

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Dissertação

**“ROCK GAÚCHO”: uma etnografia musical entre o Rio Grande do
Sul e o Rio da Prata**

HERNÁN ANDRÉS GONZÁLEZ

Porto Alegre, 2024

HERNÁN ANDRÉS GONZÁLEZ

**“ROCK GAÚCHO”: uma etnografia musical entre o Rio Grande do
Sul e o Rio da Prata**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Música da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul para obtenção
de título de mestre em
Etnomusicologia/musicologia.

Orientação Dr. Reginaldo Gil Braga

Porto Alegre 2024

CIP - Catalogação na Publicação

González, Hernán Andrés

"ROCK GAÚCHO": uma etnografia musical entre o Rio Grande do Sul e o Rio da Prata / Hernán Andrés González. -- 2024.

131 f.

Orientador: Reginaldo Gil Braga.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. rock gaúcho. 2. rock platino. 3. etnomusicologia. 4. Porto Alegre. I. Gil Braga, Reginaldo, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

AGRADECIMENTOS

Este trabalho representa o culminar de uma jornada acadêmica repleta de desafios, aprendizado e crescimento pessoal. Ao longo deste percurso, tive o privilégio de contar com o apoio incondicional de pessoas e instituições que, de diversas formas, contribuíram para que este momento se tornasse possível.

Primeiramente, gostaria de expressar minha profunda gratidão à minha esposa, Juliana Bortholuzzi. Juliana, sua paciência, amor e compreensão foram fundamentais durante todos os momentos difíceis desta caminhada. Você sempre esteve ao meu lado, oferecendo palavras de incentivo e acreditando no meu potencial mesmo quando eu duvidava de mim mesmo. Este trabalho é tanto seu quanto meu, pois sem você, certamente, não teria chegado até aqui.

À minha filha, Chiara, agradeço pelo carinho e pela luz que trouxe aos meus dias. Seus sorrisos e abraços foram minha maior fonte de inspiração e motivação. Que este trabalho possa ser uma pequena parte do legado que deixo para você, e que ele inspire você a sempre buscar seus sonhos com dedicação e paixão.

Não poderia deixar de mencionar a banda Vera Loca, que foi e continua sendo uma parte essencial da minha vida. Aos meus companheiros de banda, agradeço pelo apoio, pela amizade e por todos os momentos compartilhados. A música sempre foi uma válvula de escape e uma fonte de energia renovadora, e sem vocês, esta jornada teria sido muito mais árdua.

Ao meu orientador, Dr. Reginaldo Gil Braga, expressei minha mais sincera gratidão por sua orientação e apoio ao longo deste processo. Suas valiosas contribuições e seu incansável empenho foram cruciais para o desenvolvimento deste trabalho. Sua expertise e dedicação ao ensino servem de exemplo e inspiração para todos os seus alunos.

Por fim, agradeço a todos os amigos, colegas e professores que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho. Cada palavra de incentivo, cada conselho e cada momento de convivência ajudaram a moldar este percurso e tornaram possível a conclusão desta etapa da minha vida.

RESUMO

Esta pesquisa é um estudo etnográfico que visa investigar as dinâmicas do rock gaúcho, portanto, também brasileiro e suas interações com o rock argentino em termos de configurações (trans)locais identitárias e de mercado musical. Em primeiro lugar, pretende-se explorar a identidade e a evolução do rock em Porto Alegre, desde suas origens até a década de 1990, destacando a pluralidade de sons e influências que marcaram o período de 1999 a 2007. A seguir, propõe-se analisar também o desenvolvimento do rock na Argentina, desde a transição do tango ao rock, com ênfase no surgimento do gênero em Buenos Aires. A pesquisa busca, intencionalmente, investigar as possíveis aproximações e distanciamentos entre o rock argentino, o rock brasileiro e o rock gaúcho, comparando as bandas Engenheiros do Hawaii e Divididos. Pretende-se discutir as interações nacionais entre Argentina e Brasil (RJ e RS), focando nas bandas Paralamas do Sucesso, Charly Garcia, Fito Páez e Nenhum de Nós. Por fim, propõe-se examinar as configurações (trans)locais identitárias e de mercado musical no Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai, analisando eventos como o Festival Quilmes Rock, na Argentina, e o Planeta Atlântida, no Brasil, bem como a intersecção e os contrastes entre esses festivais. Além disso, a diversidade de gênero e étnico-racial na região e as configurações das cenas e mercados musicais (trans)locais. Finalmente, apresento as conclusões do estudo, ressaltando as contribuições para a compreensão das relações e influências mútuas entre o rock gaúcho, argentino e brasileiro, bem como suas implicações culturais e mercadológicas.

Palavras Chave: Rock Gaúcho, Rock Platino, Etnomusicologia, Porto Alegre

RESUMEN

Esta investigación es un estudio etnográfico que tiene como objetivo investigar las dinámicas del rock gaúcho, por lo tanto, también brasileño, y sus interacciones con el rock argentino en términos de configuraciones (trans)locales identitarias y de mercado musical. En primer lugar, se pretende explorar la identidad y la evolución del rock en Porto Alegre, desde sus orígenes hasta la década de 1990, destacando la pluralidad de sonidos e influencias que marcaron el período de 1999 a 2007. A continuación, se propone analizar también el desarrollo del rock en Argentina, desde la transición del tango al rock, con énfasis en el surgimiento del género en Buenos Aires. La investigación busca, intencionalmente, investigar las posibles aproximaciones y distanciamientos entre el rock argentino, el rock brasileño y el rock gaúcho, comparando las bandas Engenheiros do Hawaii y Divididos. Se pretende discutir las interacciones nacionales entre Argentina y Brasil (RJ y RS), enfocándose en las bandas Paralamas do Sucesso, Charly García, Fito Páez y Nenhum de Nós. Finalmente, se propone examinar las configuraciones (trans)locales identitarias y de mercado musical en Rio Grande do Sul, Argentina y Uruguay, analizando eventos como el Festival Quilmes Rock en Argentina y el Planeta Atlântida en Brasil, así como la intersección y los contrastes entre estos festivales. Además, la diversidad de género y étnico-racial en la región y las configuraciones de las escenas y mercados musicales (trans)locales. Finalmente, presento las conclusiones del estudio, resaltando las contribuciones para la comprensión de las relaciones e influencias mutuas entre el rock gaúcho, argentino y brasileño, así como sus implicaciones culturales y de mercado.

Palavras Clave: Rock Gaúcho, Rock Platino, Etnomusicologia, Porto Alegre

ÍNDICE DE FIGURAS:

FIGURA 1: BANDA GAROTOS DA RUA (1983)	35
FIGURA 2: BAR OCIDENTE, BOM FIM, PORTO ALEGRE:	37
FIGURA 3: CAPA DO CD ROCK GARAGEM.....	38
FIGURA 4: CAPA DO CD ROCK DE GARAGEM II.....	39
FIGURA 5: ARTE DA CAPA DO ÁLBUM ROCK GRANDE DO SUL:	42
FIGURA 6: LOGOMARCA DO EXTINTO SELO ANTÍDOTO DA GAVADORA ACIT.....	47
FIGURA 7: FORMAÇÃO ATUAL DA BANDA ULTRAMEN (2023).....	48
FIGURA 8: PLACA EXIBIDA NO BAR “LA PERLA DE ONCE”	63
FIGURA 9: FESTIVAL DE LA SOLIDARIDAD AMERICANA (1982)	68
FIGURA 10: LOGO DA RÁDIO ROCK & POP AO LONGO DOS ANOS:	69
FIGURA 11: IMAGEM DE CHARLY GARCIA, FITO PÁEZ E HERBERT VIANNA	90
FIGURA 12: SESSÃO DE GRAVAÇÃO COM FITO PÁEZ E NENHUM DE NÓS EM PORTO ALEGRE (1998).....	94
FIGURA 13: LOGO MARCA DA MTV BRASIL:	112
FIGURA 14: LOGO MARCA DA MTV LATINA:.....	113

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 MAS, EXISTE ROCK GAÚCHO?.....	25
2.1 QUANDO O ROCK DE PORTO ALEGRE NÃO ERA “GAÚCHO”	32
2.2. DÉCADA DE 1990	45
2.3 PLURALIDADE DE SONS E INFLUÊNCIAS: 2000 AOS DIAS CONTEMPORÂNEOS	50
3 ROCK ARGENTINO.....	60
3.1. DO TANGO AO ROCK.....	60
3.2 NASCE O ROCK EM BUENOS AIRES.....	62
4 APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS POSSÍVEIS: ROCK ARGENTINO, ROCK BRASILEIRO E ROCK GAÚCHO	75
4.1. “HERDEIRO DO PAMPA POBRE”: ENGENHEIROS DO HAWAII	82
4.2. DIVIDÍDOS: “HUELGA DE AMORES”	85
5 PARALAMAS DO SUCESSO - CHARLY GARCIA – FITO PÁEZ – NENHUM DE NÓS: INTERAÇÕES NACIONAIS ENTRE ARGENTINA E BRASIL (RJ E RS)	89
6 RIO GRANDE DO SUL (BRASIL), ARGENTINA E URUGUAI: CONFIGURAÇÕES (TRANS)LOCAIS IDENTITARIAS E DE MERCADO MUSICAL	97
6.1. FESTIVAL QUILMES ROCK, NA ARGENTINA	97
6.2. PLANETA ATLÂNTIDA, NO BRASIL – RS	99

6.3. INTERSECÇÃO E CONTRASTES ENTRE O QUILMES ROCK E O PLANETA ATLÂNTIDA	101
6.4. ROCK, DIVERSIDADE DE GÊNERO E ÉTNICO-RACIAL NA REGIÃO .	104
6.5. CONFIGURAÇÕES DAS CENAS E MERCADOS MUSICAIS (TRANS)LOCAIS	107
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	Erro! Indicador não definido.
REFERÊNCIAS	120

1 INTRODUÇÃO

A relação entre a música e a sociedade tem sido um assunto estudado em diversos sentidos: aumento demográfico, conflitos em estados satélites, nacionalismos, avanço tecnológico, comunismo, capitalismo, intervenções militares e guerra fria, possivelmente possam sintetizar o que permeava à sociedade através do surgimento da nova música popular da segunda metade do século XX.

Evidentemente, ao ser o *rock* um elemento da cultura *pop*¹, que tem difusão extremamente rápida, a fluência dele estende-se por todas as gerações, incorporando-as, sem importar se estas são contemporâneas, prévias ou posteriores à esta. Segundo Grossberg (1992), no seu livro *We gotta get out of this place*, no qual debate o rock como fenômeno do movimento juvenil:

O rock articula constantemente o seu próprio centro autêntico, sempre a caminho de ser inautêntico. [...] o rock escapa ao seu centro, produz novas possibilidades, novos centros. A sua existência depende de uma certa instabilidade. O rock tem de mudar para sobreviver (GROSSBERG, 1992, p. 208-209).

A partir deste pensamento, podemos perceber que o *rock* se mostra como um objeto que contém múltiplas facetas, ou seja, torna-se um objeto de estudo complexo e dinâmico, apresenta-se susceptível de ser estudado com base em múltiplas pesquisas, tanto sociológicas como musicológicas. Nesta perspectiva, Philip Tagg sustenta que "nenhuma análise do discurso musical 'na música popular' pode ser considerada completa sem considerar os aspectos sociais, psicológicos, visuais, gestuais, rituais, técnicos, históricos, econômicos e linguísticos" (TAGG, 1982, p.40).

A visão do sociólogo francês, Pierre Bourdieu (2007) nos diz que, a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação, e "a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais [...] e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução [...] e, secundariamente, a origem social" (BOURDIEU, 2007, p.9). Desta forma, o autor nos diz que a música chega às pessoas de forma distinta, e o seu acesso está diretamente ligado

¹ "*Pop*", na esfera musical, refere-se a um gênero de música popular que se caracteriza por melodias cativantes, harmonias simples e uma produção voltada para o amplo apelo comercial. Originário da música popular do século XX, o termo é frequentemente usado para descrever músicas que alcançam um grande sucesso comercial e aceitação do grande público.

ao nível de instrução. Bourdieu complementa que “a hierarquia socialmente reconhecida das artes - e, no interior de cada uma delas - dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores” (BOURDIEU, 2007, p.9).

Com o advento do *Rock and Roll*, como um dos principais gêneros² musicais surgidos nos anos 1950, mudanças começaram a ocorrer no comportamento social da juventude da época. Segundo Mugnaini (2011):

O *rock* é um dos grandes paradoxos da história da humanidade. Apesar de já ser até matéria de curso universitário, é a forma musical mais instantânea, efêmera e ‘moleca’ que existe – mas o melhor *rock* resiste ao passar do tempo. O *rock* é um artefato sem o qual este século teria sido bem outro, e seu surgimento, desenvolvimento e aceitação mundiais foram, para o bem ou para o mal, a coisa mais natural do mundo. Nunca a música teve tamanha importância para a sociedade, e nenhum tipo de música tem sido tão influente quanto o *rock’n roll* – não só a música mais aberta à influência de outras músicas, mas também a música mais aceita em todo o planeta. A chamada ‘cultura universal’ é, na verdade, a cultura particular de alguém, aceita (ou imposta) universalmente, e o *rock* – não só a música, mas o estilo de vida, embora este livro dê muito mais ênfase à música – acabou se aclimatando em praticamente todo o mundo não só pelo domínio econômico americano, bastando lembrar o sucesso do gênero em países não exatamente de terceiro mundo como o Japão ou a Suécia (MUGNAINI, 2011, *e-book*).

Neste parágrafo, o autor nos explica que o *rock* se tornou o canal de transmissão de ideias e visões de vida desinibidas, muito distintas da ideologia familiar tradicional e conservadora.

A partir da segunda metade da década de 1960, a ideologia quase permanente a ser seguida pela corrente de pensamento, música e política foi estabelecida pelos acontecimentos sociopolíticos da época. Esta tomava a influência dos movimentos sociais e a transformava em uma luta contra as injustiças sociais ou guerras por meio de ideais de rejeição do mundo liderado pelos políticos da época.

