

LONGE DEMAIS DAS CAPITAIS? CONTEXTO DO ROCK GAÚCHO NA IMPRENSA BRASILEIRA

TOO FAR FROM CAPITALS? CONTEXT OF GAUCHO ROCK IN BRAZILIAN PRESS

Ivan Bomfim*

RESUMO:

O que é o rock gaúcho? Como entender um rótulo que abriga bandas de diferentes estilos ao longo das últimas décadas? Quais relações podem ser estabelecidas entre o rock e a cultura tradicional gaúcha? No presente trabalho, buscamos analisar o rótulo “rock gaúcho” a partir da cobertura realizada por veículos da imprensa nacional, e mobilizamos autores como Frith (1996) e Janotti Junior. (2003) para a discussão de temáticas que relacionam rock e identidade cultural. Ademais, trazemos o conceito de estrutura de sentimento (WILLIAMS, 1979) para refletir sobre a gênese do estilo no contexto da cultura gaúcha e entendê-lo na contemporaneidade. Como forma de análise inicial, realizamos uma investigação a partir da cobertura de cinco periódicos nacionais - *Diário Catarinense* (SC), *Diário de Pernambuco* (PE), *Estado de Minas* (MG), *Folha de S. Paulo* (SP) e *O Globo* (RJ) - com base nos materiais disponibilizados pelos sites dos veículos.

PALAVRAS-CHAVE: Rock gaúcho, música e identidade, estrutura de sentimento.

ABSTRACT:

What is the gaucho rock? How to understand a label that includes bands of different styles over the past decades? What links can be established between rock and traditional gaucho culture? In this paper, we analyze the label «gaucho rock» from the coverage carried by vehicles of the national press, and mobilize authors as Frith (1996) and Janotti Junior (2003) for discussion of issues that relate rock and cultural identity. In addition, we bring the concept structures of feeling (WILLIAMS, 1979) to reflect on the genesis of style in the context of gaucho culture and understand it nowadays. As a way of initial analysis, we conducted an investigation from the national five regular coverage - *Diário Catarinense* (SC), *Diário de Pernambuco* (PE), *Estado de Minas* (MG),

* Professor-colaborador do Programa de Pós-graduação em Jornalismo da UEPG, pós-doutor em Ciências da Comunicação pela Unisinos, doutor e mestre em Comunicação e Informação pela UFRGS. RIO GRANDE DO SUL, Brasil. Email: ivanbp17@yahoo.com.br

Folha de S. Paulo (SP) e *O Globo* (RJ) - based on materials provided by the sites of the vehicles.

KEYWORDS: Gaucho rock, music and identity, structures of feeling.

INTRODUÇÃO

Afirmar que o objetivo deste trabalho é abordar as representações produzidas e/ou mobilizadas pela imprensa brasileira sobre o chamado rock gaúcho suscita que alguns temas se apresentam com destaque. O principal, certamente, é que tomamos “rock gaúcho” como um rótulo específico, algo que vai além da indicação de origem geográfica dos músicos e bandas. Sua irrupção como um estilo próprio dentro do rock nacional se deu, de forma significativa, a partir do meio da década de 1980, mas as interpretações sobre o que seria sua essência são diversas até a atualidade.

Para entender a especificidade dessa manifestação, nos baseamos na perspectiva culturalista (WILLIAMS, 1979; 2011) e fazemos uso dos estudos sobre música e identidade de Frith (1996) e sobre rock de Janotti Junior (2003), entre outros, na discussão sobre as maneiras pelas quais a produção de bandas do Rio Grande do Sul é enquadrada pela indústria musical e pela instância jornalística. Por fim, analisamos o *corpus* - composto por textos que abordam o rock gaúcho - reunido a partir dos sites dos periódicos *Diário Catarinense* (SC), *Diário de Pernambuco* (PE), *Estado de Minas* (MG), *Folha de S. Paulo* (SP) e *O Globo* (RJ).

MÚSICA E IDENTIDADE

A percepção do rock como um elemento cultural de dimensão identitária é fulcral para o entendimento de sua importância nos contextos sociais contemporâneos, em especial no que tange à dimensão comunicacional. Williams (2011) identifica tanto a cultura quanto os processos de comunicação como formas de conhecimento em comum, relacionadas às experiências dos indivíduos em coletividade. A constituição de valores culturais em comum é relacionada, de certo, ao compartilhamento de vivências e sociabilidades, sendo essas instituídas em diálogo com as práticas culturais hegemônicas de determinado tempo e espaço. Nesse sentido, a transformação dos elementos que compõem os valores tradicionais foi fortemente impactada pela ascensão dos meios de comunicação no conjunto social de diversas localidades, em um movimento levado a cabo pela expansão capitalista no pós-Segunda Guerra Mundial.

Como sustenta Woodward (2000), a identidade se constitui em processos relacionais, o que implica dinâmicas de diferenciação por exclusão e envolve ações de identificação - atitudes relativas a comportamentos, como o consumo -, o que demarca sua realidade simbólico-representativa, envolvendo tanto a dimensão corpórea quanto elementos sociais, econômicos e políticos. A relação entre música e identidade é explorada por Frith (1996), que aponta que uma identidade é sempre um ideal, não aquilo que realmente o sujeito seja, e que a música possibilita uma experiência real do que essa dimensão ideal poderia ser. “A música, como a identidade, é tanto performance quanto história, descreve o social no individual e o individual no social, a mente no corpo e o corpo na mente; a identidade, como a música, é uma matéria tanto de ética quanto de estética” (FRITH, 1996, p. 109, tradução nossa). Assim que se começa a observar as diferenças entre gêneros musicais, podem-se perceber as formas distintas pelas quais a música materializa possibilidades identitárias aos indivíduos e os enquadra em diferentes grupos sociais.

O conjunto de valores, práticas, sociabilidades, experiências, éticas e estéticas que estrutura um horizonte interpretativo é primordial para compreender a relação entre música e identidade. Processos históricos e formas de ver, sentir e compreender o mundo se entrecruzam a gêneros musicais e maneiras de auto percepção. “A música constrói o nosso senso de identidade por meio das experiências diretas que oferece ao corpo, tempo e sociabilidade, experiências que permitem colocarmo-nos em narrativas culturais imaginativas” (FRITH, 1996, p. 124, tradução nossa). A relação entre identificação individual/coletiva e musicalidade talvez seja uma das principais formas de manifestação visível das diferenças entre universos culturais.

A situação exposta é ponderada por Frith (1996) ao afirmar que a música é o produto cultural que possui a maior capacidade de transcender fronteiras geográficas e definir lugares. O lugar é o espaço que abriga a experiência humana, sendo historicizado, imaginado e construído pela vivência entre os indivíduos. Assim, é primordial analisar a dimensão de territorialidade que as expressões musicais apresentam. Toda música possui um lugar de origem, e a sua constituição em produto da indústria cultural vai possibilitar que ritmos como o rock sejam consumidos mundialmente. Nesse processo, o consumo é uma forma de apropriação marcada por uma negociação de referências culturais e o surgimento de interpretações e adaptações do estilo em diversos pontos

do mundo indica que grupos distintos grupos concebem elementos no rock com os quais se identificam, reelaborando matizes próprios.

