ela tá em Fortaleza, volta no show e pede pra falar com a banda no final do espetáculo, sabe.

Então tem isso. E tem artistas que não se preparam pra isso. Saem do palco, sequer voltam pro bis, acham que não precisam ficar atendendo um pouco mais porque já fazem muito tocando uma hora, e que sequer, talvez, entendam que precisam dessa interação ou que alguém precisa substituir ele nessa questão que é estar atendendo. Então eu acho que cada um sabe o que o torna artista, que é o público; não adianta: a relação palco-plateia pressupõe um público e um artista, e sem público, bom, não precisa nem sair de casa.

Em síntese, é isso: duas colunas, agenciamento, e agenciamento é aprender que ao mesmo tempo que tu fez uma obra que já tá cumprindo o ciclo de vida dela, digamos assim, de potencializar a circulação, é que no teu campo, no teu universo, haja uma quantidade infundável de artistas; alguns que vão surgindo, alguns que vão se refazendo. E os exemplos disso que eu tô te citando – eu tô tentando não te citar nome, mas constatações –, as rupturas são determinantes: Barão Vermelho, aí o vocalista sai e fica sozinho. O Los Hermanos, cada um prum lado. Aí tu “ah, não tem muitos que pararam e não voltaram”. Claro, se a gente for falar das maiores referências universais da história da música, tu pega o Led Zeppelin, que falece o baterista e a banda entende que aquele baterista é insubstituível, e isso é fantástico. Tanto que o cara continua sozinho porque ele sabe que com a banda dele não haveria outra maneira daquele cara tá ali, então não vai nem mexer com isso.

Agora, as combinações vão fluindo também num tempo e espaço, e tu que acompanha uma banda, lá pelas tantas tu fica em dúvida até que banda era aquela. Passou tanto tempo, tu fica até confuso. Vou dar um exemplo meu: eu era uma cara que ouvia muito Genesis no começo. Eu fui nos dois shows que teve em Porto Alegre, no Gigantinho, e lá pelas tantas a situação começou a ficar, pra mim, muito confusa. Saiu um cara, saiu outro, entrou um, entrou outro, aí aquela música ali “bah, não é o Genesis”, né. E esse exercício crítico, eu acho que, na verdade, o público sempre faz. O público tá acompanhando o Lenine, o Paulinho Mosca, o Zeca Baleiro, e se de repente esses caras dão uma virada de 180 graus é provável que a pessoa vá se sentir desobrigada a seguir, né. Então o público tá sempre exercendo algo, que é a troca constante, crítica, que a obra proporciona pra ele enquanto público. E isso é enxergar o trabalho, a comunicação, a competência, a qualidade, a evidência do momento que o país dele tá vivendo. E alguns artistas não souberam ler isso, não souberam compreender, e tomaram decisões pessoais que desagradaram seu público. E nesse espiral pra baixo fizeram obras equivocadas e o seu público não aceita que já não tem o que ele conhecia, né. Mas é isso, é um desafio permanente.

Ampliando um pouco o assunto, mas seguindo nesse teu raciocínio, quem sabe tu me ajude a entender... em outras várias entrevistas aparece algo que é muito curioso: todo mundo me localiza certas bandas de “rock gaúcho”, mas fala do Nenhum de Nós e do Engenheiros como “rock brasileiro”, como bandas nacionais. Claro, tu já me deu várias pistas pra entender, mas tem um lance de “amadorismo de propósito”...