Na década de 1970, o *rock* já tinha se estabelecido como um dos gêneros musicais mais importantes do mundo ocidental, devido ao volume de discos vendidos e ao grande número de seguidores que possuía. Da mesma forma que, manifestações musicais como os festivais de Woodstock (EUA), ainda em 1969, e Avándaro (México), em 1971, reuniram centenas de milhares de jovens, mostraram a grande capacidade de encontro

²Gênero musical é uma classificação que se dá a uma determinada música, com base em suas características estruturais e estilísticas.

que possuía. Além disso, o *rock* começou a evoluir para expandir-se em um número incontável de subgêneros que se tornariam fundamentais para seu desenvolvimento nas décadas seguintes até o século XXI (MUGNAINI, 2011).

Na Argentina, o *rock* internacional coincidiu com uma geração, nascida entre 1940 e 1960, que já possuía alto grau de politização e mobilização e que começava a confrontar-se nas ruas com as ditaduras militares, incluindo uma ativa participação dos jovens da extensa classe média. Essa geração personificou a sua identidade com o *rock* e a revolução sexual e manifestou uma oposição ao tango, à “dupla moral” machista dos seus pais, principalmente no que fazia referência à virgindade das mulheres e às relações sexuais pré-matrimoniais. O sociólogo Pablo Vila argumenta que: “O *rock*, enquanto novo movimento social, é uma das frentes utilizadas pela juventude argentina em sua luta cotidiana contra a alienação, pela construção de uma sociedade alternativa” (VILA, 1985, p.1).

No Brasil, a partir da década de 1980, o *rock* adquiriu grande força na pós-abertura política com o fim da Ditadura Militar. A nova geração poderia, finalmente, expressar-se livremente. Para Dapieve (1995) o *rock*, não haveria sido viável sem a redemocratização e a tentativa de junção da juventude nacional com a ordem global. Simultaneamente, esta conexão carregava traços culturais, se tratava de um *rock* (in)decente em português.

O Brasil é um país de proporção continental com vasta população, no qual, cada estado e ou regiões manifestam comportamentos e costumes marcantes e diversos entre si. Na música acontece um fenômeno similar, músicas com personalidades particulares das suas localidades. No Rio Grande do Sul, mais precisamente em Porto Alegre, o *rock* adquiriu uma personalidade singular ao ponto de ganhar nome próprio: Rock Gaúcho.

A Argentina, ao contrário, concentra aproximadamente metade da sua população total na sua capital e a grande Buenos Aires, desta maneira, a música produzida nesta região prevalece-se ao restante da nação, neste caso estou me referindo à música urbana. Desta maneira, por diversos acontecimentos, que serão analisadas nesta pesquisa, o *rock*, na Argentina, alcançou grande popularidade, tornando-se o estilo de referência de seguidas gerações, em comparação com o Brasil, que possui, por exemplo, a MPB (Música Popular Brasileira), gênero que engloba uma série de identidades e características que convergem a ponto de ganhar uma categoria musical própria.

Neste estudo etnomusicológico, atravessamos fronteiras sonoras e sociais para explorar a complexidade das paisagens musicais urbanas de Buenos Aires e, especialmente, Porto Alegre. A etnomusicologia, como descrita por Titon (2009), é um campo interdisciplinar dedicado a entender a música não apenas como arte, mas como fenômeno social e cultural intrínseco à vida humana. Em sua obra seminal, "*Worlds of Music*", Titon apresenta um paradigma que considera a música como som significativo, entrelaçado nas teias de significados que compõem a vida social e cultural.

Steven Feld, por sua vez, enfatiza o conceito de "*soundscape*" ou paisagem sonora, como um meio de investigação que transpõe a música para o coração das práticas culturais cotidianas. Em "*Sound and Sentiment*" (1982), Feld revela como os sons, além de serem ouvidos, são também sentidos e pensados, trazendo a dimensão afetiva para o estudo da música em contextos socioculturais específicos.

Will Straw, em seus estudos sobre música e identidade cultural, particularmente em "*Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music*" (1991), destaca a música como parte integral da formação de comunidades e cenas musicais. Ele postula que a música é capaz de expressar as complexidades das identidades urbanas, articulando-as de forma que transcendem simplesmente as notas e os ritmos, alinhando-se com as estruturas sociais e as experiências coletivas.

Dentro desta introdução, buscamos integrar estes conceitos-chave para construir uma base sólida que sustente a importância deste estudo. Ao analisar as paisagens sonoras de Buenos Aires e Porto Alegre, este trabalho pretende desvendar como as expressões musicais destas cidades se inter-relacionam com suas dinâmicas sociais e culturais, ilustrando a influência mútua entre música e contexto urbano. Ao fazê-lo, esperamos contribuir para uma compreensão mais profunda das maneiras pelas quais a música, como fenômeno sociocultural, reflete e molda as identidades culturais dentro destas metrópoles sul-americanas.

Neste instante, peço licença para citar as palavras de Vitor Ramil (2004): “As ideias aqui expostas são fruto da minha intuição e do que minha experiência reconhece como senso comum” (RAMIL, 2004, p.8). Preciso manifestar que nasci na Argentina, lugar em que morei por 23 anos, e no qual comecei a realizar shows musicais com 16 anos de idade. Resido no Brasil, desde 1997 e, desde então, venho participando

ativamente na/da cena musical do Rio Grande do Sul, principalmente como guitarrista, além de produtor musical, professor de música, técnico de som, técnico de gravação de áudio, além de haver trabalhado, da mesma forma, de técnico de iluminação e de assistente de palco, no jargão popular, *roadie*.

Nos anos vividos no Brasil, identifiquei uma similaridade nos costumes do Sul do Brasil com os argentinos; o primeiro, é o fato do rio-grandense ser gaúcho, esta cultura é também argentina, uruguaia e estende-se até o Paraguai. Percebi, da mesma forma, uma certa identificação na cultura futebolística gaúcha com o estilo argentino, tanto de jogar como de torcer, foi nas palavras de Ramil que corroborei a minha percepção:

As fronteiras, tão moveis em nossa origem, pareciam ter mesmo grande importância nessa questão. Muitos de nós, rio-grandenses, consideravam-se mais uruguaio que brasileiro; outros tinham em Buenos Aires, Argentina, um referencial de grande polo irradiador de informação e cultura mais presente que em São Paulo ou Rio de Janeiro. A produção cultural desses países nos chegava em abundância, o espanhol era quase uma segunda língua. Muitas palavras, assim como muitos costumes, eram iguais. Nossos campos, nossos interiores, que haviam sido um só no passado continuavam a se encontrar (RAMIL, 2004, p.14-15).

Na música não foi diferente, notei um misto de curiosidade e admiração, além de interesse, por parte dos meus colegas músicos gaúchos, pela música feita na Argentina. Conheci uma boa quantidade de artistas de bandas da cena porto-alegrense, com profundo conhecimento sobre o rock feito na Argentina, que, inclusive ouviam e pesquisavam a respeito para procurar inspiração. Em entrevistas que realizei, como uma espécie de pré-campo para este projeto, o saxofonista Kim Jim, da banda Garotos da Rua e o guitarrista Veco Marques, da banda Nenhum de Nós, afirmam existir a influência vinda do rock argentino. Existiu, inclusive, uma rádio, de grande popularidade no Rio Grande do Sul, entre 1997 e 2013, chamada Pop Rock FM, que, segundo um depoimento, que eu escutei ao vivo, de um dos seus idealizadores, Cagê Lisboa, com quem conversei informalmente, encontrava-se, na época, em Buenos Aires e ouviu uma rádio local, a FM *Rock & Pop*, que lhe chamou a atenção: “pelo formato, pela música tocada, e pelo falatório”. Relatou que se inspirou nesta, tanto na criação do nome, quanto na configuração da forma de fazer rádio, com muita conversa entre as músicas tocadas, com pitadas de humor.

No começo dos anos 2000, aconteceu uma virada na cena do *rock* em Porto Alegre. Ainda durante a década de 1990, existia uma cena crescente de casas de shows e

festivais nos quais tocavam bandas de *rock* e *pop*. Algumas casas de shows, alternativas, de Porto Alegre, começaram a dar espaço a bandas de música autoral. Estas começaram a ganhar seguidores e, desta forma, as rádios locais começaram a executar a música destes grupos nas suas programações fazendo com que bandas como, por exemplo, Acústicos e Valvulados, Bidé ou Balde, Papas da Língua e Comunidade Ninjitsu, entre outras, alcançassem grande popularidade no estado, criando assim, uma nova e efervescente cena no rock do estado, com artistas que alcançaram projeção nacional. Inclusive o canal de TV aberta, que era muito influente na época, a MTV, realizou um DVD acústico só com bandas gaúchas em 2005. A primeira grande cena gaúcha, aconteceu nos anos 1980, com o surgimento de bandas como Os Cascavelletes, TNT e Garotos da Rua, entre outras. Sobre este movimento, existem diversos livros, de cunho jornalístico, como, por exemplo, “Gaulesses Irredutíveis: casos e atitudes do rock gaúcho” (ÁVILA; BASTOS; MÜLLER, 2001) e “Fragmentos de memória do rock gaúcho” (BORBA; Di PINTO, 2014).

A escolha dos locais de estudo é fundamental em qualquer investigação etnomusicológica. Nesse sentido, Buenos Aires e Porto Alegre emergem como contextos urbanos de grande valor para este campo de estudo, não somente por suas tradições musicais, mas também pelas suas características sociais e culturais distintas que influenciam e são influenciadas por suas paisagens sonoras. A teoria das comunidades de Robert Kozinets (2010) e a teoria das paisagens sonoras de Philip Tagg (1982) oferecem uma base teórica robusta para justificar a escolha dessas metrópoles como objetos de estudo. A seguir explico a base teórica dos dois autores que justificam o meu estudo.

Robert Kozinets, em sua abordagem teórica sobre comunidades, explora a ideia de que as pessoas se reúnem em grupos com base em interesses e práticas compartilhados, que muitas vezes são expressos e mediados através da música. As comunidades de fãs de música, por exemplo, não apenas consomem música, mas também criam, interpretam e disseminam significados culturais, tornando-se atores influentes na paisagem cultural de uma cidade (KOZINETS, 2010). A rica tradição do tango em Buenos Aires é um claro exemplo disso: a música não é apenas um símbolo internacionalmente reconhecido da cidade, mas também um importante meio de conexão para seus habitantes, refletindo e conformando uma identidade portenha coletiva.

Porto Alegre, por outro lado, apresenta uma cena de Rock Gaúcho que atuou como um mecanismo para a juventude urbana manifestar suas aspirações, descontentamentos e visões de mundo desde os anos 1980. Tal fenômeno musical não apenas influenciou a identidade cultural da região, mas também consolidou uma comunidade que transcende as fronteiras da cidade, indicando a capacidade da música de criar redes de pertencimento que se estendem além do local imediato.

A teoria das paisagens sonoras de Philip Tagg (1982) oferece uma perspectiva complementar, ao considerar a música como um elemento central na composição do ambiente sonoro de um lugar. Tagg argumenta que a paisagem sonora é composta não apenas pelo som produzido intencionalmente, como a música, mas também pelos ruídos do cotidiano, os quais são interpretados culturalmente pelos membros de uma comunidade (TAGG, 1982). Em Buenos Aires, a interação entre o tango, os sons da vida urbana e os diálogos em espanhol rioplatense forma uma paisagem sonora única que caracteriza a cidade. Similarmente, a vibração do *Rock* Gaúcho em Porto Alegre interage com os sons da língua portuguesa falada com sotaque regional e com o ritmo da vida na cidade, criando uma experiência sensorial diferente.

Compreender estas paisagens sonoras exige não apenas uma abordagem analítica de suas estruturas musicais, mas também uma atenção às redes de significado que se formam na interseção entre música e espaço social. A investigação destas cidades através das lentes da etnomusicologia revelará como a música é utilizada para negociar identidades, expressar diferenças sociais e políticas e como ela é impactada pelas transformações urbanas e pela globalização.

Conforme Kozinets (2010) e Tagg (1982) explicam, a música não é um fenômeno isolado, mas parte de uma rede complexa de relações sociais e culturais. Pesquisar o estado da arte do rock em Buenos Aires e Porto Alegre permite-nos desvendar essas conexões e compreender melhor como as comunidades se constroem e se expressam através da música. Além disso, a análise desses ambientes urbanos propicia um exame detalhado das práticas musicais locais, de suas ressonâncias simbólicas e de suas influências no tecido social mais amplo.

O *Rock* Gaúcho e o Argentino emergiram como expressões musicais distintas, mas interligadas, na tapeçaria cultural da América do Sul. Com raízes que mergulham nas

complexidades históricas, políticas e sociais da região, cada estilo conseguiu não só capturar a essência de suas respectivas regiões, mas, também, estabelecer um diálogo entre si que reverbera até os dias de hoje.

O *Rock Gaúcho* tem suas sementes no Rio Grande do Sul, um estado marcado por um forte senso de identidade e um espírito de independência. Esta manifestação roqueira no sul do Brasil começou a ganhar forma na década de 1960, influenciada pelo *rock* global que dominava a cena musical da época. Com bandas como Os Replicantes, Nenhum de Nós, e Engenheiros do Hawaii fazendo sucesso nacional na década de 1980, o *Rock Gaúcho* alcançou um status icônico. Álbuns como "Longe Demais das Capitais" (1986), dos Engenheiros do Hawaii e "O Futuro é Vórtex" (1986), dos Replicantes se tornaram marcos, impulsionando a popularidade do gênero.