O ROCK COMO LINGUAGEM UNIVERSAL

O rock and roll, ou simplesmente rock, toma forma entre as décadas de 1940 e 1950 nos Estados Unidos a partir de gêneros como blues, jazz, *rhythm and blues* e country. Um dos elementos de maior visibilidade do universo da cultura pop (SOARES, 2015), as características sonoras da combinação de violões e guitarras elétricas em conjunto a baixo e bateria são relacionadas a uma gama de práticas culturais características de espaços juvenis, que em sua formulação contestam valores sociais tradicionais e são apropriados pelo domínio mercadológico, comenta Janotti Junior (2003). Com o sucesso de diversos músicos e bandas, entre o final dos anos 1950 e início dos 1960 o estilo se espalha rapidamente pelos EUA e Europa, especialmente na Inglaterra, e depois para os outros continentes - movimento que contou, de maneira decisiva, com o aumento do fluxo de produtos culturais como filmes, programas de televisão e rádio, observa Amaral (2002).

A “exportação” do rock para o território europeu expõe uma transformação estrutural no tocante às referências em valores socioculturais, representando o declínio do Velho Continente como principal origem de tendências seguidas mundialmente. Porém, Attali (2016, p. 52, tradução nossa) comenta que o rock renasce na Inglaterra, onde recebe influência do *free jazz* e adquire conceito de arte, no sentido de ser uma “atividade simbólica com intenção estética, recreativa, de emoções, sentimentos e da própria realidade, utilizando para isso o som”. Segundo o autor, sendo herdeiro de uma tradição negra e da poética *beat*, além de moldado em clubes *underground* ingleses, o rock apresenta poderosos esquemas culturais e estéticos. “O rock-arte expressa uma visão sensível do mundo - real ou imaginário - mediante recursos sonoros, linguísticos e de movimento, e contém espiritualidade, intelecto, percepção, emoção e sensualidade” (ATTALI, 2016, p. 53, tradução nossa).

A junção da cultura negra ao movimento *beat* (para Attali, uma estranha mescla de poesia anglo-saxã e jazz que fomentou o movimento da contracultura nas décadas de 1950 e 1960) resulta no questionamento de valores tradicionais nas sociedades norte-americana e britânica, dimensionado pela utilização de substâncias psicotrópicas, liberdade sexual e bandeiras sociais e políticas revolucionárias.

A contracultura é, então, o caldo de cultivo perfeito para o desenvolvimento de um *rock and roll* contestador, inventado nos Estados Unidos e reinventado na Inglaterra com *status* de arte. Uma música popular de raiz negra e de índole rebelde que em pouco tempo invadiria o mundo (ATTALI, 2016, p. 54, tradução nossa).

Segundo Attali (2016), a partir de uma perspectiva crítica, foi também em território inglês que rock se integrou à economia de mercado. O gênero reflete a transformação pela qual passa a cultura no século XX, que deixa de estar relacionada somente ao universo artístico e passa a abranger outros campos, em especial o econômico (resultado do caráter mercadológico oriundo da reprodutibilidade técnica, elemento primaz do conceito de indústria cultural), em um processo de transformação em *commodity*. A temática dos direitos autorais é desenvolvida de acordo com o horizonte de *marketing* - segundo o autor, ferramenta que tanto identifica quanto inventa necessidades na procura de promoção do consumo. Assim, o rock se transforma em mercadoria com o surgimento de marcas, sendo a primeira, claramente, a *beatlemania*. A conquista do mercado norte-americano pelos Beatles fundamenta a chamada *invasão britânica* e, sustenta o teórico, “faz o rock voltar ao seu berço para dali derramar-se por todo o mundo” (ATTALI, 2016, p. 69, tradução nossa).

Janotti Junior sublinha que o rock é “um processo em que a interdependência entre as partes, ou seja, a conexão das instâncias globais e locais é fundamental para a visibilidade das cartografias que fundam os gêneros e suas manifestações locais” (2003, p. 20). O rock estabelece uma linguagem universal, mesmo quando misturado a elementos culturais localizados. Observando a estruturação da cultura contemporânea ao longo da segunda metade do século XX, Amaral pontua que “o imaginário do rock é produto direto de um período de rupturas na sociedade e na cultura, no qual a mídia serve como espelho, refletindo e sendo refletida pela sociedade contemporânea” (2002, p. 41), visto que o gênero representa a transformação de paradigmas sonoros históricos em favor de novas maneiras de experienciar a música.

A partir de uma perspectiva estrutural, percebe-se que os processos de globalização levados a cabo na segunda metade do século XX ajudam a popularizar o rock como um domínio musical de impacto mundial, sendo percebido como uma manifestação cultural ocidental. Egia (1998) cita Frith ao destacar a capacidade do rock de transpor fronteiras de maneira superior a outras formas culturais e também de ser um elemento de destaque nas sociedades atuais como forma de criação de referenciais de identidade. Para o teórico, o gênero apresenta a “capacidade de articular identidades culturais alternativas

ou plurais de grupos marginais em culturas dominantes” (EGIA, 1988, p. 128), sendo que o fomento de identificações alternativas pode ser notado na relação entre o rock e qualquer âmbito cultural dominante. Como bem observa Janotti .Junior, o rock é “uma série de práticas discursivas que se materializam em textos” (2003, p 20).

É significativo, assim, que o rock branco e anglo-saxão não é o único que existe, comenta Egia (1998). O gênero acabou sendo apropriado por diversos grupos socioculturais ao redor do mundo, o que deu origem a expressões que dialogam dentro do idioma universal que o rock se tornou. As variações incluem a incorporação de instrumentos e sonoridades tradicionais ou contemporâneas, além da interpretação a partir de sociabilidades e referenciais identitários próprios.

Ao tratarmos das representações do rock gaúcho na imprensa nacional, é necessário expor *o que* estamos analisando. Para Silveira (2014), o rótulo é de difícil explicação, pois, além de uma vinculação geográfica óbvia, há a instituição, a partir de convenções midiáticas, de um “facilitador semântico”, que acaba por criar um universo próprio relativo à definição. O rock gaúcho apresenta a dimensão regional como demarcadora, estando a ela relacionados processos socioculturais particulares que constituem territorialidades específicas que são percebidas - e acionadas - pela indústria musical (SOARES, 2015).

ESTRUTURA DE SENTIMENTO DA IDENTIDADE CULTURAL GAÚCHA

Para interpretar os processos que alicerçam o rock gaúcho, examinamos, mesmo que de forma breve, a fundacional dinâmica de alteridade entre as identidades gaúcha e brasileira. Segundo Oliven (2006) e Pesavento (1984), a complexa definição de fronteiras e a percepção de origens socioculturais específicas motivam, desde o estabelecimento da província, sentimentos separatistas, cuja efetivação resultou na Guerra dos Farrapos (ou Revolução Farroupilha) entre 1835 e 1845. Evento rememorado e reapropriado ao longo do tempo, a promessa não cumprida de uma nação separada acaba por marcar profundamente o imaginário dos sul-rio-grandenses desde o século XIX. Luvizotto (2009, p. 11) diz que, apesar de ser inevitável a interação entre as sociedades gaúcha e nacional, “chama atenção o fato de alguns gaúchos não admitirem, até certo ponto, essa interação e tentarem se manter como um grupo homogêneo e distante dos outros, mesmo nos dias atuais”. A visibilidade alcançada pelo movimento *O Sul É o Meu País* na década de 1990 reforça as representações e discursos de um distanciamento entre “sulistas” e

“brasileiros”, o que se torna, de certo, uma opção de construção e posicionamento de marcas: estabelecer o gaúcho como um “outro” se mostra uma combinação entre o que afirmam os discursos da identidade oficial¹ do estado e o que a indústria percebeu como um nicho a ser explorado.