O curioso do “amadorismo de propósito” é que ele traz com ele a expectativa de que algo vá dar certo e vai trazer pra pessoa uma condição de vida legal de um rockstar, de ter uma casa de dois pisos, num campo, com cachorro. Mas pô, como que o amadorismo vai dar certo? Se a gente vira isso pro campo do careta, do cara que tem que estudar 4 anos, que tem que fazer pós, se especializar em arquitetura, engenharia, não sei o quê, como que o cara amador vai exercitar algo que seja um desleixo? A chinelagem traz de volta o resultado que ela planta, ela é o pior do bumerangue; porque tu não pensa que o cara que é profissional, que acha que tá fazendo tudo certo, não tem também um contratempo, por qualquer razão. Gravou um disco extremamente elaborado, tava num momento super conflitivo com a esposa, se separou, e ele não se deu conta que ele fez um disco sórdido... E ele gravou aquilo, e o público reagiu, e a rádio também, e o cara teve que engolir aquele momento que só depois ele conseguiu, num belo dia de sol, refletir. Mas isso tu não volta, tu não consegue mudar.

O grande erro – não é erro, é muito prepotente falar isso – a grande falta de percepção de quem acha que ser artista não é ter respostas exigentes pra aquilo que vai fazer – e eu falo de performance, também é importante falar isso – porque o cara pode ter músicas muito boas, ok, gravar melhor ainda, mas no palco se comporta de um jeito, digamos assim, ele não vai entender o palco como uma exposição com a importância que tem. Pô, o cara só precisa marcar no relógio, é uma hora e meia de show. Naquele momento tu precisa estar bem consigo mesmo, interagir com o público, não adianta não olhar, não dizer nem “boa noite”, nem tocar tua música de um jeito que tu errou e tu riu, tu não pediu desculpa, não corrigiu isso etc. Tem um monte de situações que, de certa forma, foram desrespeitadas e então tem um monte de grupos e artistas que, talvez, por essas razões, não tenha conseguido trocar de patamar.

Mas se a gente vai pensar, bom, o Engenheiros do Hawaii, ele foi a âncora de um projeto nacional no momento do *boom* do rock brasileiro, em que o rock gaúcho tava muito bem, então ele já saiu favorecido por uma cena que não dizia respeito exatamente a ele: ele tava ali na hora certa, no lugar certo e, digamos, errou pouco diante daquilo. Não eram músicos de outro mundo – pelo contrário – era um trio, e um trio é cheio de silêncios. Depois se dissolveu, pá. Depois a gente começa ter um pouco de aprendizado nessa cadeira que eu chamo de “marca e imagem”, em que tu se apropria da imagem de um artista e tu troca quem são eles e tu acha que expondo isso num universo do mercado vai dar certo. Ou o contrário, tu sai e tu faz outro nome e tu acha que, por sair, fazer outro nome, por ter feito parte daquele grupo, tu automaticamente já cumpriu todas as etapas que vão te consolidar. E não é assim.

O Humberto sai do Engenheiros, começa a excursionar como Humberto, depois tenta voltar pro nome de Engenheiros, e depois, até ele equalizar isso, levou um tempo. Foi um tempo de inconsistência de marca e imagem porque o que se projetou no final dos 80 foi o Engenheiros, não o Humberto. E claro, hoje em dia, como ele é o cara que depende dele a relação com a obra, depende dele a atuação no palco e a manutenção, ok, ele migrou de um grupo para um solista. Ser solista tem vantagens e desvantagens. As vantagens é que tu cria, quase com trocas mais diretas, tu escolhe o teu repertório, o assunto da obra é teu, há poucas discussões, porém, tu depende de alguém para subir no palco. Aí tu depende de uma banda de verdade mesmo, e não só aquela banda que eu te falei – que uma banda depende pra subir no palco, que é técnico de luz, *roadie*, iluminador, empresário etc. Aí isso que as pessoas às vezes não entendem, também, por que um Frejat tem um show só com uma pessoa, por que o Nando Reis começou a excursionar sozinho, e não com uma banda atrás dele. Já é uma responsabilidade de grana, mesmo, onde o artista precisa pagar toda aquela turma ali, pra

depois pagar a segunda turma, que são os técnicos, e tu vira quase que responsável por, brincando, umas 20 famílias. O solista tem essa inquietação da sobrevivência e da responsabilidade.