Segundo Pablo Vila (1995), *O Rock Platino*, por outro lado, é um termo que abarca as bandas e artistas do rock uruguaio e argentino. A Argentina, em particular, foi um berço vital para o *rock* latino-americano, com a cidade de Buenos Aires exercendo uma influência significativa. Durante as décadas de 1960 e 1970, ícones como Charly García e sua banda *Sui Generis*, além de Luis Alberto Spinetta com o *Almendra*, começaram a moldar um estilo distinto que refletia os anseios e as angústias de uma geração (VILA, 1995). No Uruguai, o grupo *Los Shakers* introduziu uma versão do rock de língua espanhola influenciado pelos sons dos *Beatles*.

A consolidação do *Rock Platino* ocorreu paralelamente à ascensão do autoritarismo na região durante as décadas de 1970 e 1980, com o rock sendo usado como um veículo para protesto e expressão de descontentamento social. Na Argentina, o retorno da democracia viu um florescimento do gênero, com bandas como *Soda Stereo* e *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* ganhando proeminência. Álbuns como "Signos" (1986) e "Oktubre" (1986) tornaram-se emblemáticos dessa era.

Segundo Dapieve (1995), movimentos como o "BRock" no Brasil dos anos 80 e o "Rock em Español" na Argentina contribuíram significativamente para a visibilidade e a fusão desses estilos. A globalização e a subsequente facilidade de disseminação da música ampliaram o alcance desses gêneros, permitindo-lhes inspirar não só audiências sul-americanas, mas também internacionais.

Entrando no século XXI, com o advento da internet e a democratização do acesso à música, tanto o *Rock Gaúcho* quanto o *Rock Platino* viveram um renascimento de interesse e uma reimaginação de seus papéis no cenário musical. Bandas como Fresno e Cachorro Grande começaram a liderar uma nova onda do *Rock Gaúcho*, enquanto, no Prata, na Argentina, grupos como *Babasónicos* e *Conociendo Rusia* mantiveram a relevância e a inovação do *Rock Argentino*.

A cena contemporânea desses estilos continua a evoluir, com artistas e bandas experimentando novas sonoridades e abraçando influências de diversos gêneros musicais. Ainda assim, as características marcantes dessas tradições roqueiras permanecem claras: letras introspectivas, riffs marcantes e uma conexão profunda com as questões culturais e sociais de suas regiões.

Olhando para trás, desde as suas origens até os desenvolvimentos mais recentes, fica evidente que o *Rock Gaúcho* e o *Rock Platino* não são apenas fenômenos isolados. Eles são, em essência, narrativas de resistência, de expressão e de paixão, tecidas no tecido da identidade sul-americana. A abordagem dessa dissertação sobre a (in)fluência mútua desses estilos, em particular no contexto de Porto Alegre no século XXI, revela não apenas uma história musical, mas também uma análise dos processos culturais que se entrecruzam, se interconectam e se influenciam reciprocamente, moldando e redefinindo constantemente a nossa compreensão do que significa criar e consumir música numa sociedade globalizada.

Essas trocas culturais não ocorrem de maneira linear; elas são o resultado de um diálogo contínuo, onde elementos estilísticos, líricos e performáticos são adaptados e ressignificados em contextos variados. O *Rock Gaúcho*, com suas raízes fincadas nas tradições regionais e nas influências do *rock* internacional, encontra no *Rock Platino* um espelho e uma fonte de inspiração que transcende fronteiras.

Porto Alegre, como um epicentro dessas interações, exemplifica como uma cidade pode se tornar um caldeirão cultural, onde músicos, fãs e promotores criam uma rede dinâmica que sustenta e revitaliza a cena musical. Os festivais de música, as casas de show emblemáticas como o Bar Ocidente e o Opinião, e os espaços alternativos desempenham um papel crucial ao proporcionar plataformas para essas expressões artísticas. Nesse cenário, a (in)fluência entre o *Rock Gaúcho* e o *Rock Platino* não apenas

enriquece a diversidade musical, mas também fortalece a identidade cultural local e regional.

Além disso, a disseminação de materiais audiovisuais, as turnês e a troca de informações através das redes sociais e da internet ampliam esse intercâmbio, permitindo que a música de ambos os estilos atinja um público mais amplo e diverso. A análise dessas dinâmicas revela como os processos de globalização e localização se entrelaçam, possibilitando novas formas de resistência cultural e inovação artística.

No presente trabalho de pesquisa, visei uma investigação (etno)musicológica sobre a cena musical do *rock* gaúcho, tendo Porto Alegre e a região platina como locais de, (in)fluências e (trans)localidades (objetivo geral). É nesta conjuntura que procurei responder as seguintes questões (objetivos específicos): 1. Quais são as particularidades que expressam o *rock* feito em Porto Alegre, a ponto de haver recebido nome próprio e conter particularidades que o fazem ser considerado “diferente” do resto do *rock* produzido no Brasil? 2. De que forma se dão os (re)fluxos musicais cosmopolitas entre Porto Alegre e a região platina: que papel desempenha a globalização e as interculturalidades a respeito do *rock* gaúcho e o *rock* platino? 3. Como se manifesta o *rock* argentino no *rock* “dos pampas” (e vice-versa): artistas e/ou bandas, produtos e projetos musicais.

A etnomusicologia surge como uma disciplina acadêmica que se preocupa com o estudo da música em todos os seus aspectos culturais e sociais, configurando-se como um campo interdisciplinar que engloba aspectos da antropologia, sociologia, história, teoria da música, e estudos de performance. Para Nettl (2005), a etnomusicologia não pode ser limitada à análise das estruturas musicais isoladamente; é imprescindível observar a música como um fenômeno cultural, que é simultaneamente produzido e consumido em um contexto social específico.

Um dos pilares teóricos da etnomusicologia é o conceito de música enquanto um sistema de comunicação que transcende a linguagem verbal. Seeger (1988) enfatiza que a música é uma forma de conhecimento e um meio de transmissão de experiências entre indivíduos e grupos, assumindo uma função integral nas relações sociais e na construção de identidades coletivas. O etnomusicólogo, ao adentrar o campo sonoro de uma cultura,

deve estar atento às complexas redes de significados que a música pode carregar e à forma como estes significados são negociados entre os membros de uma comunidade.

A etnomusicologia moderna, reconhecendo a multiplicidade de perspectivas e a pluralidade das práticas musicais pelo mundo, rejeita visões etnocêntricas e hierárquicas de cultura musical. Brandão (2007) argumenta que um enfoque multicultural e respeitoso às diferentes tradições musicais é fundamental para uma compreensão mais genuína e menos preconceituosa das práticas musicais. Assim, a etnomusicologia situa-se como um importante contraponto à homogeneização cultural global, celebrando a diversidade musical e fornecendo ferramentas para a sua preservação.

A contribuição da etnografia na etnomusicologia é vital, uma vez que ela aporta uma série de técnicas metodológicas, como a observação participante, as entrevistas, a análise de performance e a gravação de campo, para captar as nuances das práticas musicais. Finnegan (1989) sublinha a importância de considerar a música não apenas como uma sequência de sons, mas como uma atividade enraizada na vida cotidiana das pessoas, afirmando que a música está em tudo o que fazemos. Isso reforça a necessidade de uma abordagem etnográfica que vá além da superfície e explore as dimensões temporais, espaciais e emotivas da experiência musical.

O etnomusicólogo, munido da etnografia musical, busca então desvelar as formas como a música é ensinada, aprendida, memorizada e transmitida ao longo das gerações. Cooley (2008) aponta que as narrativas, as histórias e os contextos de aprendizado são tão vitais para a compreensão da música quanto as propriedades acústicas das canções e dos instrumentos. A transmissão de saberes musicais pode revelar muito sobre as dinâmicas de poder, os processos de socialização e as estratégias de manutenção da identidade cultural dentro de uma comunidade.

A etnomusicologia, portanto, atua como uma janela para a compreensão dos mundos sonoros dos povos, revelando não apenas as formas pelas quais a música é feita, mas também o porquê dela ser feita de maneiras particulares em diferentes contextos. Como Titon (1992) ressalta, a etnomusicologia fornece uma abordagem que é essencialmente humanística, preocupando-se com o significado e o valor que a música possui para aqueles que a criam e a experimentam, e dedicando-se à tarefa de interpretar e traduzir esses significados para um público mais amplo.

O *rock* é um dos gêneros musicais mais estudados e debatidos no âmbito dos estudos culturais e musicais. A seguir, apresentamos uma breve seleção de muitos artigos acadêmicos em várias áreas que exploram o universo do *rock*, inclusive na

etnomusicologia. Nesta área temos estudos de: *World Music and the Popular Music Industry: An Australian View* (Tony Mitchell, 1993); *Still Like That Old Time Rock and Roll: Tribute Bands and Historical Consciousness in Popular Music* (John Paul Meyers, 2015); *Asian Fury: A Tale of Race, Rock, and Air Guitar* (Sydney Hutchinson, 2016); *Music, Power, and Practice* (Maureen Mahon, 2014); *Acting up, Talking Tech: New York Rock Musicians and Their Metaphors of Technology* (Leslie C. Gay, 1998); *Country at the Heart of the City: Music, Heritage, and Regeneration in Liverpool* (Sara Cohen, 2005); e *Living the Punk Lifestyle in Jakarta* (Jeremy Wallach, 2008), entre outros.

Em outras áreas, temos, em: Música Popular, os trabalhos *History without Royalty? Queen and the Strata of the Popular Music Canon* (Anne Desler, 2013); *Review of Ecomusicology: Rock, Folk, and the Environment* (Casey R. Schmitt, 2015); *Argentina's 'Rock Nacional': The Struggle for Meaning* - Pablo Vila, 1989. Em Sociologia: *The Rock, Pop and Jazz in Contemporary Musicological Studies* (Yvetta Kajanová, 2013); *Troubling Gender. Youth and Cumbia in Argentina's Music Scene* (Pablo Semán, Pablo Vila, 2011). Em Antropologia: *Work in the Field: Public Ethnomusicology and Collaborative Professionalism* (Rebekah E. Moore, 2013). Em Letras: *O rock argentino na crítica acadêmica: eclipse da materialidade verbal* (Adrián Pablo Fanjul, 2007).

Nas palavras de Frith (1981), o *rock* não é meramente um estilo musical, mas sim uma forma artística que reflete e molda a sociedade. Emergindo no pós-guerra, o *rock* tem suas raízes nas tradições do *blues* e do *country*, representando originalmente a voz dos marginalizados nos Estados Unidos. O ritmo sincopado e a ênfase nas guitarras elétricas marcaram a rebeldia juvenil e foram fundamentais na quebra de barreiras raciais e sociais, projetando o *rock* como um veículo para a mudança.

O *rock*, no entanto, foi além de suas origens. Conforme Wallach e Berger (2011) apontam, o gênero cruzou oceanos e fronteiras, encontrando solo fértil para germinar em variados contextos culturais e políticos. Na Grã-Bretanha, bandas como *The Beatles* e *The Who* usaram o *rock* para expressar as aspirações de uma geração que crescia em meio a um mundo que se reconstruía após a guerra. Os ideais de liberdade e a contestação do status quo se tornaram intrínsecos ao gênero, cristalizando-se na subcultura *mod*³ e na ascensão do *rock* como manifestação da contracultura dos anos 1960.

³ "mod" se refere à subcultura mod, um movimento juvenil que surgiu na Grã-Bretanha no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Era caracterizado por sua música, moda, estilo de vida e valores.

Adentrando os anos 1970 e 1980, como Grossberg (1992) analisa, o *rock* desdobra-se em subgêneros que respondem a diferentes contextos culturais e situações sociopolíticas. O *punk rock* nasceu como uma resposta ao desencanto com as convenções sociais e a crise econômica, oferecendo uma estética crua e uma ética *do-it-yourself*⁴. Já o *heavy metal* incorporou uma complexidade instrumental que reflete não apenas um virtuosismo, mas também uma subversão à normatividade.

Esse processo de constante adaptação e reinvenção do *rock* é essencial para entender sua capacidade de articulação com variadas identidades culturais. A música, como argumenta Stokes (1997), é uma forma de ação que pode ser estratégica na construção de identidades e na formação de comunidades. O *rock*, com sua pluralidade estilística e temática, oferece um terreno fértil para a expressão de uma multiplicidade de identidades, sejam elas regionais, nacionais ou subculturais.

Entrando nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, o *rock* adapta-se às novas realidades da globalização e da tecnologia. A internet e os meios de comunicação digital permitem uma transmissão rápida e ampla de estilos musicais, bem como a formação de comunidades de fãs que transcendem fronteiras geográficas. Bennet (2000) discute como a globalização não necessariamente homogeneiza, mas também permite a emergência de expressões locais de estilos globais, como visto nas inúmeras variantes regionais do *rock* que surgem pelo mundo.

No Brasil, por exemplo, os estudos de Janotti Junior (2003) destacam como o *rock* se enraizou e foi adaptado às realidades locais, expressando as especificidades culturais e as tensões sociais do país. O tropicalismo, com seu ecletismo e postura antropofágica, é um exemplo claro de como o *rock* nacional se apropriou criativamente dos elementos do *rock* global, filtrando-os através de uma lente local e política.

As letras e melodias do *rock* refletem frequentemente questões de identidade e resistência, onde o *rock* funcionou como um espaço para a contestação e a crítica social. O engajamento com questões políticas e a exposição de desigualdades sociais são aspectos que o *rock* muitas vezes encarna, servindo como um eco da voz coletiva daqueles que desejam mudanças, o *rock* serve como um palco para o debate de ideias e um catalisador para ação social.

Em suma, analisar o *rock* como um fenômeno cultural é reconhecer sua capacidade de ser simultaneamente produto e produtor de cultura. Seu significado

⁴ *Do-it-yourself*: Faça você mesmo.

transcende a pura estética musical para englobar as interações complexas e os diálogos que estabelece com a cultura de onde emerge. Através dos anos, o *rock* adaptou-se e transformou-se, sempre mantendo sua essência de contestação, expressão e identidade, fazendo dele um dos mais versáteis e influentes gêneros musicais do mundo contemporâneo.