Para entender a complexidade sociocultural do Rio Grande do Sul contemporâneo, buscamos o conceito de estrutura de sentimento, definido por Williams (1979, p. 135) 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”. Procura-se apreender a experiência dos indivíduos e grupos com as estruturas sociais em determinado contexto, de maneira a ser possível analisar os processos que instituem valores como dominantes e aqueles que os contestam, suas modificações e intercruzamentos. As estruturas de sentimento abarcam um panorama amplo da realidade no entremeio das vivências e das relações em sociedade, constituindo sentidos que moldam a consciência de determinada época, e são instituídas na relação entre suas características dominantes, residuais e emergentes. As primeiras constituem o espectro hegemônico de interpretação das experiências culturais, modos de ser e estar no mundo compartilhados pela grande maioria dos indivíduos. Os elementos residuais são referentes a composições socioculturais antigas que, embora não possam ser plenamente observadas na formação dominante corrente, apresentam dimensão ativa nesta. As formas emergentes são aquelas cujas referências se apresentam opostas ou que contestam as estruturas dominantes e residuais, pois se alicerçam em valores distintos.

Podemos tomar as manifestações tradicionalista e nativista - que denominaremos aqui como gauchismo - como cultura dominante, visto que, mesmo que seja uma construção recente (OLIVEN, 2006; PESAVENTO, 1984), acaba se estabelecendo como referencial hegemônico da identidade do estado, inclusive com algumas de suas contribuições sendo “absorvidas” como oficiais. Entre suas principais características estão a valorização das tradições do campo - indumentária, expressões idiomáticas, celebrações - conjugadas ao conservadorismo social². As formas residuais presentes na cultura gauchesca podem ser notadas na incorporação de determinadas tradições³ - hábitos, linguajar, musicalidade, culinária e crenças religiosas das culturas indígena e negra foram amalgamados no universo de representação do gauchismo, além da posterior influência dos imigrantes europeus, em especial alemães e italianos. Em nossa perspectiva, o rock

aparece como uma manifestação emergente que alcança grande visibilidade nos anos 1980, visto que se apresenta 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 ter em consideração que, nessa década, de acordo com Jacks (1997), as indústrias culturais gaúchas - emissoras de rádio e televisão, veículos jornalísticos, mercado editorial e cinematográfico - passam a fornecer grande visibilidade a representações do gaúcho formuladas no entrecruzamento dos movimentos tradicionalista e nativista, que, em maior ou menor intensidade, são expressões culturais de matriz conservadora. Ortiz (1985) afirma que, dentro do projeto de integração regional implementado pelo governo militar, realizado na década de 1970 a partir dos meios de comunicação, o Rio Grande do Sul foi entendido como um espaço com características próprias marcantes. Dessa maneira, por exemplo, a Rede Brasil Sul (RBS) foi integrada à Rede Globo de Comunicação, com uma programação que mesclava as transmissões nacionais com as regionais. A visão da história do Rio Grande do Sul é trabalhada em veículos midiáticos, envolve a elite do estado (mas não apenas), dá sentido àqueles que vivem nas cidades, mas cujas famílias são do interior etc.

DO BROCK AO ROCK REGIONAL

Enquanto as indústrias culturais tradicionais do estado gaúcho se amparavam no referencial identitário do gauchismo, as empresas fonográficas sediadas em São Paulo e no Rio de Janeiro objetivavam se adaptar às dificuldades econômicas do país na década de 1980, e uma das saídas foi buscar explorar novos espaços de mercado. O rock, após sua introdução no país com a Jovem Guarda e a ressignificação empreendida pelo Tropicalismo, integrara-se ao escopo geral da MPB ao longo dos 1970. Todavia, na transição entre as décadas de 1970 e 1980, renovado pelo surgimento de cenas *undergrounds* nas grandes cidades brasileiras inspiradas nos movimentos estrangeiros como o punk e o *new wave*, o gênero passa por um período de “redescoberta”. Surge o *BRock*.

Importa dizer que o rock era, para as empresas, uma aposta de certa forma segura, pois seu nicho “dava continuidade à composição social do mercado consumidor de discos no Brasil, fortemente baseado no poder de consumo das classes média e alta, uma vez que era produzida nas regiões mais desenvolvidas do país” (VICENTE; DE MARCHI, 2014, p. 22). Nesse encadeamento, Cunha (2012) defende que, apesar da repercussão das

músicas críticas à sociedade e ao Estado do período de redemocratização por parte de bandas como Legião Urbana, Titãs e Plebe Rude (alocadas no eixo Brasília-São Paulo), a produção roqueira do Rio de Janeiro, influenciada fortemente pelo *new wave*, foi fundamental para a introdução do gênero no *mainstream*.

O rock carioca, apelidado pelos roqueiros mais ligados ao punk de “rock de bermudas”, foi sem dúvidas o berço do rock brasileiro nos anos 1980. Bandas como a “Gang 90 e as Absurdettes”, liderada pelo já desencarnado Júlio Barroso, e a Blitz, que abriu o caminho nas grandes gravadoras e mídia do Brasil para o BRock, apresentavam estética e temática alegres, descompromissadas e apolíticas. Eram músicas feitas para os jovens da zona sul do Rio de Janeiro, que curtiam praia, *surf* e rock’n’roll (CUNHA, 2012, p. 40).

Um fator essencial para a compreensão da atenção das gravadoras ao rock naquele momento é o investimento demandado: em comparação a outros gêneros, o custo de produção é muito mais baixo. Como aponta Schmidt (apud Cunha, 2012), em geral não há necessidade de gastar verba com maestros, músicos acompanhantes, arranjadores etc. Como as bandas que alcançam destaque acabam por conseguir um grande faturamento, o negócio se mostra rentável. Ademais, as vinculações à juventude e aos ideais de consumismo e hedonismo que orientam expressiva parte do mundo do rock se conformam sobremaneira à lógica capitalista, movimentando um enorme complexo industrial-cultural tanto em escala nacional quanto internacional.

A popularização do BRock empolga parte das empresas, sendo que os anos pós festival *Rock in Rio*, realizado em 1985, são definidos por Cunha (2012) como período em que o gênero se torna “adulto” no Brasil. O processo, diz o autor, resulta do impacto que os grandiosos shows dos músicos internacionais alcançaram, da aproximação entre nomes do rock e da MPB e do investimento maciço das gravadoras na profissionalização das bandas, exemplificado pelo lançamento do RPM, uma banda fabricada para fazer sucesso.

Com a passagem à década de 1990, apesar de estabelecido no panorama musical nacional, o investimento das grandes gravadoras na produção roqueira vê uma diminuição em detrimento de outros gêneros considerados de apelo mais popular, como o sertanejo, a *axé music* e o pagode. De acordo com Vicente e De Marchi (2014), como decorrência da popularização de tecnologias, o período é caracterizado por um expressivo painel de vinculação regional, como nos casos da identidade negra do rock produzido no Rio de Janeiro e na mescla com expressões musicais populares de Recife com grupos como

Nação Zumbi e Mundo Livre S/A. Nesse processo, a produção dos músicos gaúchos também se apresenta regionalizada, refletindo no surgimento de diversas bandas e locais para shows. Além disso, os próprios elementos socioculturais referentes ao universo musical são impactados - a mistura de instrumentos tradicionalistas, a menção a temáticas sócio-históricas e a popularização de “Amigo punk”, música da Graforrêia Xilarmônica, como “hino oficial do rock gaúcho”, sendo cantada pelos próprios integrantes dos movimentos gaudérios, como conta Frank Jorge (no prelo), um dos autores da canção, são exemplos interessantes dessa configuração.