De outra parte, ele sai do embate que é ele enquanto grupo. Imagina o Titãs, né, como devia ser aquilo. Agora a gente tá vendo uma banda jogar a toalha, que é o Skank, que é uma banda que a gente viu cumprir toda uma trajetória exitosa, e o cara diz “bah, não me sinto mais exigido”, claro, é um sentimento muito dele, e ele vai virar solista. É isso, é difícil a gente achar que isso vai escapar das nuances, das ambivalências humanas, de decepção, de carinho, de afeto, de entender quanto eu preciso me doar pra que aquilo dê certo, né. E aí tem que sentar com o cara dos Rolling Stones como é que foi, que espécie de ajustes eles fizeram, o que eles entenderam que outros não entenderam, enfim. O Paralamas, que é o maior exemplo desse socialismo de energia de grupo, porque uma pessoa do grupo sofreu um acidente e ninguém abandonou isso. E todo mundo se sentiu responsável por isso. E hoje é um contrato que tu recebe “tal som, tal luz, uma rampa pra acessar o palco com cadeira de rodas...”. E é isso, entende? E é o mesmo empresário até hoje, desde o início. Porque diante dessas dificuldades a gente vê que há uma dispersão, algumas outras situações. Então existem valores que a gente pode recolher dessas experiências, que quando a gente vê que a elasticidade e a duração de que um artista atingiu, não é gratuita, porque tem situações ali que eles conseguiram perceber.

Ao passo que outros que não conseguiram perceber, não levaram a sério que um grande projeto pessoal ser guitarrista de uma banda depende, sim, de que ele entenda que ele é um artista. Não é o caso agora de filtrar e decupar isso, mas é que é esse negócio que eu preciso te dizer: precisa de muita preocupação, de entender isso, de responsabilidade diante de como tu vai ir pro palco. Às vezes os caras vão pro palco de qualquer jeito. Um jogador de futebol ou um outro atleta é submetido a um exame pra ver se ele não tá potencializando a performance dele de outra maneira, com outros recursos, e às vezes a gente precisa ver se um cara sobe ao palco com outros recursos na cabeça, e fica mais assim, mais assado, de qualquer jeito; quando no palco, pra mim, tu tem que ter a lucidez, a percepção e o grau de concentração de quem tá falando pros alunos, tá dando uma palestra pra uma plateia, tu tá se expondo ali, tu não pode tá bêbado ou chapado, enfim.

Mas aí tu vai me dizer assim: “ah, mas para aí, a cena rock é *underground*, ela foi potencializada dentro dessas relações de contracultura, de questionamento”, ok, ok. Só que pra tudo também precisa armar um circo de uma maneira que o artista encontre uma condição impecável; isso é profissionalismo, isso é lucidez, de que tu não vai morrer de choque quando

ligar o amplificador na tomada, que é 220v, e o amplificador é 110v, e tu não aterrou, e começou a chover e tu foi sair... né, caiu um raio, enfim. Todas essas coisas demandam responsabilidade.

Tu vai fazer um show no Teatro Presidente, pro DeFalla, tu tem que saber que aquela porta que abre pro palco, o fio de tensão passa por ali... eu não sabia, entendeu. Gerou aquele público todo. E ali eu também acabei descobrindo que uma banda pode ir pro palco fazer outra coisa que eu não tinha certeza que seria aquilo também, então eu acho melhor eu escolher um outro caminho e eles que sigam, enfim. Acho que no mundo artístico tem essas escolhas que são difíceis de rompimento, mas é tão difícil quanto a decisão da permanência. Porque a permanência tu também fica “pô, será que vale? Será que vai...?” e quando vê tu tá há 30 anos indo. Mas é uma relação do inferno, é muito trabalho, porque o desafio sobe ao quadrado, porque tu já passou tanto tempo tocando e trabalhando que teu público já envelheceu, e tem gente que tá começando a ser público e nem sabe que tu existe. E tu precisa engatar uma ré, redescobrir como que faz, como que é. Talvez não seja difícil a gente ver que uma criança de 4 anos hoje ganha um *Beatles for Babies*, e com 10 anos vai tá cantando todas as músicas dos Beatles. Mas, bah, a obra tá aí, tá pronta.