A música serve como um indicador das mudanças socioeconômicas e políticas em uma sociedade. O *rock*, particularmente, oferece uma perspectiva valiosa para examinar essas dinâmicas, especialmente nas cidades complexas da América Latina. Esta dissertação analisa a evolução histórica e cultural do *rock* gaúcho e platino, começando com as primeiras manifestações do gênero na região, passando pelas cidades de Buenos Aires e Porto Alegre, e destacando como essas cidades se tornaram centros influentes na identidade única do *rock* na América Latina.

No núcleo do *rock* latino-americano reside sua habilidade de superar fronteiras e se afirmar como um fenômeno abrangente, que reflete tanto a influência global do movimento quanto interpretações autênticas enraizadas no folclore e nas particularidades locais. Pablo Vila (1995), em sua abordagem sobre as relações entre música e espaço geográfico, destaca a importância do contexto na configuração da música popular manifestando que o *rock* em sua forma, mas em seu conceito. Com efeito, ao compreender o *rock* como uma cultura global da juventude, com suas próprias expressões em cada país, abre-se um campo fértil para a análise do *rock* enquanto veículo de expressão de resistências e afirmações identitárias.

Os primeiros ecos do *rock* latino-americano foram ouvidos na sequência de um pós-guerra globalizado, no qual ondas de inovação musical norte-americana e britânica reverberaram por todo o continente. Buenos Aires, com sua histórica vocação para a cultura e arte, foi solo propício para as sementes do *rock*. Bandas como *Los Gatos*, com sua emblemática "*La balsa*", cristalizaram, em 1967, o que seria o pontapé inicial do *rock* em espanhol, desencadeando uma série de movimentos que sedimentariam o *rock* platino como uma força cultural de peso.

Analogamente, o *rock* gaúcho encontrou em Porto Alegre um terreno fértil para o seu desabrochar. Influenciado pela distinta herança cultural do sul do Brasil, a região presenciou o nascimento de bandas que, com seu vigor e peculiaridades, desafiariam o status quo e imprimiriam uma marca indelével na história do *rock* brasileiro. Os Replica

ntes, com a sua crítica ácida e irreverente expressa em "Surfista Calhorda", e a poética introspectiva de Nei Lisboa em "Verão em Calcutá", são testemunhas do vigor que o *rock* gaúcho emanou desde seus primeiros acordes.

Essas cenas musicais, efervescentes e plenas de simbolismo, não se desenvolveram em um vácuo. Elas refletiam e, simultaneamente, influenciavam as circunstâncias políticas e sociais que as cercavam. Vila (1991) analisa essa dinâmica, afirmando que a música se nutre do contexto; e o contexto social, político e cultural da América Latina sempre foi riquíssimo. A música tornou-se, assim, um veículo para narrativas que, frequentemente silenciadas ou marginalizadas pelos canais oficiais, encontraram no rock um idioma universal para a denúncia, o protesto e a celebração da resistência.

Portanto, ao adentrarmos a história do *rock* gaúcho e platino, estamos mergulhando em um universo onde o som das guitarras e o pulsar das baterias são respostas a uma realidade multifacetada, ressonante das tensões e aspirações de uma juventude desafiante. É um convite a compreender como essa música, a um só tempo rebelde e poética, cunhou um espaço de expressão e contestação no âmago das sociedades de Buenos Aires e Porto Alegre, atuando como um motor de mudança e um espelho dos tempos.

2 MAS, EXISTE ROCK GAÚCHO?

A saga do *rock* gaúcho tece-se em tramas e musicalidades que refletem a alma de um povo. Já na década de 1950, o Rio Grande do Sul, terra de contornos culturais bem demarcados, assistia a uma efervescência de bailes e festas sociais, palcos para orquestras e conjuntos melódicos, ecoando os ritmos da época. Contudo, foi o advento do *rock and roll* e a revolução musical da Invasão Britânica nos anos 60 que inaugurou uma nova era para a juventude gaúcha. Estamos falando de uma geração inspirada pelas sonoridades de *The Beatles*, *The Rolling Stones* e *The Kinks*, entoando a chegada do *rock* sulista em seus próprios acordes.

Para compreender adequadamente o *rock* gaúcho, é essencial reconhecer sua existência dentro de um contexto mais amplo, no qual não foi categorizado como BRock, mas ainda assim desempenhou um papel central na indústria musical brasileira durante a década de 1980. Durante esse período, o gênero desfrutou de grande apoio da mídia dominante, exemplificado pelo jornal Zero Hora e pela Rádio Atlântida FM, que foram influentes na promoção do cenário do *rock*.

Uma característica distintiva do *rock* gaúcho é que ele sempre teve um mercado significativo no interior do estado, permitindo que algumas bandas mantivessem uma carreira predominantemente regional. Adicionalmente, Porto Alegre é reconhecida como uma cidade onde o *rock* é o gênero dominante desde meados da década de 1980. Comparativamente a outras capitais fora do eixo Rio/São Paulo — como Salvador com o axé, São Luís com o *reggae* e Belém com o tecnobrega —, o *rock* possui uma presença única no Rio Grande do Sul. Essa singularidade faz com que Porto Alegre seja percebida, tanto por residentes locais, quanto por visitantes de outros estados, como uma cidade intrinsecamente ligada ao *rock*, influenciando também o imaginário cultural sobre o lugar.

Por fim, vale mencionar as bandas que, embora desviem da estética tradicional do *rock* gaúcho, alcançaram reconhecimento nacional e podem ser classificadas como BRock, como é o caso dos Engenheiros do Hawaii e do Nenhum de Nós. Essas bandas são frequentemente citadas em discussões sobre a "profissionalização" da música. Portanto, o objetivo desta pesquisa é desenvolver uma categorização musical que não apenas discuta o *rock* gaúcho do *rock* produzido no Rio Grande do Sul, mas também do BRock.

A análise do cenário do *rock* gaúcho é complexa. Muitas vezes, as discussões são pouco produtivas e esclarecedoras. O próprio termo "*rock* gaúcho" é bastante ambíguo e difícil de definir. É desafiador compreender sua abrangência precisa e suas conotações exatas devido a várias razões.

Primeiramente, o termo parece autoexplicativo e óbvio: se refere ao *rock* produzido no Rio Grande do Sul ao longo das últimas cinco décadas, aproximadamente. No entanto, essa aparente simplicidade é enganosa. Expressões tão comuns e sedutoras como essa muitas vezes obscurecem uma compreensão real, criam uma ilusão de entendimento e limitam a compreensão dos fenômenos aos quais se referem. Em um universo musical tão vasto e diverso quanto o *rock*, rotular estilos específicos torna-se um desafio árduo. Falar de "*rock*" é como tentar abraçar a imensidão do oceano com um único gesto: impossível captar toda a sua riqueza e nuances.

Assim como o próprio *rock*, o termo "*rock* gaúcho" também carrega consigo ambiguidades e imprecisões. A cultura gaúcha, por sua vez, transcende fronteiras e se manifesta de diferentes formas em países vizinhos como Uruguai e Argentina. Será que o "*rock* gaúcho" captura de fato a alma dessa cultura tão plural?

Autores como Humberto Keske e Lidiani Lehnen (2012) sugerem que o "*rock* gaúcho" vai além da mera localização geográfica. Ele carrega consigo um sotaque, um dialeto próprio, moldado por um contexto histórico e político singular, entrelaçando tradição e vanguarda.

Dizer que se faz "*rock* gaúcho" é afirmar uma identidade, uma conexão com a história e a cultura local. Mas será que essa identidade se resume a um único som, a uma única maneira de fazer música? A resposta, com certeza, é não. A cena musical gaúcha é um caleidoscópio de estilos, influências e sonoridades. Do *rock* tradicional ao metal pesado, passando pelo *punk*, *reggae* e até mesmo a MPB, o "*rock* gaúcho" se reinventa e se expande, desafiando definições rígidas.

Bandas como Garotos da Rua, Fresno, Cidadão Quem e Comunidade Ninjitsu são apenas alguns exemplos da diversidade que pulsa no coração do *rock* gaúcho. Cada uma com sua voz única, explorando diferentes vertentes do *rock* e dialogando com a cultura local de maneiras distintas.

Transitando pelo mundo dos bastidores com minha banda, Vera Loca, tive a oportunidade única de conversar com muitos grupos da cena gaúcha. Nessas interações, percebi que o termo "*rock* gaúcho" é motivo de divergências entre os artistas. Alguns

aceitam e outros rejeitam essa classificação, cada um com seus motivos e perspectivas sobre como esse rótulo influencia suas carreiras.

Por exemplo, os membros da banda Cachorro Grande me contaram que preferem identificar sua música como *rock* brasileiro, pois acreditam que o adjetivo "gaúcho" pode criar barreiras em outras regiões do país. Essa visão também é compartilhada por Veco Marques (2023), da banda Nenhum de Nós, em entrevista, expressou que se distancia do termo "gaúcho" para não limitar o alcance e a recepção de sua música no cenário nacional.

Gerson Pont (2004) tem seu ponto de vista:

Eu creio, sim, que existe um *rock* gaúcho. Evidentemente, esse *rock* está ligado ao movimento do *rock* brasileiro, mas possui suas próprias características, assim como há o *rock* argentino e o *rock* de qualquer parte do mundo. Acho que isso é muito salutar, uma coisa muito bacana, que existam movimentos com diferenças entre eles. O *rock* gaúcho tem várias formas de se diferenciar, como, por exemplo, no jeito de compor. Acredito que temos uma forma muito nossa de compor, até pelo sotaque e pela forma de cantar. Os arranjos também lembram um pouco o *rock* da Argentina, principalmente. Acho que há um pouco de influência disso, além da própria música urbana gaúcha que veio antes do *rock*. Vou citar um exemplo: o Saracura fez um trabalho muito próximo do *rock* e acho que influenciou bastante os músicos que vieram depois, ali já nos anos 80. Creio, sim, que existe um *rock* gaúcho muito peculiar, muito daqui, e acho isso muito proveitoso (PONT, 2024).

Aqui podemos ver que o Pont destaca a existência de um *rock* gaúcho com características próprias, diferenciando-se do *rock* brasileiro de uma maneira significativa. Essa diferenciação é ressaltada não apenas pelo estilo musical, mas também pelas influências culturais e geográficas. O autor menciona a proximidade com a Argentina e a influência do *rock* argentino como fatores que contribuem para essa distinção. Essa influência se manifesta nos arranjos musicais e na forma de compor, que têm semelhanças com o estilo argentino.

Além disso, ressalta a importância do sotaque e da forma de cantar como elementos que conferem uma identidade única ao *rock* gaúcho. Esses aspectos regionais são fundamentais para a autenticidade e a peculiaridade desse movimento musical. A música urbana gaúcha anterior ao *rock* também é apontada como uma fonte de influência, indicando uma continuidade e uma evolução dentro do próprio cenário musical local.

Há bandas que abraçam a identidade regional em sua música e imagem. A banda Tenente Cascavel, formada por integrantes remanescentes das históricas TNT e Os Cascavelletes, orgulhosamente adota o termo "gaúcho" em sua identificação. Da mesma forma, grupos como Identidade e Bidê ou Balde veem no rótulo "*rock* gaúcho" uma forma de afirmar suas raízes e particularidades dentro do vasto espectro do *rock* nacional.

Essas conversas revelam como a identidade musical pode ser fluida e sujeita a interpretações variadas, dependendo de fatores como objetivos de mercado, visões artísticas e o público alvo de cada banda. Enquanto alguns veem no termo "*rock gaúcho*" um entrave, outros o utilizam como um símbolo de orgulho e autenticidade. Essa diversidade de opiniões ilustra a riqueza e a complexidade da cena musical no Rio Grande do Sul.

À medida que o "*rock gaúcho*" foi se desenvolvendo, ele próprio gerou seu público, mercado e carga ideológica que o definem e o limitam hoje. O "*rock gaúcho*", como um enigma musical, intriga e desafia definições rígidas. Sua trajetória, entrelaçada com a história e a cultura gaúcha, apresenta nuances e contradições que convidam a uma exploração mais profunda.

A banda Garotos da Rua, uma das primeiras a surgir na cena portoalegrense, tem seus integrantes concordando com a existência de um *rock* genuinamente gaúcho, conforme afirma o saxofonista Kim Jim (2023), essa identidade está intrinsecamente ligada às características culturais e estilísticas da região. Outra banda significativa nesse contexto é a Bidé ou Balde, cujo guitarrista Rodrigo Pilla (2023) ressalta a importância da conexão com as raízes locais para a definição de seu som. Da mesma forma, os Cascavelletes, representados pelo baterista Alexandre Barea (2022), também se identificam fortemente com essa categorização, enfatizando a particularidade do *Rock Gaúcho* em suas composições e performances.

Por outro lado, existem bandas que rejeitam essa categorização, preferindo identificar-se como representantes do rock brasileiro de uma forma mais ampla. Cachorro Grande, Fresno, Nenhum de Nós e Vera Loca são exemplos notáveis desse posicionamento. Os membros dessas bandas argumentam que seu trabalho transcende as fronteiras regionais, buscando inserir-se em um contexto nacional mais abrangente. Eles sustentam que, embora suas origens e influências possam estar enraizadas no Rio Grande do Sul, sua música reflete uma identidade brasileira universal, conforme afirmado em entrevistas recentes.

Essa distinção entre autodenominações e rejeições categóricas reflete a complexidade da cena musical e a fluidez das identidades culturais no contexto contemporâneo. A categorização como "*Rock Gaúcho*" ou "*Rock Brasileiro*" não é apenas uma questão de terminologia, mas envolve considerações profundas sobre identidade, pertencimento e a dinâmica entre o local e o global. Tal diversidade de posicionamentos dentro da mesma cena musical ilustra como as bandas negociam suas identidades em

resposta às expectativas do público, às tradições regionais e às pressões do mercado musical.