COMO ENTENDER O ROCK GAÚCHO?

Historicamente, a denominação “rock gaúcho” começou a ser utilizada ainda nos anos 1960, com o surgimento da Liverpool, que depois se torna Liverpool Sounds. Inicialmente tocando *covers* dos Beatles, a banda, liderada pelo mítico Fughetti Luz, acaba influenciada pelo movimento tropicalista. Em 1969, lançam seu primeiro LP, “Por favor, sucesso” e, no ano seguinte, fazem parte da trilha sonora do filme *Marcelo Zona Sul*. Após se separar em 1973, o grupo retoma as atividades em 1976 com o nome Bixo da Seda, com uma identidade musical mais próxima ao rock progressivo. No mesmo ano, passa a ser o grupo de apoio do conjunto As Frenéticas (BIXO..., 2017). Em 1975, a banda Almôndegas, que tinha Kleiton e Kledir Ramil em sua formação, grava seu primeiro disco, que leva o nome do conjunto e introduz a mistura de elementos da chamada música nativista com a música pop (KICHALOWSKY, 2014).

Nos anos 1980, vários nomes despontaram no cenário gaúcho e, a partir daí, conseguiram reconhecimento nacional. Em 11 de setembro de 1985, o ginásio Gigantinho, em Porto Alegre, abriga, pela primeira vez, um evento de rock apenas com bandas locais, o *Rock Unificado*. Segundo Nunes (2016), a apresentação foi acompanhada por um representante da gravadora RCA (atual Sony BMG), que realizou uma seleção materializada na coletânea *Rock Grande do Sul*, lançada no ano seguinte (lançamento que fazia parte da estratégia das companhias para encontrar novos valores). Como resultado, Engenheiros do Hawaii, Os Replicantes, TNT, Defalla e Garotos da Rua passaram a ser conhecidos por um grande público também de outros estados.

Pode-se pensar neste como um momento de transição, no qual o qualificador regional “gaúcho” adquire novos sentidos, instituindo uma denominação que vai além da geografia. *Rock gaúcho* passa a designar um espectro amplo de músicos e bandas, não

importando as diferenças marcantes entre elas (AMARAL, 2002; AMARAL apud NUNES, 2016). Assim, no final da década de 1980, mas sobretudo nas de 1990 e 2000, nomes como Engenheiros, Nenhum de Nós, Graforréia Xilarmônica, Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner passam a ser alocados como representantes de um mesmo estilo. O produtor Carlos Eduardo Miranda, um dos artífices da cena rock de Porto Alegre nos anos 1980, é taxativo em depoimento para o livro *Gauleses Irredutíveis*:

burro quem diz que não existe. 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 (AVILA, 2001, p. 209).

Em entrevistas posteriores (NOS ANOS...,2008), Miranda diz que o rock gaúcho foi algo inventado por ele e outros músicos, e que a intenção era convencer o público de que realmente havia um movimento de interesse. De toda forma, o que fica claro é a influência mercadológica para a tentativa de formatação do rock gaúcho como um gênero em si - ou movimento, como atesta Miranda. Ademais do lançamento do *Rock Grande do Sul*, há uma movimentação para produzir algo que seja reconhecível e “palatável” ao público nacional. Em geral, as bandas possuíam cenários de atuação no Rio Grande do Sul e pouca repercussão em outras regiões do Brasil, o que fomenta referenciais socioculturais localizados. Talvez o maior exemplo disso seja a já citada “Amigo punk”, com sonoridade marcada por elementos nativistas e letra repleta de termos relativos ao universo “gaudério”⁴.

De toda forma, como visto, o rock produzido em Porto Alegre entre os anos 1980 e 2000 é denominado “gaúcho” em uma combinação entre elementos endógenos e exógenos. Porém, é essencial destacar que o substrato social ao qual se refere é relativo, em grande medida, aos filhos da classe média de Porto Alegre e de outras cidades expressivas no contexto estadual. Geograficamente, o centro do rock na capital se localiza no bairro Bom Fim. Marcado pela imigração judaica iniciada na década de 1920, o “Bonfa” foi, ao longo do século XX, tornando-se um ponto de efervescência cultural. Nessa trajetória, a boemia se diversifica, passando da chamada Esquina Maldita, nos anos 1970 (na junção da Rua Sarmento Leite à Avenida Oswaldo Aranha, próxima ao campus da - Universidade Federal do Rio Grande do Sul), às festas e shows no “baixo Bom Fim” em locais como Bar Ocidente (localizado na esquina da Rua General João Telles com a Avenida Oswaldo Aranha, que se tornou o principal perímetro do rock sul-rio-grandense). Na avenida também se encontram outros espaços icônicos, como a Lancheria do Parque e o Bar do

João (extinto), conformando a região em ponto de aglutinação e sociabilidade entre os jovens “alternativos” - grupos como punks, *skatistas*, *skinheads*, hippies, góticos, fãs de metal, entre diversos outros.

É fulcral compreender que o público e os músicos que constituem a comunidade rock no Rio Grande do Sul apresentam interesse em produtos e valores socioculturais que extrapolem a “província”, como jocosamente os próprios gaúchos se referem à sociedade local. Por outro lado, as bandas e músicos das décadas de 1980 e 1990, embora se filiassem aos ideais de liberdade individual e questionamento de valores sociais, culturais e religiosos tão caros à cultura *rocker*, perpetuavam outras estruturas tradicionais. Embora o rock tenha explodido no cenário nacional como produto vendável entre o início e o meio dos anos 1980, tanto no horizonte nacional quanto no gaúcho, grande parte dos integrantes das bandas fazia parte de uma elite cultural e econômica (ENCARNAÇÃO, 2009; VICENTE; DE MARCHI, 2014).

No caso do extremo sul do país, não se percebe uma expressiva penetração da cultura rock na sociedade porto-alegrense para além dos moradores dos bairros centrais, o que levanta uma forte barreira sociológica entre centro e periferia. Isso se mostra ainda mais complexo quando analisamos a composição étnica da capital e suas correlações históricas: Porto Alegre passou por um período de reformulação urbana autoritária e as populações pobres e/ou afrodescendentes foram transferidas para localidades distantes, especialmente na zona sul do município - como na criação do bairro Restinga, cujos residentes foram desalojados do bairro Ilhota e trasladados para a região, a mais de 20 quilômetros de distância, em 1965. Aliás, é preciso destacar que o próprio Bom Fim e seus arredores (constituídos atualmente por bairros de classe média-alta) formavam, no período pós-abolição da escravidão, a chamada Colônia Africana, parte dos territórios negros urbanos (BOHRER, 2011). Ao longo do século XX, a presença dos afrodescendentes no referido perímetro foi diminuída drasticamente, ao passo que os bairros foram sendo ocupados por integrantes da burguesia. Em um processo instituído pela junção de políticas estatais, pressão imobiliária e a formas de ocupação do espaço (em dimensão física, mas também em considerações sociais e políticas), a presença dos negros foi sendo oficialmente invisibilizada em Porto Alegre. Tanto as estruturas culturais compreendidas como hegemônicas - pois canceladas como “oficiais” - quanto o núcleo emergente representado pelo rock não expõem a forte herança africana dos habitantes da capital do Rio Grande do Sul. Exemplo claro é que o samba, ritmo afro-brasileiro por

excelência, apresenta grande tradição entre a população negra e mestiça da cidade, fato praticamente ignorado além das fronteiras gaúchas.