Nesse contexto, eu acho que se falar profissionalismo é muito pretensioso, mas eu acho que tudo que tu faz tu precisa ser profissional. Até acho que existe – pode sim, não vejo isso como uma contradição – um certo profissionalismo na gandaia. Pode ser que tu domine tão bem a tua performance que tu faz uma coisa quase sempre no limite. Ok, se a gente for pensar talvez que o Red Hot Chili Peppers é uma banda que descabela no palco e tal, eles tão nesse limite; nesse ambiente eles fazem isso. E se isso tá ok pro público deles, pra quem faz o show, enfim, vambora, né. A gente para e olha pra trás e a única coisa que eu sempre penso é isso: às vezes, conforme as ocorrências dessa linha do tempo que eu te falo – vamos imaginar que ela seja, de fato, uma linha evolutiva – anos, décadas, e tu vai separando isso tudo por uma quantidade média de álbuns e quantidade razoável de shows. E aí teve alguma ocorrência determinada, e conforme isso foi entendido pelo público, conforme foi resolvido pelo artista, pode ser que essa aresta, até no sentido da compreensão, expõe a banda ou o artista mais um tempo sem que ele tenha entendido o que aconteceu. E aí isso pode ser um pouco de solidão, de “quanto tempo passou ou que eu deixei passar desde que eu fiz aquela obra, e gravei de novo, e ninguém me disse que tinha que ser de três em três anos, e não de seis em seis, como eu queria”. Entende?

Assim da mesma maneira como eu descobri essas coisas todas do show, da caixa cênica, da importância do teatro ou um lugar qualquer, por que se expor assim e não se expor

assado, alguém tem que ter uma noção de como as respostas que o público quer são mais transitivas, mais rápidas e mais urgentes, ainda mais hoje, no mundo on-line.

E se a gente for pensar como era naquela época, alguém ousou se comportar de uma maneira de que aquilo era uma condição proporcionada pelo destino – “viva, que legal, a gente tá na hora certa e no lugar certo”, pode ser, sim, que eles estivessem no lugar certo, na hora certa, mas sem se dar conta de tava que fazendo as coisas erradas, não aproveitando a oportunidade que estava se abrindo. E aí eu te falo desse campo de extensão de “olha como ele errou aqui, porque ele não percebeu que aquela chance era a única e que o mundo da gravadora ia ruir, e teria que ter um selo, essas coisas todas”. Quando o cara perde essa percepção de que esse embate é dele com o público, mas também dele com ele mesmo, depois com a sua obra, depois com os seus parceiros, sendo ele solista ou parte de uma banda, tem até essas questões que são conflitivas. Um cara que troca muitas vezes de empresário, por alguma razão, é um cara que não conseguiu dar pra carreira dele uma sistemática de hábitos e de exigências que talvez nem mais se construa com ninguém, porque cada um talvez tenha um histórico e jeito de fazer, e o cara perdeu isso.

E esse negócio de perder, ele é grave, porque da mesma maneira que eu te digo, que é meio assustador, porque o que aparece lá na agenda – a data e o local –, não aparece tudo aquilo que a gente tentou fazer aqui e, por alguma razão, não fechou. Não aparece que aos 45 do segundo tempo deu errado. E tu tem que ser o para-raios que não deixa o cara pensar nesse maremoto que pode tá balançando. Tem um monte de situações que, de fato, a gente tem a responsabilidade de proteger pra que ali ele esteja bem, porque ele precisa ir bem pro palco, precisa tá legal. Então talvez tenha tido essa incapacidade de ler isso como uma oportunidade, não pensou que se esgotam, porque nenhum artista que acerta uma música venceu o jogo e pode ir dormir. Ele não é isso. E são essas incompreensões, algumas mitologicamente equivocadas, outras por falta de diálogo, de contraposição.