Sobre o termo “*Rock Gaúcho*” Frank Jorge (Graforrêia Xilarmônica) traz uma visão interessante:

Eu acho que tem uma questão histórica que é boa de apontar, mesmo que possa não ser a única resposta pra a expressão “rock gaúcho”: o lançamento, em 1985, do disco *Rock Grande do Sul*. Veio depois daquele boom nacional, com Blitz, Paralamas do Sucesso... Daí a [gravadora] RCA veio conferir o Festival de Rock do Unificado aqui em Porto Alegre, no Gigantinho. Eles viram que tinha uma cena e resolveram contratar as cinco bandas da coletânea – Replicantes, Engenheiros do Hawaii, TNT, De Falla e Garotos da Rua – e uma sexta, o Nenhum de Nós. Tudo bem, existia rock gaúcho antes, com Liverpool, Bixo da Seda, Almôndegas, Saracura... Como em qualquer lugar do mundo, sempre teve rock no Rio Grande do Sul, nos anos 60, 70... Mas acho que foi a partir dessa data, o ano de 1985, com o *Rock Grande do Sul*, que teve início essa expressão, rock gaúcho. Mas era um rock que não tinha uma cara só, eram bandas autorais, muito diferentes uma da outra (JORGE, 2010, nonada.com.br)

E prossegue:

E daí, com o passar do tempo, o rock gaúcho ficou muito vinculado, pra mim, ao rock da segunda metade dos anos 80. Daí tu encaixas outras bandas que também despontaram e um outro aspecto que representa um pouco o rock gaúcho: são bandas que não se radicaram no Rio ou em São Paulo, ficaram aqui. Júlio Reny, Tequila Baby... O Wander Wildner, mesmo sendo um cara que circula muito, por mais que seja trovador solitário, folk, brega, seja o que for que o chamem, pra mim é rock gaúcho. Mas tem bandas da década de 90, e daí já é uma outra safra – Comunidade Ninjitsu, Acústicos & Valvulados, Ultramen... Já é mais difícil dizer se isso é rock gaúcho ainda ou não é. E nos anos 2000 eu acho que isso foi pro brejo, porque tem muita banda circulando pelo Brasil em festivais, que nem toca tanto no Rio Grande do Sul, não tem tanta visibilidade ou toca em rádio. Superguidis, por exemplo: é meio despropositado chamar Superguidis de rock gaúcho, o som deles tem influência dos anos 90, de Guided by Voices, Pixies, Sonic Youth. Então acho que o tema vai ficando complexo (JORGE, 2010, nonada.com.br)

O comentário de Frank Jorge sobre o surgimento do termo “*rock gaúcho*” destaca a importância histórica do lançamento do disco “*Rock Grande do Sul*” em 1985. Este álbum, que reuniu bandas como Replicantes, Engenheiros do Hawaii e TNT, consolidou a cena musical de Porto Alegre e deu visibilidade nacional ao *rock* produzido na região. A diversidade estilística das bandas mostra que o *rock gaúcho* nunca teve uma “cara” única, refletindo a variedade de influências e expressões artísticas presentes no estado. Isso é um ponto crítico, pois desafia a ideia de que o *rock gaúcho* seja um estilo homogêneo e reconhece a riqueza e pluralidade da cena musical gaúcha.

Jorge também aponta que, ao longo do tempo, o conceito de *rock gaúcho* se complexificou. Bandas dos anos 90 e 2000, como Comunidade Ninjitsu e Superguidis,

embora influenciadas por tendências internacionais, continuam a fazer parte dessa história. Esse fenômeno ilustra como a identidade musical é dinâmica e se transforma com o tempo, influenciada por novas gerações e contextos culturais.

O *rock* gaúcho, então, pode ser visto tanto como uma expressão regional específica quanto como parte de um movimento maior, refletindo a capacidade da música de transcender fronteiras e se reinventar continuamente. A reflexão de Frank Jorge sublinha a importância de reconhecer e valorizar essa diversidade, evitando simplificações que possam reduzir a complexidade e a riqueza da produção musical gaúcha.

Humberto Gessinger, líder dos Engenheiros do Hawaii, frequentemente discute como a geografia e a história do Rio Grande do Sul influenciam suas composições. Em uma entrevista à Alpha FM que se encontra no Youtube, Gessinger afirmou:

"A geografia do Rio Grande do Sul, com suas paisagens amplas e horizontes distantes, sempre esteve presente nas minhas composições. As estradas e os pampas são metáforas frequentes nas minhas músicas, refletindo a solidão e a busca por identidade" (GESSINGER, 2021, alphafm.com.br).

As bandas Cachorro Grande e Fresno, que alcançaram sucesso nacional, exemplificam como as barreiras entre o *rock* gaúcho e o *rock* brasileiro são permeáveis. Em entrevistas, os membros dessas bandas frequentemente citam influências de artistas de outras regiões do Brasil e do exterior. Por exemplo, Beto Bruno, vocalista da Cachorro Grande, afirmou: "Embora sejamos uma banda gaúcha, nossas influências vêm de todo o Brasil e do mundo. Admiramos desde Mutantes até Beatles, e isso se reflete na nossa música" (BRUNO, 2014, youtube.com).

A banda Fresno, originária de Porto Alegre, também traz insights interessantes sobre a cena do *rock* gaúcho e sua relação com o *rock* brasileiro. Lucas Silveira (2015), vocalista, em entrevista ao portal *Entrevisttas*, destacou que a banda sempre foi influenciada tanto por bandas locais quanto por grandes nomes do *rock* internacional. "Nossa sonoridade é uma mistura de várias influências. Crescemos ouvindo Engenheiros do Hawaii, mas também absorvemos muito de bandas como Blink-182 e My Chemical Romance" (SILVEIRA, 2015, Entrevisttas.com).

Esteban Tavares, ex-baixista da banda Fresno tem a seguinte opinião:

Não sou o maior fã do termo "rock gaúcho" porque eu acho legal como gaúcho, mas eu acho que acaba limitando para o resto do país. Quando tu já bota um carimbo dizendo que é gaúcho, eu acho que é rock brasileiro, cada um feito nessa província, obviamente, cada um com os seus detalhes. A gente tem um rock muito forte no Nordeste, principalmente em Pernambuco, que se bota muito da cultura local também. Mas acho que o Brasil ainda vê a imagem do rock daí como "rock gaúcho", mas eu gostaria que fosse apenas rock para que a gente pudesse quebrar essa barreira (TAVARES (2024).

Marcelo Gross (2020, guitarrista da Cachorro Grande, também falou sobre suas influências em uma entrevista para o portal GZH música. Ele destacou que, embora a banda tenha raízes no rock gaúcho, suas influências incluem tanto artistas nacionais quanto internacionais. "Sou um roqueiro brasileiro, com influências do *rock* clássico e britânico. Esse é o diferencial, falo do Brasil e da brasilidade do qual me orgulho, mantendo minha sonoridade de sempre" (GROSS, 2020, GZH). Gross também menciona a importância de bandas como Rolling Stones e Beatles em sua formação musical, mostrando a interconexão entre as cenas musicais.

Essas entrevistas destacam que, embora o *rock* gaúcho tenha características distintas, como o uso do sotaque local e referências culturais regionais, ele também está fortemente influenciado por uma ampla gama de estilos musicais e bandas de outras regiões do Brasil e do mundo. Essa mistura de influências ajuda a explicar por que o *rock* gaúcho pode ser visto tanto como um fenômeno regional quanto como parte integrante do panorama do rock brasileiro.

Além das influências musicais, o contexto cultural e histórico do Rio Grande do Sul também desempenha um papel significativo na formação do *rock* gaúcho. A forte identidade cultural do estado, marcada por movimentos como o tradicionalismo gaúcho, contribui para a singularidade do *rock* produzido na região. A figura do gaúcho, com seus valores de bravura, honestidade e lealdade, muitas vezes aparece nas letras e nas temáticas das bandas de *rock* gaúcho, criando uma ponte entre o passado rural e o presente urbano, um grande exemplo disso é o clássico "Amigo Punk" da banda Graforrêia Xilarmónica, é uma obra que combina a cultura *punk* com a tradição gaúcha de maneira artística e única. A letra é um diálogo entre o eu-lírico e um amigo *punk*, misturando desabafos com elementos da rotina do Rio Grande do Sul, como "galopando campo a fora", "gaiteiro puxando o fole" e "chinoca". O Parque Farroupilha, um famoso local em Porto Alegre, é o cenário da narrativa. A menção ao amanhecer e ao trabalho com o gado destaca a vida rural, enquanto a referência a *Woodstock*, um símbolo da contracultura e da música,

representa o espírito livre e contestador do *punk*. A canção traça um paralelo entre o anseio por liberdade e a realidade do campo, mostrando o contraste entre o tradicionalismo e a rebeldia.

A fusão de estilos musicais é evidente quando o eu-lírico menciona "sestar nos meus pelegos" ao som de *hardcore*, além da cordeona e do gaiteiro animando a "gauderiada" no bolicho. Essa mistura reflete a identidade da banda, que é famosa por integrar o *rock* alternativo com o regionalismo gaúcho, criando uma sonoridade distintiva e uma narrativa que celebra a diversidade cultural.

Além das influências musicais, o contexto cultural e histórico do Rio Grande do Sul também desempenha um papel significativo na formação do *rock* gaúcho. A forte identidade cultural do estado, marcada por movimentos como o tradicionalismo gaúcho, contribui para a singularidade do *rock* produzido na região, criando uma ponte entre o passado rural e o presente urbano.

2.1 QUANDO O ROCK DE PORTO ALEGRE NÃO ERA “GAÚCHO”

Até os anos 1950, o Rio Grande do Sul contava com um circuito de bailes e reuniões dançantes, que incluíam clubes sociais e desportivos, grêmios estudantis, centros acadêmicos, entre outros. Esse cenário foi fortalecido pelo trabalho de orquestras e, principalmente, de conjuntos melódicos

Com o surgimento do *rock and roll* no final dos anos 1950 nos EUA e, especialmente, dos *Beatles* e da Invasão Britânica nos anos 1960, a cena musical de Porto Alegre, e do Rio Grande do Sul como um todo, passou por uma transformação significativa. Segundo Luis Wagner (2001): “A onda que pegava era a de bandas instrumentais. Porque, como a gente não cantava em inglês, era aquela coisa: tirava mais ou menos as letras e mandava ver, porque não tínhamos muito domínio” (WAGNER, apud ÁVILA; BASTOS; MÜLLER, 2001, p.10).

Seguindo a tendência nacional, surgiram no estado diversos conjuntos musicais jovens, como a Banda Apache, um grupo instrumental formado em 1962, considerado a primeira banda de *rock* do Rio Grande do Sul. Com a ascensão da Jovem Guarda, muitas dessas bandas começaram a incluir composições nacionais em seu repertório e, em alguns casos, a criar canções próprias. Segundo Mutuca (2010):

a Jovem Guarda mudou a febre do instrumental pelo cantado: cantar falando de rock. De 60 pra 64, depois do surgimento da Bossa Nova, aconteceu a passagem

pra Beatlemania. Foi quando começaram a surgir mais adolescentes fazendo música (MUTUCA apud ÁVILA; BASTOS; MÜLLER, 2001, p.10).

No final dos anos 1960, com o advento da psicodelia e do tropicalismo, algumas bandas locais seguiram essa nova tendência. Entre elas, destacou-se o *Liverpool*, que nos anos 1970 se transformaria no Bixo da Seda. Esse grupo viajou pelo Brasil com seu trabalho autoral e chegou a ser banda de apoio das Frenéticas. Embora não tenham alcançado grande projeção nacional, foram fundamentais para popularizar o termo "*rock gaúcho*" no país.

Claudio Levitan (2001) conta que “Porto Alegre tinha uma forte escola de tropicalismo, ou de uma música moderna brasileira ligada à linguagem modernista. Vários grupos, inclusive Os Mutantes e Tom Zé, vieram a Porto Alegre bem no começo da carreira” (LEVITAN apud ÁVILA; BASTOS; MÜLLER, 2001, p.15).

Nos anos 70, o *rock* no Rio Grande do Sul tinha espaço e divulgação limitados no Rio Grande do Sul, já que a maioria das bandas e artistas não encontrava oportunidades para apresentar trabalhos autorais, tocando principalmente em bailes de clubes sociais e focando em covers e sucessos pop. Em Porto Alegre, as bandas enfrentavam dificuldades semelhantes, mas havia alternativas como shows em teatros, clubes de cultura e auditórios escolares, além de centros acadêmicos e clubes que ocasionalmente cediam seus espaços para eventos de *rock*. A falta de espaços resultou em uma cultura que persiste até hoje, onde bandas locais menores abrem shows para grupos maiores, fortalecendo a cena musical local. Mutuca (2001) comenta que em Porto Alegre não havia um mercado fonográfico local que suprisse à demanda dessas novas bandas, apenas aquelas que conseguissem ir até São Paulo e firmar um contrato com um produtor obtinham algum sucesso. Os primeiros a conseguir isso foram Os *Cleans*, que ganharam o primeiro lugar em um concurso de Jovem Guarda.

Kim Jim (2023) sustenta que conheceu o Mutuca que “era um cara mais velho” que já tocava *rock* no estado e, na cidade de Rio Grande havia conhecido dois músicos que também tocavam *rock*, o Edinho Galhardi e o Bebeco Garcia, “e trouxe eles pra” porque queria abrir um bar (*Rocket* 88):

que tocasse rock ao vivo em Porto Alegre, que tenha shows todos os dias, coisa que não tinha (...) ele montou uma banda com eles e eu fui convidado para tocar sax (...) e a gente tentava copiar o rock argentino que era referência aqui no sul do país, Argentina e Uruguai sempre foram referência aqui, lá o rock estava fervendo com *Almendra*, *Sui Generis* (Argentina) e *The Shakers* do Uruguai, eram bandas veteranas já, Edinho e Bebeco, que eram de Rio Grande, por ser um porto

também, estavam muito antenados com o que vinha de lá...(Kim Jim, 2023).