Como o tradicionalismo, a emergente cultura do rock apresenta um perfil etnicamente branco e socioeconomicamente elitista - expressiva parte dos músicos tinha formação universitária, assim como artistas do BRock de outros estados, notam Vicente e De Marchi (2014) - integrando estruturas históricas de dominação, como a dimensão econômica (o rock engendrado às esferas de produção e consumo capitalista) e a heteronormatividade sob ótica masculina. A partir de estudos antropológicos e da Musicologia, Gomes e Mello (2007, p.6) sustentam que, apesar de o rock ser o gênero que mais abre espaço para as mulheres (especialmente o punk), seu âmbito simbólico apresenta diversas características relativas às representações de masculinidade, “atribuições como potência, força, ‘pegada forte’, resistência física e poder”, ao passo que elementos como sensibilidade e afetividade⁵ implicariam denominações pejorativas, com a presença da mulher sendo tomada como espécie de “impureza”, pois seria voltada a intenções puramente comerciais (a existência de subgêneros de rock com produção feminina é um dos argumentos dessa concepção). Podemos lembrar que, na obra de bandas como Os Cascavelettes e TNT, as letras de cunho sexual se destacam, constituindo por vezes perspectiva machista.

ROCK GAÚCHO COMO AMÁLGAMA

Pesquisadores como Gumes (2011) e Janotti Junior (2006) observam que a classificação na indústria musical busca fomentar formas de entendimento e consumo do material, o que se relaciona a sua promoção como produto e sua visibilidade no âmbito do jornalismo, modos de mediação entre as estratégias produtivas e o sistema de recepção, entre os modelos e os usos que os receptores fazem desses modelos por intermédio das estratégias de leitura dos produtos midiáticos. Como críticos e público devem reagir a esses músicos e grupos? Como podem entender letras com temáticas e linguagens diferentes do que estão acostumados os públicos de São Paulo e Rio de Janeiro (considerados como eixo central da indústria brasileira)? Quais os sentidos relacionados às sonoridades retrô ou que apresentam influência regionalista, com o uso de instrumentos como acordeom (chamado de “gaita” no Sul), por exemplo? Janotti Junior resume a questão: “Antes de ser um elemento imanente aos aspectos estritos da música, o gênero estaria presente no texto pelas suas condições de produção e consumo” (2006, p. 39).

O que parece se delinear é que a homogeneidade facultada a um grande grupo de artistas é a tentativa de tradução de cenas rock e pop de Porto Alegre para uma forma mercadológica a ser consumida pelo público, principalmente de outros estados. De acordo com Sá - trabalhando a conceituação de Straw (2006 apud SÁ, 2011) - as cenas “são espaços geográficos específicos para a articulação de múltiplas práticas musicais, destacando a importância do espaço urbano, em especial das metrópoles, para estas agregações” (2011, p. 152). No caso em análise, a dimensão geográfica é destacada como delimitadora, o que implica estabelecer uma rigidez classificatória a partir de uma normativa essencialista e aleatória.

O termo, apesar da popularidade, não surgiu a partir dos músicos que acabou identificando. Pelo contrário, comumente é tomado como uma denominação pejorativa: em entrevista concedida a Nunes (2016), o guitarrista da Cachorro Grande, Marcelo Gross, comenta que a banda nunca fez parte da mesma cena que os músicos considerados “bastiões” do rock gaúcho, tanto pelo distanciamento temporal quanto por terem se estabelecido em São Paulo ainda no início de sua trajetória, e que vê como uma forma de “diminuição” dos artistas serem enquadrados na definição apenas por terem origem no mesmo estado. O vocalista da banda, Beto Bruno, já havia exposto sua rejeição ao rótulo em 2007, quando do lançamento do disco *Todos os tempos*. Uma matéria do Portal Terra¹ (PEREIRA, 2007) afirma que Bruno “renega o título de ‘rock gaúcho’” dando destaque a uma declaração do cantor: “não queremos carregar a bandeira nem dos roqueiros, nem dos gaúchos”. Em entrevista ao site Culturíssima¹ (TELÓ, 2015), Carlinhos Carneiro, vocalista da Bidê ou Balde, reflete sobre a questão, denominada pelo veículo como “polêmica”:

Quando uma banda é nova, e tem um rótulo tão firme como esse, como uma entidade, a gente procura negar. Isso é natural. Mas esse rótulo, em si, é uma grande bobagem. Não existe, no RS, uma unidade estética que una o rock. Tu não pode dizer que a Comunidade Nin-Jitsu, a Ultramen, a Bidê e os Acústicos & Valvulados são parte de uma mesma coisa, como no manguebeat o Mundo Livre S/A, Chico Science e a Nação Zumbi estavam falando de uma mesma coisa. Aqui não é tanto. Então por muito tempo eu neguei isso, o rótulo em si. Mas não por não querer fazer parte, mas por não achar que exista. Depois eu mudei para sim, existe. Só que existe em Brasília, Curitiba, Recife, onde eles são tão fissurados em rock gaúcho que fazem o som e chamam aquilo de rock gaúcho, que é imitando a Graforréia, imitando TNT e Cascavelletes, bota nisso um pouco de punk rock da Tequila Baby, bota um pouco de *nonsense* da Bidê. Então, existem pontos de ligação, mas acho que esses pontos de ligação estão fora do RS. Esse foi meu segundo pensamento. E o terceiro pensamento é o seguinte: pô, que do caralho que nos consideram uma coisa clássica dentro de um rótulo

babaca [risos]. Então, que afudê que essa coisa representa o estado, o lugar de onde eu venho, a cidade de onde eu venho que, sim, me foi muito rica de influências.

A fala de Carneiro salienta um tópico de importância: para quem observa e consome de longe, o amálgama das diversas sonoridades, estéticas e temporalidades perceptíveis no rock produzido no sul do país constitui uma forma de aproximação, uma maneira de experienciar um local distante geográfica e culturalmente (algo percebido pela indústria). Nesse sentido, bandas que não parecem dialogar acabam representando uma singularidade ao “resto” do Brasil, sendo tratados a partir de referenciais constituídos, em grande parte, externamente. Soares (2015) observa que a constituição de imaginários sobre localidades é fortemente constituída, na cultura pop, a partir da música, sendo a composição dessas paisagens uma ação de importância para a diversificação da indústria.

Dessa forma, buscamos entender como o rock gaúcho é abordado pela imprensa de outros estados ao longo das últimas décadas, utilizando material disponível via arquivos digitais dos sites de veículos de referência de diferentes estados (*Diário Catarinense*, *Diário de Pernambuco*, *Estado de Minas*, *Folha de S.Paulo* e *O Globo*).