Eu tava pensando um pouco nisso quando via o Raiz de Pedra no palco, no domingo. O Raiz de Pedra fez essa passagem na mitologia brasileira e atravessaram o Atlântico de navio, descascando batata no porão. Eles foram de navio pra Alemanha, descascando batata, cozinhando. E chegaram lá e acharam que o mundo europeu talvez fosse ter uma receptividade um pouco mais transitiva do que o mundo brasileiro/gaúcho pode dar pra eles, mas na verdade eles só tavam trocando de língua e de mercado. Lá devia ter 228 bandas alemães e, claro, isso gerou tensões, alguns voltaram, outros ficaram, e a banda ficou no meio do caminho. Ela que já tinha sido abandonada por alguns. Quando eu saí, eu não vi muito problema nisso porque o Raiz tinha, além de mim, um produtor, que era o irmão do baterista,

que trabalhava junto; ou seja, eles ainda teriam alguém pra cuidar pra produção, ainda tinha um núcleo pensante por fora, de cenografia, representação visual, numa época que lançar disco era vinil (e vinil era quadro, capa e encarte), então tinha toda uma coisa importante nisso, que a banda aproveitou muito bem. Tinha um cara de luz que era amigo da banda, então eles viajavam, no começo, até 10 anos, com dois discos, pelo menos, e aí saíram daqui, e aí teve essa parte europeia.

Mas eu fiquei pensando nisso: como algumas pessoas que também decidiram fazer parte de um grupo, depois elas abrem mão, saem do grupo, não abrir mão necessariamente da música, pois vão tentar fluir conhecimento e exercício de regência, de coro, ou até fazer outra banda, ou até fazer um trabalho solo. Por exemplo, como o Titãs, que foi saindo um por um, o único que saiu pra carreira solo foi o Nando Reis, porque um foi ser ator, outro foi ser jornalista... É isso, a gente vai aprendendo um pouco com essas coisas.

E o *boom* do rock gaúcho foi o *boom* do rock brasileiro, veio na esteira disso, antes já existia rock gaúcho. A música instrumental gaúcha, de certa forma, formou duas baitas bandas, o Cheiro de Vida e o Raiz de Pedra, fizeram um baita show no Araújo Vianna, mais de duas mil pessoas assistindo, em 83, então é um absurdo pensar isso. Mas claro, tinha uma rádio que favorecia esse espaço. “Ah, mas hoje não tem rádio” – não tem rádio, mas em algum lugar as pessoas tão ouvindo música. “Ah, elas ouvem no Spotify, é playlist”. Bom, então tu tem que resolver isso, de como dentro desse tabuleiro um pouco mais amplo tu vai se virar. Tu se reunir com a galera, fica pesquisando. É como eu te disse: as dificuldades e os desafios não cessam, eles são intermináveis. Mesmo que uma gravadora tenha ruído por conta disso, porque antes se vendia plástico, um modelo físico, e não o arquivo em si, ainda não há como substituir um artista no palco, ou seja: ou tu fala que o Humberto Gessinger vai dar um show no Araújo Vianna e é só ele, ou tu pode tentar o Humberto cover e ver o que é que rola.

E é isso o mote das coisas que tu tem que solucionar. E, mesmo assim, acho que há artistas que não sabem direito se eles são artistas ou não, porque eles pensam que eles têm que ser artistas porque no campo autoral eles foram muito bem, porque foram gravados por outros artistas que fizeram sucesso com as músicas deles. Então, às vezes, o cara não entende que ser um bom compositor é um bom negócio, mas que se tu tentar ser artista e tu voltar atrás, tu já sinalizou que tu também não tá muito convencido de que a tua exposição se determina a formar um público, e tu tá ali fazendo um trabalho, mostrando pra todo mundo... Bom, a gente ficaria até às 6 da tarde conversando sobre isso, porque se a gente parar pra abrir e decompor cada coisa, terão outras coisas interessantíssimas.