Nesta fala do Kim Jim podemos ver como foi o nascimento da banda Garotos da Rua, uma das primeiras bandas autênticas do denominado *rock* “gaúcho”. Segundo depoimento do Galhardi (2022) no perfil do *Facebook* do Oeste *Rock* Festival: “quando começamos tocar no *Rocket* (bar do Mutuca) só tinha uma banda de *rock*, Taranatiriça, um ano depois, tinha banda suficiente pra fazer um disco coletivo” (GALHARDI, 2022, facebook.com).

No seu blog Igor Motta (2016), relata que a banda os Garotos da Rua, foi criada em 1983, em Porto Alegre, por Bebeco Garcia, o baterista Edinho Galhardi, o saxofonista King Jim e o baixista Mitch Marini. A banda iniciou sua trajetória como sento a banda da casa no bar *Rocket* 88, um reduto do *Rock 'n' Roll* na cidade (MOTTA, 2016, blogdeigormotta.com)

Seis meses depois, com a entrada do baixista Geraldo Freitas e o guitarrista Justin Vasconcelos, o grupo gravou sua primeira demo intitulada "Sabe o Que Acontece Comigo?". A partir de então, iniciaram uma série de shows em Porto Alegre e em mais de 50 cidades do Rio Grande do Sul, consolidando sua presença no cenário musical local cidade (MOTTA, 2016, blogdeigormotta.com)

Em 1985, lançaram seu primeiro compacto, "Programa", participaram do LP "Rock Garagem" e se apresentaram no festival MPG, que reuniu 40.000 pessoas no Parque Marinha do Brasil, em Porto Alegre. Este evento marcou um ponto de virada na carreira da banda, ampliando sua visibilidade e reconhecimento. Foram contratados pelo selo discográfico RCA e alcançaram notoriedade nacional com o hit "Tô de Saco Cheio". O sucesso dessa música impulsionou a banda a se transferir para o Rio de Janeiro, onde continuaram a expandir sua carreira.

Figura 1: Banda Garotos da Rua (1983)



Fonte: <https://musicaecinema.com.br/garotos-da-rua-biografia-e-discografia-da-banda/>

A ascensão do "rock gaúcho" na década de 1980, impulsionada pela projeção pública e pela necessidade de categorização rápida pela mídia, apresenta similaridades com a rotulação dos fãs de *heavy metal* no *Rock in Rio* de 1985. Essa rápida categorização, como aponta Adriana Amaral em seu estudo sobre o *witchhouse*⁵, é moldada por lógicas midiáticas: a criação de estereótipos, a atuação de agentes simbólicos e a viralização.

No entanto, o "rock gaúcho" resiste à simplificação. Sua espacialidade indefinida, a diversidade de práticas e obras musicais e a ausência de uma identidade afirmativa o afastam da ideia de um gênero musical coeso. O que encontramos na prateleira "rock gaúcho" é um mosaico irregular, sem padrões discursivos claros ou elementos poéticos recorrentes.

Apesar da ausência de uma definição precisa, o "rock gaúcho" é uma realidade pulsante. Poucos estudos acadêmicos se dedicaram a desvendar suas particularidades e

⁵*Witchhouse*, é um gênero de música eletrônica ambiental que emergiu no final dos anos 2000. Caracterizado por uma temática e estética visual sombrias, esse estilo musical é fortemente influenciado pelo *hip-hop*, sons ambientes e experimentação sonora. Suas composições frequentemente incorporam sintetizadores, baterias eletrônicas e amostras de sons obscuros, criando uma atmosfera única e envolvente. Aqui tem links para ouvir artistas do estilo:
IC3PEAK: <https://www.last.fm/pt/music/IC3PEAK/+wiki>
Zeph: <https://www.last.fm/pt/music/Zeph>
Salem: <https://www.last.fm/pt/music/Salem>

sua relevância cultural. A escassez de registros históricos, jornalísticos ou fotográficos dificulta a compreensão profunda dessa cena musical.

Ao se posicionar à margem do BRock, o rock gaúcho tensionou a homogeneidade do rock nacional, evidenciando a existência de cenas musicais vibrantes fora do Sudeste brasileiro. Rotulado como "regional" pela imprensa, o rock gaúcho da década de 1980 representou a busca por espaço e legitimidade dos artistas das "bordas" do Brasil.

A televisão nacional desempenhou um papel crucial na construção da identidade do rock gaúcho. Através da exibição de jovens porto-alegrenses vestidos de preto e com sotaque local, a mídia construiu uma imagem estereotipada da cena, distanciada das figuras icônicas tradicionais do Rio Grande do Sul. Essa representação, segundo Amaral e Amaral (2011), conectou o "rock gaúcho" ao imaginário inglês, reforçando a ideia de que suas influências principais eram bandas inglesas.

A circulação em programas de TV era fundamental para o sucesso das bandas de rock na época. Gravadoras como a Som Livre, da Rede Globo, demonstravam a relação entre a indústria fonográfica e a televisiva, que promoviam LPs e telenovelas. A televisão, portanto, serviu como palco para a construção de clichês e estereótipos sobre as diferenças regionais.

No contexto dos anos 1980, o rock gaúcho desfrutava de status mainstream devido aos contratos entre gravadoras e emissoras de TV. A mídia demonstrava interesse significativo em promover bandas de rock, gerando lucros para as gravadoras. A relação entre artistas e mídia era marcada por convenções como entrevistas informais após as apresentações, evidenciando a dependência da indústria fonográfica para a divulgação de shows e discos. O Bar Ocidente, em Porto Alegre, se tornou um dos principais espaços do rock alternativo na década de 1980, servindo como canal para a introdução de novas tendências internacionais. Esse local atraiu principalmente o público intelectual e universitário, além de grupos contestadores que buscavam novos espaços de encontro após a decadência da Esquina Maldita.

O "rock gaúcho", em sua complexidade e diversidade, desafia definições simplistas e convida a uma análise crítica de sua trajetória e de seus significados multifacetados. Essa cena musical não apenas reflete as influências locais e regionais, mas também interage dinamicamente com tendências nacionais e internacionais, resultando em uma expressão cultural única.

Ao investigar profundamente suas particularidades culturais, podemos compreender melhor a riqueza e a relevância dessa vibrante manifestação artística. O "rock gaúcho" contribuiu significativamente para a diversidade do rock brasileiro, oferecendo uma perspectiva que incorpora elementos das tradições locais, influências do rock internacional e uma resposta às circunstâncias sociopolíticas específicas do Sul do Brasil.

Figura 2: Bar Ocidente, Bom Fim, Porto Alegre:



Fonte: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=330336837062146&set=a.323916411037522>

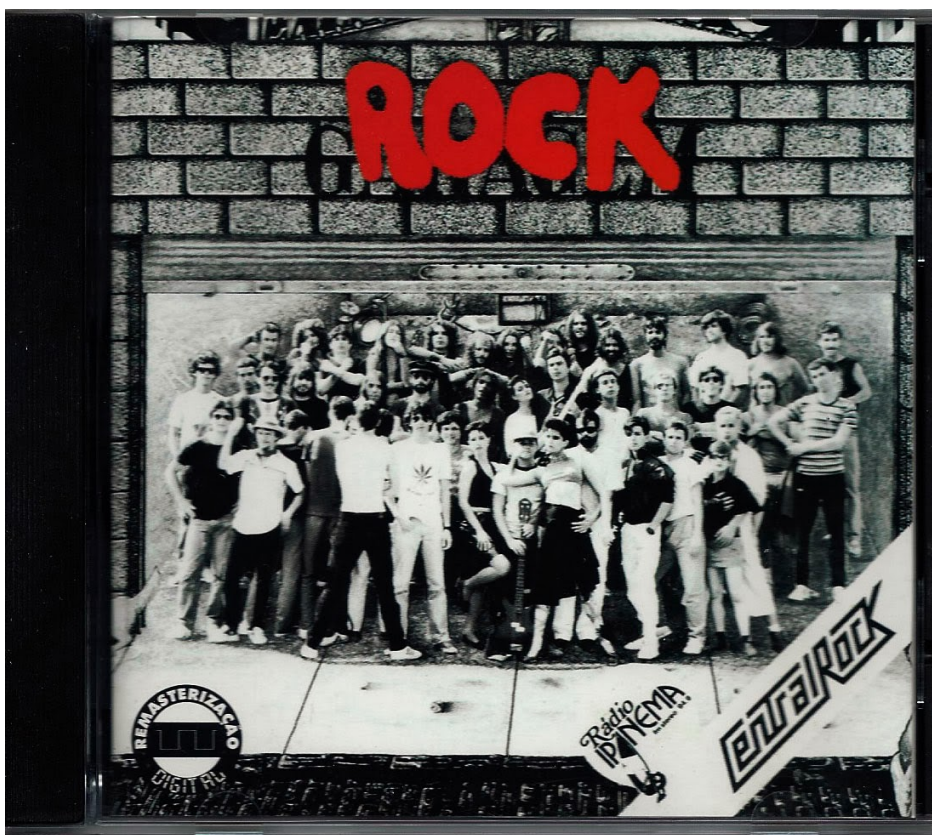
O ano era 1984 e a cena do rock gaúcho fervilhava com novas bandas e estilos. Nesse cenário, duas coletâneas lançadas pelo selo ACIT, com produção executiva de Ricardo Barão, marcaram época: Rock Garagem e Rock Garagem II. Mais do que simples compilações, elas se tornaram verdadeiros manifestos de uma geração vibrante e ávida por se expressar.

Rock Garagem (1984) reuniu 10 grupos que desbravavam o underground gaúcho, cada um com sua identidade marcante: Taranatiça, Garotos da Rua, Os Replicantes, Levieathan, Frutos da Crise, Valhala, Fluxo Urubu Rei, e Moreirinha e seus Suspiram Blues. As guitarras distorcidas, as vozes rebeldes e as letras engajadas criavam um som único e contagiante, que logo conquistou o público e as rádios alternativas.

O sucesso da primeira coletânea impulsionou o lançamento de Rock Garagem II em 1985. Nesta edição, 8 novas bandas se juntaram ao movimento: Os Eles, Produto Urbano, Prize, Os Bonitos, Câmbio Negro, Banda de Banda, Atahualpa y Us Panquis e Sparcatus. A diversidade musical se ampliava, mas a essência do rock garagem permanecia inalterada: energia, atitude e a busca por uma voz própria.

Segundo King Jim (2023), as coletâneas Rock Garagem tiveram um impacto profundo na cena musical de Porto Alegre. As bandas participantes viram seus shows aumentarem consideravelmente, assim como a participação em festivais. Mais do que um registro musical, Rock Garagem⁶ e Rock Garagem II⁷ capturaram o espírito de uma época e lançaram as bases para o que viria a ser o rock gaúcho dos anos 90 e 2000. Uma explosão de som e atitude que ecoa até hoje.

Figura 3: Capa do CD Rock Garagem



Fonte:

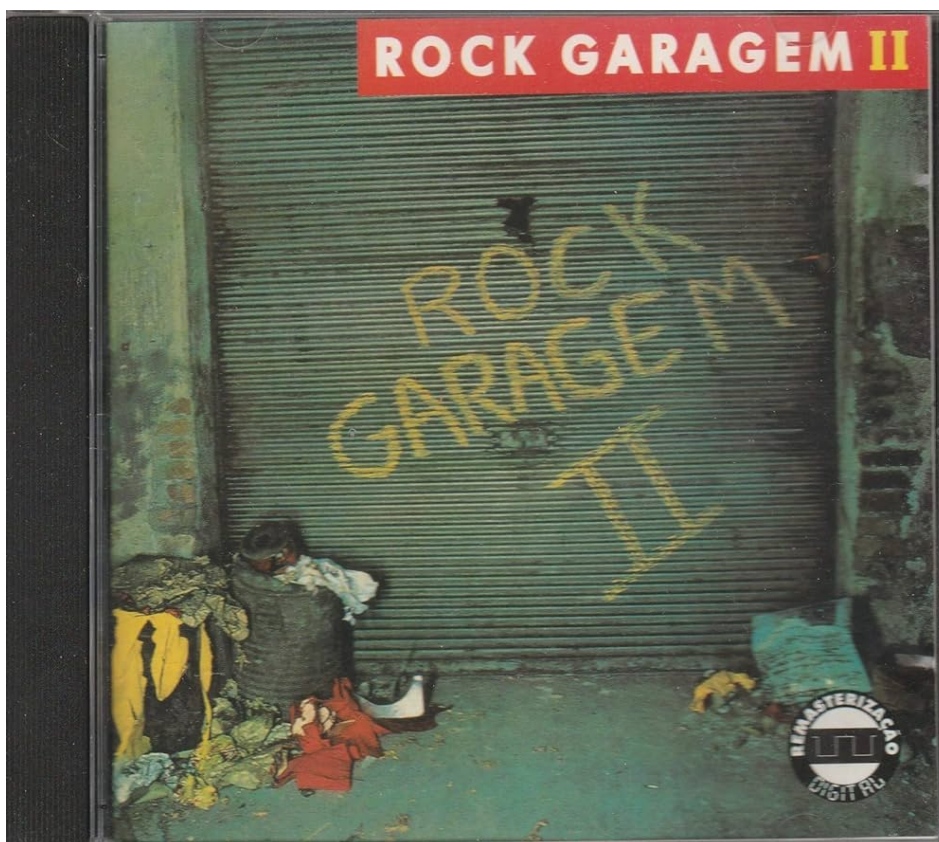
<https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/noticia/2014/06/Ha-30-anos-LP-Rock-Garagem-colocou-o-RS-no-mapa-da-musica-jovem-brasileira-4532980.html>

⁶ Neste link pode ser ouvido o disco inteiro: <https://www.youtube.com/watch?v=SQgzB8TafcM>

⁷ Neste link pode ser ouvido o disco completo:

https://www.youtube.com/watch?v=1J6rkQo9hU&list=OLAK5uy_lxoR5_pHT8KAvW7m395sSEoiNA9INtaQ

Figura 4: Capa do CD Rock de Garagem II



Fonte: <https://www.amazon.com.br/Rock-Garagem-II-Ga%C3%BAcho-Bandas/dp/B07ZRQFYM9>

Entre 1984 e 1985, a cena musical de Porto Alegre foi tomada por uma onda sonora contagiante: a explosão do rock gaúcho. Impulsionada pela Ipanema FM, que se consolidou como a voz do rock na cidade. Essa explosão revelou novos talentos e deu espaço para a criatividade e rebeldia de uma juventude ávida por expressões autênticas.