O ROCK GAÚCHO NA IMPRENSA NACIONAL

Trabalhamos com materiais jornalísticos sob a perspectiva de que são textos culturais - ou seja, estão envoltos em relações intertextuais, sistemas sógnicos, nos quais se apresenta a disputa pelos significados. Dessa maneira, nos preocupamos em observar elementos relativos às esferas socioculturais, deixando de lado temáticas mais relacionadas à produção e edição jornalística em nossa análise. De toda forma, é importante definir que nossa investigação é realizada no âmbito do chamado jornalismo cultural, definido por Faro como um gênero que apresenta “uma forte presença autoral, opinativa e analítica que extrapola a mera cobertura noticiosa, identificando-se com movimentos estético-conceituais e ideológicos que se situam fora do campo das atividades da imprensa” (2006, p. 149-150). O autor defende que a cobertura jornalística do domínio cultural é também um espaço de produção intelectual, pois se relaciona a estruturas históricas, e não pode ser entendida apenas por um viés economicista.

Pensando sobre as relações entre comunicação e linguagem no espaço do jornalismo cultural, Faro lembra que “toda realidade transformada em linguagem é uma forma de

interpretação ou uma representação dessa realidade” (2009, p. 87), sendo assim essencial a atenção às condições de produção das mensagens - neste caso, os textos que compõem o *corpus*. Há que se realizar uma abordagem interna dos textos (o engendramento do discurso) em concomitância à análise de contexto sócio-histórico, de maneira a compreender a construção dos sentidos.

A construção do *corpus* foi realizada tendo como parâmetro principal a referência, em textos publicados nos sites dos periódicos supracitados, ao termo rock gaúcho. O recorte temporal foi estabelecido entre 1997 (ano do primeiro texto mapeado) e 2016, em um total de 43 textos, que incluem notícias, colunas, notas de divulgação de eventos e críticas de discos. O site da *Folha* responde por 83,73% (36 textos), e os outros quatro, somados, por 16,27% (sete textos) - quatro de *O Globo* e um de *Diário Catarinense*, *Diário de Pernambuco* e *Estado de Minas*.

O primeiro período (1997-2000) é composto por três textos, todos publicados na *Folha*: “Rock’n’roll gaúcho tenta ganhar o Brasil” (05/12/1997)¹ (SANCHES, 1998), “CD resgata grito do rock gaúcho” (12/10/1998)¹ (REPORTAGEM..., 1998) e “Hoje o Rio Grande, amanhã o Brasil...” (14/08/2000)¹ (FORUNO, 2000). De forma geral, são matérias que procuram apresentar o rock produzido no Rio Grande do Sul como uma novidade no cenário brasileiro (mesmo que a matéria de 1998 trate do relançamento do disco *Rock Grande do Sul*). São ressaltadas características musicais e influências das bandas, como o *new wave* de TNT e Defalla (com críticas pesadas a Edu K, sendo representado como uma celebridade vazia).

O que mais se destaca nesse curto conjunto de textos é a intenção de caracterizar o rock gaúcho como um uma cena de qualidade silenciada em decorrência da distância dos grandes centros. “Espremido geograficamente no extremo sul do país, o rock’n’roll brasileiro praticado à moda antiga às vezes ainda consegue chegar ao circuito Rio-São Paulo” é a primeira frase da matéria de 1997, o que indica a valorização da produção dos músicos gaúchos.

O segundo período (2001-2010) engloba a maioria dos textos (35). A evolução do rótulo rock gaúcho parte da continuidade da apresentação das bandas e músicos - principalmente Cachorro Grande e Bidê ou Balde, estabelecidas no início da década em São Paulo (a segunda acaba retornando a Porto Alegre), mas também grupos com menor repercussão nacional, como Video Hits e Tom Bloch. Na primeira metade da década, o

rock gaúcho ainda é mirado constantemente pela perspectiva de “rock engraçadinho”, como no trecho da coluna CD Player¹ (CD..., 2001) de 30 de abril de 2001: “Bidê ou Balde. Prepare-se: chegou a nova safra do rock gaúcho. Agora, são bandas engraçadinhas, em geral imitando o Weezer. Ainda vamos ter saudades dos Engenheiros do Hawaii”.

A discussão sobre o elemento “engraçadinho” vai até 2003 e, via de regra, irrita os músicos. Matérias que tratam do tema trazem comparações entre bandas como Video Hits E Bidê ou Balde e os Mamonas Assassinas, tentando estabelecer referenciais em comum para tipos de produções completamente diferentes. Ironicamente, esse nexos é trabalhado no texto “Video Hits e Bidê ou Balde tentam sair do gueto gaúcho” (21/03/2001)¹ (SANCHES, 2001), que trata justamente das dificuldades de músicos sul-rio-grandenses em dialogarem com públicos de outros estados.

À medida que as matérias sobre o senso de humor desvanecem, crescem as referências à estética das bandas, em especial aos elementos retrô - tanto na produção musical quanto na indumentária -, o que acaba se tornando um dos elementos de destaque no enquadramento dos textos. Certamente, a Cachorro Grande é a banda mais citada dentro desses parâmetros. Em “Cachorro Grande busca rock universal” (19/07/2007)¹ (SAITO, 2007), após o vocalista Beto Bruno afirmar que no disco *Todos os tempos* a banda buscou inspiração em músicos de diversas épocas, o repórter rebate:

Mas esse discurso não cai por terra quando se leva em consideração o fato de que os integrantes estão sempre vestidos de preto, com ternos, chapéus etc., à moda dos Beatles?

“Estranha é a banda de rock que não se veste assim, que usa bermuda”, diz Bruno, rindo. “Mas os Beatles já copiavam os jazzistas. Falando sério, uma banda precisa se preocupar com a música, e não com as roupas. Nos vestimos assim porque é o que tem no armário”

A maior parte dos textos aparece na coluna de Lúcio Pereira, especialista em cultura pop. As peculiaridades musicais e estéticas delineiam o nicho dos artistas gaúchos, sejam eles novatos ou veteranos. É interessante também que Os Replicantes, Wander Wildner e Frank Jorge sejam denominados pelo colunista como “heróis do rock gaúcho”. Wildner já havia sido chamado de “abre-alas” dos gaúchos no Sudeste em texto do período anterior.

O terceiro e último período (2011-2016) concentra a maior presença de material produzido pelo *O Globo* (três textos), outros dois da *Folha* e as únicas matérias publicadas pelos outros veículos, o que totaliza oito matérias. Podemos, de maneira ampla, perceber

um fastio em relação ao uso do rótulo, marcada pelo tom de moda ultrapassada - em alguns casos, o rock gaúcho é representado como algo a ser “superado” pelas bandas.

A *Folha* publica, em 30 de março de 2013, o texto “Graforrêia Xilarmônica finca a bandeira gaúcha no Lollapalooza Brasil”¹ (CHACUR, 2013), e, junto às camisas de Grêmio e Inter e ao sotaque gaudério, a matéria destaca as letras “estranhas” da banda e seu rock influenciado pela Jovem Guarda, Ultraje a Rigor e *new wave*. A chave “rock gaúcho” só será acionada novamente quando da morte de Flávio Basso, conhecido como Júpiter Maçã, em 21 de dezembro de 2015. O falecimento do músico também é noticiado no *O Globo*.

É curioso que *O Globo* se interesse pelo uso do termo rock gaúcho para afirmar que o estilo - e não o rótulo - está desgastado. O texto “Conheça os representantes da nova geração do rock gaúcho” (16/10/2014)¹ (ALBUQUERQUE) fala sobre os “novos nomes” da cena. Já a matéria “Reinvenção e revolução: Cachorro Grande toca ‘Costa do Marfim’ em SP”² (MARTINS, 2014), sobre o novo trabalho da banda, afirma que “[a] Cachorro Grande há muito tempo deixou de ser um grupo de rock gaúcho. Com muita propriedade, eles são hoje uma banda gaúcha que toca rock and roll - e sem enxergar limites”. Nesse texto, rock gaúcho é, claramente, tomado como gênero decadente, ultrapassado e limitador, e se libertar dessas amarras irá reverter positivamente para a banda. O diálogo globalizado possibilitado pelo rock and roll é argumentado como a chave para que a Cachorro Grande deixe para trás o rótulo.

Enquanto as notícias encontradas no *Diário de Pernambuco* (14/04/2015)² (COMEÇA..., 2015) e no *Estado de Minas* (SEBASTIÃO, 2015) são anúncios de shows, o único texto mapeado no *Diário Catarinense* (KREBS, 2015) parece ser representativo da visão geral da imprensa sobre o rock gaúcho no último período. Em entrevista com Thedy Corrêa, do Nenhum de Nós, uma das questões postuladas pelo periódico ao músico é sobre “o estigma de ser uma banda de rock gaúcho”. Além de rótulo atribuído externamente, o rock gaúcho também se torna uma mancha a ser carregada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entender os contextos de surgimento e circulação dos produtos culturais requer a disposição de articular diversas esferas de conhecimento. No caso deste trabalho, mostrou-se necessária uma investigação que contemplasse as estruturas históricas e socioculturais

de existência do chamado rock gaúcho para que as análises não se focassem no conteúdo manifesto dos textos jornalísticos. Assim, a emergência do rock do Rio Grande do Sul deve ser entendida no bojo das relações históricas e socioculturais que instituem as estruturas de sentimento da identidade gaúcha. Por óbvio, o que era considerado rock gaúcho nas décadas de 1980, 1990 e 2000 apresenta, atualmente, diferentes características.

O rótulo rock gaúcho é discursivizado como algo fora de moda. Claramente, os textos de *O Globo* confluem para essa concepção, ao passo que a *Folha* diminuiu a utilização do termo a partir de 2011. Ao “deixar para trás” o rock gaúcho, por exemplo (como traz o último texto do jornal carioca), a Cachorro Grande estaria se integrando a um universo amplo, multinacional, globalizado, no qual a especificidade que aponte para a identidade regional - mesmo por atribuição de outros, como neste caso - estando desgastada, é indicativa de atraso e insulamento. Não à toa, são feitas alusões a “entidades”, especialmente Wander Wildner, Frank Jorge, Júpiter Maçã e Humberto Gessinger. São os “heróis”, os “andantes solitários”, os “decanos”.

No que se refere ao contexto regional, a ideia de que o rock gaúcho é, em geral, “engraçadinho”, sublima uma forma de resistência ao caráter conservador atrelado à identidade gaúcha. O rock possibilita uma canalização de sentimentos contraditórios em relação aos valores que constituem o senso comum das sociedades, mas o caráter inicialmente libertário da expressão de diversas bandas, no contexto regional, se vê interpretado de maneira distinta quando essas são transpostas a outro contexto socio-cultural, identificado no eixo Rio-São Paulo.

O que parece se estabelecer nos textos analisados, ao longo do tempo, é a recusa de muitos artistas em serem enquadrados no rótulo, sejam bandas mais antigas ou mais novas. Essa questão pode ser pensada como um dos efeitos da globalização e do desenvolvimento das novas tecnologias de comunicação e informação, que “diminuíram” o mundo: bandas e músicos de todas as partes passaram a dialogar de maneira muito mais intensa, aproximando referenciais. Os músicos se veem em contato com realidades que não englobam somente as dinâmicas identitárias em contexto interno (a rejeição ao tradicionalismo local) ou externo (a dinâmica de atração-repulsão à brasilidade). Porto Alegre não está mais “longe demais das capitais”, e o rock produzido no Sul expõe essa nova dimensão de experiência sociocultural contemporânea, no qual parte das estruturas de pertencimento e tensões gerais são experienciadas em dimensão global.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Carlos. Conheça os representantes da nova geração do rock gaúcho. **O Globo**, São Paulo, 20 abr. 2016. Disponível em: <[goo.gl/M25Gxshttps://oglobo.globo.com/cultura/musica/conheca-os-representantes-da-nova-geracao-do-rock-gaucha-15923944](https://oglobo.globo.com/cultura/musica/conheca-os-representantes-da-nova-geracao-do-rock-gaucha-15923944)>. Acesso em: 01 set. 2017.
- AMARAL, Adriana. Rock e imaginário: as relações imagético-sonoras na atualidade. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 18, 2002.
- ATTALI, Jacques. **Vivement après-demain!**. Paris: Fayard, 2016.
- AVILA, Alisson. **Gauleses irredutíveis: causos e atitudes do rock gaúcho**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.
- BIXCHO DA SEDA: dados artísticos. In: Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <[goo.gl/hDWEc7http://dicionariompb.com.br/bixo-da-seda/dados-artisticos](http://dicionariompb.com.br/bixo-da-seda/dados-artisticos)>. Acesso em: 15 maio 2015.
- BOHRER, Felipe. Breves considerações sobre os territórios negros urbanos de Porto Alegre na pós-Abolição. **Illuminuras**, Porto Alegre, v.12, n. 29, p. 121-152, jul./dez. 2011.
- CD player. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 abr. 2001. Suplemento Folhateen. Disponível em: <goo.gl/rZJL9k>. Acesso em: 01 set. 2017.
- CHACUR, Fabian. Graforrêia Xilarmônica finca a bandeira gaúcha no Lollapalooza Brasil. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 30 mar. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/K8n8o8http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/03/1254819-graforreia-xilarmonica-finca-a-bandeira-gaucha-no-lollapalooza-brasil.shtml>>. Acesso em: 01 set. 2017.
- DIÁRIO. Começa venda de ingressos para shows de Biquini Cavado e Humberto Gessinger. **Diário de Pernambuco**, Recife, 14 abr. 2015. Disponível em: <goo.gl/Ev8VLHhttp://www.pernambuco.com/app/noticia/divertase/45,28,46,61/2015/04/14/internas_viver,571324/comeca-venda-de-ingressos-para-shows-de-biquini-cavadao-e-humberto-gessinger.shtml>. Acesso em: 01 set. 2017.
- CUNHA, Carlos. Identidade e simbolismos nos discursos do Brock. In: SOUZA FILHO, Moysés. **Compartilhar memórias, interligar saberes: reflexões sobre linguagens, identidades e práticas educacionais**. Natal: Editora do IFRN, 2012.
- EGIA, Carlos. Rock, globalización e identidade local. **Musiker: Cuadernos de Música Donostia**, San Sebastián, n. 10, p. 119-130, 1998.
- ENCARNAÇÃO, Paulo. **“Brasil mostra a tua cara”**: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989). 2009. 192 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2009.

FARO, José. Dimensão e prática do jornalismo cultural. *Revista Fronteira*, Belo Horizonte, v. 11, p. 54-62, 2009.

_____. Nem tudo que reluz é ouro: contribuição para uma reflexão teórica sobre o jornalismo cultural. *Comunicação & Sociedade*, v. 28, p. 143-163, 2006.

FOLHATEEN: CD player. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 abr. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm3004200106.htm>>. Acesso em: 01 set. 2017.