Um marco foi quando Ricardo Barão, um dos principais divulgadores das bandas gaúchas, começou a trabalhar na rádio, lançando um programa exclusivo de rock, o Estúdio 576, que introduziu bandas locais como Taranatiriça. A Ipanema FM, que surgiu após a Rádio Bandeirantes ser transferida, rapidamente se tornou um sucesso devido ao foco no rock, o que atraiu muitos ouvintes e bandas que viam na rádio um canal vital de divulgação. Isso fez com que a rádio crescesse, mesmo tendo que abandonar outros gêneros musicais, como MPB e samba, para focar exclusivamente no rock.

Bandas como Taranatiriça, Garotos da Rua, Os Replicantes e Astaroth emergiram nesse período, trazendo um frescor contagiante para a cena musical. Seus sons,

compilados na coletânea "Rock Garagem" de 1984, ecoavam pelas ruas e bares da cidade, encontrando abrigo em espaços como Taj Mahal, Bar Ocidente, Porto de Elis, Opinião e Rocket 88, que se tornaram palcos para a nova geração do rock gaúcho.

Em seu livro "Fragmentos do Rock Gaúcho", Borba (2014) captura a essência desse momento: "1985, o ano em que o rock gaúcho explodiu. O Taranatiriça lançou seu primeiro disco e Julio Reny emplacou hits como 'Amor e Morte' e 'Não chores lola' na Ipanema FM" (BORBA, 2014, p.69). Era a consagração de um movimento que vinha crescendo nos anos anteriores e que finalmente alcançava o reconhecimento do público e da mídia.

A Rádio Ipanema FM – 94.9 foi crucial para popularizar as bandas de rock e desenvolver o mercado musical desse gênero em Porto Alegre. Mauro Borba (2014), que iniciou suas atividades na Rádio Bandeirantes em 1980 e participou da criação da Rádio Ipanema em 1983, lembra que a programação da rádio era uma verdadeira mistura musical, incluindo desde Caetano Veloso até Jimi Hendrix.

A Ipanema FM foi fundamental para promover bandas locais. Mauro Borba (2014) destaca as conexões naturais e colaborativas que se formaram nessa época, com músicos e artistas constantemente interagindo. A rádio também desempenhou um papel essencial ao receber e tocar fitas K7 de bandas que surgiam diariamente.

Gerson Pont (2024), que foi coordenador de Rede (1996-2001) e Gestor de conteúdo e apresentador (2001-2007) da Rádio Atlântida, afirma que:

os meios de comunicação foram fundamentais nessa fase do rock gaúcho. A Rádio Atlântida, sendo uma rádio em rede, teve um papel comparável ao da Rádio Fluminense no Rio de Janeiro nos anos 1990 com o movimento rock do Brasil. A Rádio Atlântida ajudou a disseminar o rock gaúcho de forma ampla, enquanto a Rádio Ipanema focou na cena local, proporcionando uma plataforma essencial para novas bandas se promoverem em Porto Alegre (PONT, 2024).

O ápice da explosão do rock gaúcho veio em 11 de setembro de 1985, com o festival Rock Unificado. No ginásio Gigantinho, palco até então reservado para grandes estrelas nacionais e internacionais, bandas gaúchas como TNT, Os Replicantes, Garotos da Rua e Engenheiros do Hawaii tomaram conta do show, consagrando o rock gaúcho como uma força pujante e inovadora no cenário musical brasileiro.

A explosão do rock gaúcho não foi apenas um evento musical, mas um movimento cultural que refletia o anseio de uma geração por mudanças e por uma voz própria. Através da música, os jovens gaúchos expressavam suas angústias, seus sonhos e sua visão de mundo, criando uma identidade cultural única.

E foi nesse clima que o dia 11 de setembro de 1985 entrou para a história do rock gaúcho. Dez bandas da cena local dominaram o palco do Gigantinho, ginásio gigante com capacidade para mais de 14 mil pessoas, antes frequentado apenas por astros nacionais e internacionais. Na plateia, um nome importante: Tadeu Valério, em busca de bandas gaúchas para uma coletânea que apresentasse o rock do estado ao Brasil. E o que ele viu? Um show de força, técnica e público, que selou de vez a pujança do rock gaúcho.

A história conta que a iniciativa de trazer Tadeu Valério a Porto Alegre foi de Claudinho Pereira, figura multifacetada da cultura gaúcha. DJ experiente e com contatos no eixo Rio-São Paulo, Claudinho sabia que mostrar fitas demo não era o suficiente. Era preciso impressionar ao vivo. E assim foi feito: Claudinho levou Tadeu ao Gigantinho, apostando na visceralidade dos shows para conquistar o olheiro da gravadora.

A estratégia deu certo. No mesmo ano, as cinco bandas selecionadas no Rock Unificado - Garotos da Rua, DeFalla, Engenheiros do Hawaii, Os Replicantes e TNT - assinaram com o selo Plug da RCA Records. Nascia o disco "Rock Grande do Sul", marco fundamental para o rock gaúcho.

Mais do que uma coletânea, "Rock Grande do Sul"⁸ foi um divisor de águas. Era a porta de entrada para o cenário nacional, a chance de mostrar o talento gaúcho para um público maior. As bandas, antes confinadas ao Rio Grande do Sul, agora podiam levar seu som para todo o país.

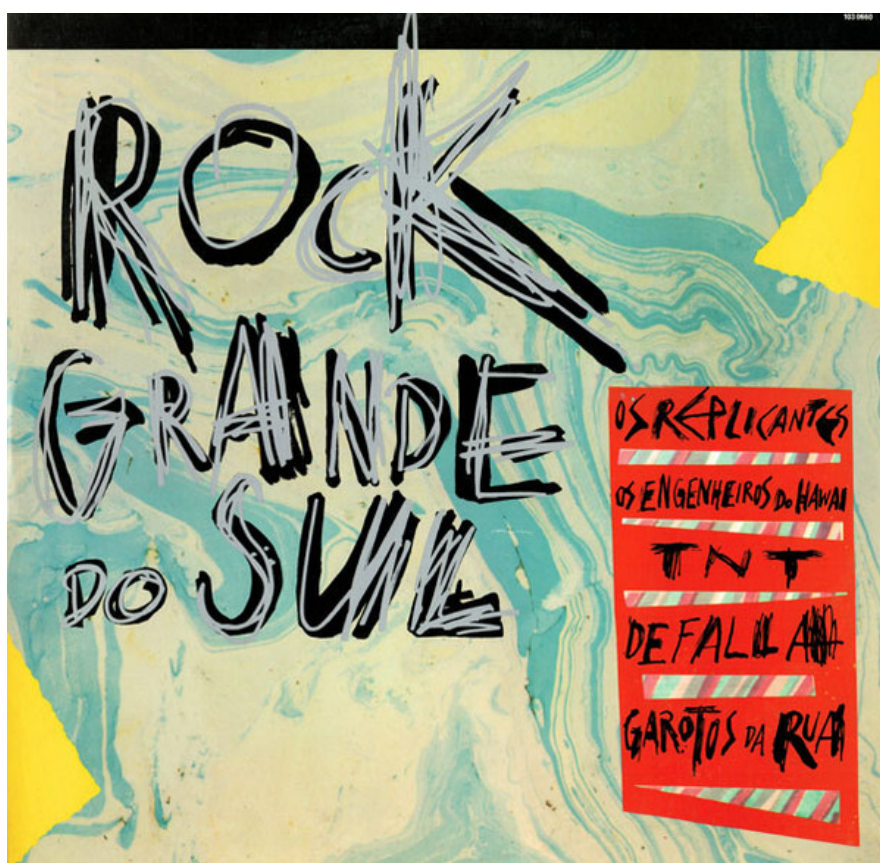
No livro "Pra ser sincero", Humberto Gessinger (2009), relembra o momento de assinatura do contrato na residência de um casal. Ele comenta que, na época, eles eram considerados os "diferentes" por flutuarem entre vários estilos: o rock clássico, a MPB, a MPG e a abordagem punk *do-it-yourself*. Essa mistura, aparentemente, capturou a atenção da RCA, uma gravadora que inicialmente não tinha grandes expectativas para o grupo, o qual acabou por se destacar surpreendentemente. Retrospectivamente, Gessinger (2009) reflete que a gravadora, mesmo sem intenção, escolheu de forma representativa dentro da cena musical local. Segundo ele, das cinco bandas escolhidas, duas eram de rock clássico dos anos sessenta e setenta, enquanto as outras duas buscavam uma estética pós-moderna, seguindo as tendências ditadas pelas publicações de São Paulo. Os adeptos do clássico pareciam mal informados de menos; os modernos, de mais. Nós estávamos no caminho certo para o futuro. O BRock conseguiu superar as peculiaridades do Rio e o pessimismo de São Paulo, criando um cenário que nos beneficiava (GESSINGER, 2009).

⁸ Neste link pode ser ouvido o disco inteiro: https://youtu.be/NvfDsmZPdLY?si=xx_zrN3pQJSV7evw

Naquela época, Ilton Carangacci (2023), na época era empresário da banda Os Eles, em entrevista, contou-me que via o Engenheiros do Hawaii como uma peça-chave de um movimento nacional durante o auge do rock brasileiro, quando o rock gaúcho estava em alta. Para ele, a banda se destacou por estar no lugar certo na hora certa, cometendo poucos erros em um cenário que tecnicamente não lhes pertencia.

Após destacarem-se com “Segurança” na coletânea Rock Grande do Sul, o Engenheiros do Hawaii gravou em São Paulo seu primeiro LP, Longe Demais das Capitais. Gessinger (2009) menciona não lembrar se foi a canção que nomeou o álbum ou vice-versa, indicando quão entrelaçados estavam o conceito e a música. No entanto, as fotos promocionais para o LP Rock Grande do Sul foram tiradas no mesmo local para todas as bandas: o antigo Hotel Majestic, atualmente Casa de Cultura Mario Quintana, no Centro Histórico de Porto Alegre.

Figura 5: Arte da capa do álbum Rock Grande do Sul:



Fonte: <https://popfantasma.com.br/rock-grande-do-sul/>

Em 1986, a cena musical gaúcha testemunhou a ascensão de novos astros: Os Cascavelletes. Flávio Basso e Nei Van Sória, ex-integrantes do TNT, uniram-se a Frank

Jorge e Alexandre Barea para dar vida a essa banda que, embora não tenha alcançado o mesmo sucesso nacionalmente como os Garotos da Rua e Engenheiros do Hawaii, conquistou o coração do público gaúcho, tornando-se um dos nomes mais aclamados nos circuitos de rádio e shows do estado.

No ano seguinte, 1987, o talento da banda DeFalla foi reconhecido com o prestigiado prêmio de melhor LP nacional pela revista Bizz, consolidando sua posição de destaque na cena musical brasileira. A banda Nenhum de Nós, por sua vez, estreou em grande estilo em 1988 com o álbum "Cardume", que se tornou um sucesso instantâneo, vendendo mais de 210.000 cópias e conquistando a certificação de Disco de Ouro. A música "Astronauta de Mármore", uma versão magistral de "Starman"⁹ de David Bowie, lançada em 1989, consagrou-se como a música nacional mais tocada daquele ano, elevando ainda mais a banda.

A década de 1990 chegou com um marco para o rock gaúcho: o lançamento de "O Papa É Pop"¹⁰, álbum dos Engenheiros do Hawaii que se tornou o mais vendido da banda, reafirmando-os como uma das principais forças do rock brasileiro daquele ano. As aclamações da crítica especializada, incluindo as revistas Bizz e Veja, consolidaram a posição de destaque dos Engenheiros do Hawaii no cenário musical nacional.

Um episódio marcante na história do rock gaúcho na televisão brasileira, que ganhou popularidade no YouTube nos últimos anos, foi a apresentação da banda Cascavelletes no programa Clube da Criança, exibido pela TV Manchete, apresentado por Angélica¹¹. A banda, formada por ex-membros do TNT e do Prisão de Ventre, era conhecida por seu rock garageiro com influências dos anos 1960, incluindo jovem guarda e rhythm and blues, com temáticas adolescentes semelhantes às do TNT, e um sotaque e vocabulário claramente identificados como "rock gaúcho".

Durante a turnê de lançamento do disco "Rock'a'ula" em 1989, os Cascavelletes apresentaram a canção "Eu Quis Comer Você" para uma plateia de adolescentes em idade escolar. A performance, tornou-se um momento emblemático na história do rock gaúcho.

Décadas mais tarde, graças à disseminação do vídeo dessa apresentação no *Youtube*, os Cascavelletes alcançaram uma projeção nacional nos anos 2010. Essa

⁹ Link para assistir o clipe: https://www.youtube.com/watch?v=auAGPN_keDs

¹⁰ Neste link pode ser assistido o clipe da música:

https://www.youtube.com/results?search_query=o+papa+e+pop+engenheiros

¹¹ Neste link está a performance: https://www.youtube.com/watch?v=a_YIgY7yaq4

redescoberta digital permitiu que novas gerações de fãs entrassem em contato com o legado da banda, revitalizando seu impacto na cena musical brasileira.

A viralização do vídeo nas plataformas de mídia social não só trouxe uma renovada visibilidade para os Cascavelletes, mas também destacou a importância da internet como um meio de preservação e divulgação cultural. Através do *Youtube*, a música e as performances da banda foram recontextualizadas e apreciadas por um público contemporâneo, demonstrando a atemporalidade de sua obra e a contínua relevância do rock gaúcho.