FRITH, Simon. Music and Identity. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul. *Questions of cultural identity*. London: Sage, 1996.

FURUNO, Marcio. Hoje o Rio Grande, amanhã o Brasil.... *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 ago. 2000. Disponível em: <[goo.gl/yek2iGhttp://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm1408200012.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm1408200012.htm)>. Acesso em: 01 set. 2017.

GOMES, Rodrigo; MELLO, Maria. Relações de gênero e a música popular brasileira: um estudo sobre as bandas femininas. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 17., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Unesp, 2007.

GUMES, Nadja Vladi. O negócio da música: como os gêneros musicais articulam estratégias de comunicação para o consumo cultural. In: JANOTTI JR. JUNIOR, Jeder; LIMA, Tatiana; PIRES, Victor. (Org.). *Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet*. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

JACKS, Nilda. *Audiência nativa: cultura regional em tempos de globalização*. Intexto, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 2, p. 1-15, julho/dezembro 1997.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003. JANOTTI JUNIOR., Jeder. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. In: *Comunicação, mídia e consumo*. V. 3, n. 7, 2006, p. 31-47.

KICHALOWSKY, Marco. Esse tal de Rock Gaúcho. *Randomicidades*, Porto Alegre, 16 fev. 2014. Disponível em: <[goo.gl/EcHi8rhttp://randomicidades.blog.br/2014/02/esse-tal-de-rock-gaucha/](http://randomicidades.blog.br/2014/02/esse-tal-de-rock-gaucha/)>. Acesso em: 15 maio 2015.

KREBS, Raul. Nenhum de Nós apresenta canções de seu 16º disco de inéditas em Santa Catarina. *Diário Catarinense*, Florianópolis, 13 out. 2015. Disponível em: <[goo.gl/87cwwxhttp://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2015/10/nenhum-de-nos-apresenta-cancoes-de-seu-16-disco-de-ineditas-em-santa-catarina-4876802.html](http://dc.clicrbs.com.br/sc/entretenimento/noticia/2015/10/nenhum-de-nos-apresenta-cancoes-de-seu-16-disco-de-ineditas-em-santa-catarina-4876802.html)>. Acesso em: 01 set. 2017.

LUVIZOTTO, Caroline. *Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

MARTINS, João Paulo. Reinvenção e revolução: Cachorro Grande toca “Costa do Marfim” em SP. *O Globo*, São Paulo, 16 out. 2014. Disponível em: <[goo.gl/K3xjTPhttp://blogs.oglobo.globo.com/](http://blogs.oglobo.globo.com/)>

amplificador/post/reinvencao-revolucao-cachorro-grande-toca-costa-do-marfim-em-sp-552434.html>. Acesso em: 01 set. 2017.

“NOS ANOS 80, convencemos de que havia rock gaúcho”, diz Carlos Eduardo Miranda no GIG ROCK 2008. 5’27”. **Showlivre**. YouTube. 27 nov. 2008. Disponível em: <goo.gl/XFJR9f>. Acesso em: 12 maio 2015.

NUNES, Carolina. **As próximas horas serão muito boas: materialidades e estéticas da Comunicação em duas apresentações ao vivo da banda Cachorro Grande**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Escola da Indústria Criativa, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2016.

NUNES, Carolina; _____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.

OLIVEN, Ruben. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 2006.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Marcelo. Cachorro Grande lança disco e recusa rótulo de “rock gaúcho”. **Terra**, São Paulo, 06 jun. 2007. Disponível em: <goo.gl/TfrEnAhttp://musica.terra.com.br/interna/0,,OI1669972-EI1267,00.html>. Acesso em: 13 mar. 2016.

PESAVENTO, Sandra. **História do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

REPORTAGEM local. CD resgata grito do rock gaúcho. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 out. 1998. Disponível em: <goo.gl/YWfpwWhttp://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm12109819.htm>. Acesso em: 01 set. 2017.

SAITO, Bruno. Cachorro Grande busca rock universal. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 19 jun. 2007. Disponível em: <goo.gl/HkEw5Zhttp://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1906200701.htm>. Acesso em: 01 set. 2017.

SANCHES, Pedro. Rock’n’roll gaúcho tenta ganhar o Brasil. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 12 out. 1998. Disponível em: <goo.gl/59oPCDhttp://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq051234.htm>. Acesso em: 01 set. 2017.

_____. Video Hits e Bidê ou Balde tentam sair do gueto gaúcho. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 mar. 2001. Disponível em: <goo.gl/32zfFLhttp://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u11792.shtml>. Acesso em: 01 set. 2017.

SÁ, Simone. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: GOMES, Itânia; JANOTTI. JUNIOR, Jeder (Org.). **Comunicação e estudos culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

SEBASTIÃO, Walter. Humberto Gessinger apresenta as canções de “inSULar” em BH. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 29 maio 2015. Disponível em: <goo.gl/1oP5jThttp://www.uai.com.br/app/noticia/

musica/2015/05/29/noticias-musica,168184/humberto-gessinger-apresenta-as-cancoes-de-insular-em-bh.shtml>. Acesso em: 01 set. 2017.

SHOWLIVRE. “NOS ANOS 80, convencemos de que havia rock gaúcho”, diz Carlos Eduardo Miranda no GIG ROCK 2008. 27 nov. 2008. Disponível em: <goo.gl/XFJR9fhttps://www.youtube.com/watch?v=SG5Rzo7lcCs>. Acesso em: 12 maio 2015.

SILVEIRA, Fabrício. Existe “rock gaúcho”? **Grupo de pesquisa Cultpop**,. São Leopoldo, 19 set. 2014. Disponível em <goo.gl/tMMX47>. Acesso em: 06 jan. 2016.

SOARES, Thiago. Percursos para Estudos sobre Música Pop. In: SÁ, Simone; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério (Org.). **Cultura Pop**. 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2015.

TELÓ, Luiz. Uma entrevista afudê com Carlinhos Carneiro. **Culturíssima**, Porto Alegre, 19 jul. 2015. Disponível em: <goo.gl/eLqXiUhttp://culturissima.com.br/especial/uma-entrevista-afude-com-carlinhos-carneiro/>. Acesso em: 12 mar. 2016.

VICENTE, Eduardo; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 3, v. 1, p. 7-36, jul./-dez. 2014.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **The long revolution**. Cardigan: Parthian Books, 2011.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

NOTAS

- 1 O Movimento Tradicionalista Gaúcho, fundado em 1948, tornou-se, ao longo das décadas, representante de uma identidade cultural concebida como principal referencial de gauchismo (OLIVEN, 2006).
- 2 Para Oliven (2006), sendo os inventores do tradicionalismo filhos da classe social em descenso (proprietários rurais), o movimento se apresenta como uma forma de manutenção das antigas estruturas de poder, ao que se relaciona uma defesa contra a introdução de novos valores sociais.
- 3 Por exemplo, o emblemático chimarrão é de origem indígena, sendo uma adaptação em português do termo *cimarrón*, “selvagem” em espanhol.
- 4 Tais como “chinoca”, “sestear nos meus pelego” ou “gauderia no bolicho”.
- 5 Essa concepção não se adequa muito ao subgênero *indie*, mas importa comentar que diversos consumidores de outros subgêneros do rock desconsideram por completo os músicos dessa linha.

Artigo recebido em: 20 de julho de 2016.

Artigo aceito em: 10 de julho de 2017.