Esse fenômeno de redescoberta digital ilustra como os arquivos audiovisuais podem ser poderosos agentes na formação da memória cultural e na revalorização de movimentos artísticos passados. Além disso, evidencia a capacidade das mídias digitais de transcender barreiras temporais e geográficas, conectando diferentes gerações e ampliando o alcance das expressões culturais regionais.

Além dessa apresentação, a banda ganhou projeção nacional com a música "Nega Bom Bom", que integrou a trilha sonora da novela "Top Model" do mesmo ano. Em 1990, o *Jornal do Almoço*, da RBS TV, destacou que os Cascavelletes, conhecidos por sua postura transgressora e irreverente, haviam conquistado o centro do país. A inclusão de uma música na trilha de uma novela da Rede Globo foi um feito notável para uma banda de Porto Alegre (SOARES; NUNES, 2020).

As letras provocativas de músicas como "Eu Quis Comer Você" e "Nega Bom Bom" talvez expliquem a difícil aceitação das músicas dos Cascavelletes nos meios de comunicação nacionais. Essa resistência é parte do estranhamento frequentemente sentido em relação ao rock gaúcho no eixo Sudeste. O produtor musical Carlos Eduardo Miranda corrobora esse estranhamento em depoimento a Ricardo Alexandre (2013), afirmando que "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 inovaram no rock gaúcho ao misturar influências brasileiras e inglesas dos anos 1960 com uma linguagem contemporânea, muitas vezes debochada, pornográfica e até escatológica (FARIA, 2020). Assim, o rock gaúcho chegou à televisão brasileira com uma energia única, marcando o cenário nacional com uma estética e linguagem que caracterizavam as bandas dessa cena da década de 1980.

2.2. DÉCADA DE 1990

Nos anos 90, o rock gaúcho manteve a trajetória ascendente iniciada na década anterior. Embora o mercado nacional tenha registrado um certo declínio para o rock no início da década, a produção roqueira em si não foi significativamente abalada. Ratner (2016) observa que o acesso ao mainstream tornou-se mais restrito e desafiador, devido à estratégia das grandes gravadoras de focar seus investimentos em artistas e bandas que garantissem retorno financeiro, reduzindo substancialmente o apoio a novos projetos. No entanto, isso não impediu o surgimento de inúmeras novas bandas, explorando uma variedade de estilos e referências. O rock gaúcho se aproximou do hip hop, funk, soul e música negra em geral, MPB e regionalismos, som mais pesado (inclusive com a segmentação da cena do metal em várias subdivisões), reggae, entre outros. Muitas dessas tendências já estavam presentes nos anos 80, mas foram aprofundadas e consolidaram nichos próprios nos anos 90.

A emergência de selos independentes foi crucial para o escoamento de grande parte da produção de rock daquele período, apesar de muitos projetos de gravadoras indie não terem continuidade necessária. Além disso, a democratização gradual da tecnologia digital permitiu que inúmeras bandas e artistas, que na chamada "era do vinil" dependiam quase exclusivamente das gravadoras para registrar e lançar seus trabalhos, pudessem também lançar suas obras de forma independente. Dessa forma, deram continuidade ao caminho aberto no final dos anos 80 pelo mercado independente de LPs; embora os custos de gravação e prensagem, mesmo com a tecnologia digital, ainda fossem significativos, eles foram gradualmente diminuindo, permitindo um crescimento exponencial no número de gravações e lançamentos que observamos hoje.

Vale lembrar que, no início dos anos 90, o lançamento de LPs ainda era significativo. Por exemplo, o primeiro disco da banda gaúcha Papas da Língua, lançado em 1995 pela Sony Music, teve versões em LP e CD. No entanto, até o final da década, a mídia digital superou amplamente os "bolachões", que agora sobrevivem apenas como relíquias de colecionadores, ressurgindo como objetos "cult" em uma versão mais robusta.

Para Ratner (2016), a era digital transformou a forma como bandas e artistas divulgam seus trabalhos, elevando a qualidade da divulgação que antes dependia principalmente de shows, fitas demo ou compactos. Hoje, é comum que bandas desconhecidas sejam lançadas já com CD, DVD, site na internet e vídeos no YouTube.

Essa revolução digital resultou em um aumento significativo no número de trabalhos divulgados, estimulando o surgimento e a consolidação de novas bandas e artistas, embora isso não tenha sido acompanhado por uma abertura equivalente na mídia convencional.

Um aspecto importante da ascensão do CD para o rock gaúcho nos anos 90 foi o renascimento de diversas bandas que fizeram sucesso nos anos 80, mas estavam inativas ou menos visíveis devido ao refluxo mercadológico do início da década ou por outras razões específicas. O lançamento de coletâneas em CD, como a "Hot 20" do selo Plug, da BMG, com gravações clássicas de bandas como Garotos da Rua, TNT, De Falla e Replicantes, permitiu que uma nova geração de fãs do rock gaúcho conhecesse esses trabalhos, provocando a reativação dessas bandas. Além disso, muitos artistas das bandas clássicas dos anos 80 iniciaram carreiras solo ou fundaram novas artistas como Júpiter Apple, Charles Master, Nei Van Sória, Tche Gomes, Júlio Reny, Frank Jorge, Wander Wildner, Marcelo Birck, Plato Divorak, Jimi Joe, entre outros.

Um grande diferencial para o rock gaúcho nos anos 90 foi a criação de uma indústria relativamente autônoma em relação ao restante do país, com a consolidação do selo¹² Antídoto da gravadora ACIT, originária de Caxias do Sul.

A ACIT, se instalou em Porto Alegre, inicialmente focada na música nativista e nos conjuntos de baile, passou a lançar discos de pop e rock gaúcho. Sob a liderança do produtor Raul Albornoz, a Antídoto se destacou na cena roqueira gaúcha. A parceria com as principais estações de rádio de Porto Alegre, como Atlântida FM, Pop & Rock e Ipanema FM, colocou em evidência artistas como Acústidos e Valvulados, Maria do Relento, Papas da Língua, Cidadão Quem, entre outros.

¹² Um selo discográfico é uma marca ou empresa responsável pelo lançamento de fonogramas, que são gravações de som em mídias físicas ou digitais. Esses selos funcionam como alternativas para a divulgação e distribuição de trabalhos musicais, atuando de forma mais direta em regiões específicas. Eles servem como plataformas para lançar artistas locais, que muitas vezes, ao longo do tempo, ganham reconhecimento e causam grandes impactos na indústria fonográfica. Os selos discográficos podem ser independentes ou parte de grandes conglomerados musicais, e desempenham um papel crucial na descoberta e promoção de novos talentos. Eles são responsáveis por diversos aspectos do lançamento de um álbum ou single, incluindo a produção, distribuição, promoção e marketing. Em suma, os selos discográficos são fundamentais para a criação de pequenas concentrações musicais em determinadas áreas geográficas, contribuindo significativamente para a diversificação e o crescimento da indústria musical.

Figura 6: Logomarca do extinto selo Antídoto da gravadora ACIT



Fonte: <https://disconecta.com.br/historias/uma-breve-historia-de-um-dos-mais-importantes-selos-fonograficos-da-musica-brasileira-dos-anos-90-2000/>

O sucesso da Antídoto levou a RBS a criar o selo Orbeat, que contratou artistas do Antídoto. A Orbeat lançou CDs de bandas como Hard Working Band, banda Drive, Diretoria, entre outras. A consolidação dessas gravadoras, focadas em bandas locais e alcançando sucesso junto ao público através da ampla veiculação nas principais rádios, alterou os paradigmas da música pop gaúcha. Anteriormente, era essencial que um artista fosse reconhecido fora do RS, contratado por uma gravadora major no centro do país, para depois ser conhecido pelo público gaúcho. Agora, o reconhecimento e sucesso de alguns artistas gaúchos junto ao público local atraíram a atenção das grandes gravadoras. Mesmo que essa afirmação seja generalizada, e reconhecendo que a consolidação do mercado local se deu em parte pelo reconhecimento prévio de alguns artistas no centro do país, a grande maioria das bandas gaúchas dos anos 90 precisou focar no mercado regional antes de alcançar o sucesso nacional.

Uma banda desta época merece atenção especial pela sonoridade e características únicas é banda Ultramen, formada em Porto Alegre em 1991, se destaca pela fusão única de ritmos como rock, funk, rap, samba-rock, soul e reggae. Com uma trajetória que se confunde com a história do rock gaúcho.

Desde o seu surgimento, a Ultramen se destacou pela mistura inusitada de estilos, fator determinante para seu reconhecimento como uma das bandas mais respeitadas do país. Nos primeiros anos da década de 90, a banda gravou suas primeiras fitas demo: "Ultramen" (1993) e "Sem Piedade" (1995). Em 1998, lançaram seu álbum homônimo pelo selo independente *a* do guitarrista da Legião Urbana, Dado Villa-Lobos. Este álbum, com a música "Bico de Luz", projetou a banda localmente.

Figura 7: Formação atual da banda Ultramen (2023)



Fonte: <https://telaviva.com.br/16/03/2022/banda-ultramen-celebra-30-anos-com-documentario-no-canal-music-box-brazil/>

No ano 2000, lançaram "Olelê", um álbum que consolidou o estilo musical da banda com faixas como "Ultramanos", "General", "Preserve", "Peleia", "Compromisso" e "Dívida". Este trabalho, lançado de maneira independente, reforçou a autonomia da Ultramen na cena musical.

Em 2002, lançaram o álbum "O Incrível Caso da Música Que Encolheu e Outras Histórias", que trouxe uma variação de ritmos incluindo soul, rap, funk e reggae, consolidando ainda mais a identidade musical da banda. Dois anos depois, lançaram "Terrorismo Sonoro Volume 2", continuando a tradição de lançar trabalhos independentes.

A Ultramen participou do CD/DVD "Acústico MTV: Bandas Gaúchas" em 2005, ao lado de Bidê ou Balde, Cachorro Grande e Wander Wildner. Em 2006, lançaram "Capa

Preta", que incluiu os sucessos "Tubarãozinho" e "É Proibido". Após uma pausa em 2008, a Ultramen retornou aos palcos em 2013 e gravou o DVD "Máquina do Tempo", lançado em 2016.

Em 2018, lançaram o álbum "Tente Enxergar", continuando a fusão de ritmos característica da banda. Este álbum incluiu músicas como "Felicidade Espacial", "Pineal" e "O Chaveiro".

A trajetória da Ultramen exemplifica a persistência e a criatividade necessárias para se destacar na indústria musical brasileira. Desde sua formação inicial com Tonho Crocco e Pedro Porto na faculdade de Biologia da UFRGS, até os primeiros ensaios e shows, a banda sempre buscou misturar música negra com guitarras pesadas e voicais em forma de *rap*. Essa combinação resultou em uma sonoridade única, que se tornou a marca registrada da Ultramen.

Ao longo dos anos, a banda enfrentou diversas mudanças em sua formação e desafios para manter sua relevância no cenário musical. Em 1997, durante as gravações do seu disco de estreia, novos estilos começaram a aparecer na mistura musical da banda, como reggae e a MPB. Isso se refletiu no álbum de 1998, que solidificou a reputação da banda nacionalmente.

O sucesso da Ultramen se deve não apenas à sua música, mas também à sua habilidade de se reinventar e de incorporar diversas influências musicais. Esta capacidade fez da Ultramen uma banda única e uma peça fundamental na história do rock gaúcho e brasileiro.

Com mais de três décadas de carreira, a Ultramen continua a influenciar e a inspirar novos artistas, mantendo-se relevante e inovadora. Sua história é um testemunho do poder da criatividade e da persistência no mundo da música, e seu legado continua a ser celebrado por fãs e críticos. A Ultramen não é apenas uma banda gaúcha; é uma banda brasileira que transcende fronteiras e estilos, deixando uma marca indelével na indústria musical.

Outra banda que deve ser destacada nesta pesquisa é a Graforrêia Xilarmonica. É uma das bandas mais icônicas e originais do rock gaúcho, conhecida por sua abordagem irreverente e humorística à música. Formada em Porto Alegre no final dos anos 1980, a banda é composta por Frank Jorge, Marcelo Birck, Carlo Pianta e Alexandre Birck. Eles rapidamente se destacaram na cena musical local por suas letras satíricas e um som que mescla rock, punk, pop e elementos da música brasileira, criando um estilo único e inconfundível.

Um dos maiores legados da Graforrêia Xilarmônica é a música "Amigo Punk"¹³, lançada em 1995 no álbum *Coisa de Louco II*. A música "Amigo Punk" da Graforrêia Xilarmônica aborda a integração de diversos estilos musicais e identidades culturais. A letra narra um diálogo entre dois amigos, um identificado como "amigo punk" e o outro como uma figura típica do campo no estado do Rio Grande do Sul, Brasil.

A importância de "Amigo Punk" no rock gaúcho vai além de sua popularidade. Ela simboliza a capacidade das bandas locais de dialogar com tendências internacionais, como o punk rock, ao mesmo tempo em que mantém uma identidade regional única.

2.3 PLURALIDADE DE SONS E INFLUÊNCIAS: 2000 AOS DIAS CONTEMPORÂNEOS

A partir dos anos 2000, o cenário do rock gaúcho passou por diversas transformações e se consolidou como um dos principais movimentos musicais do Rio Grande do Sul. Neste período, o rock gaúcho continuou a se destacar pela sua diversidade musical e pela intensa atividade dos seus artistas e bandas, que conquistaram não só o público local, mas também projeção nacional.

Uma das características distintivas do rock gaúcho nesse período foi a variedade de estilos musicais presentes nas bandas e artistas da cena. Desde o rock alternativo até o punk rock, passando pelo pop rock e pelo rock tradicional, o cenário musical do Rio Grande do Sul era marcado pela pluralidade de sons e influências.

Ao final dos anos 90, o rock já era uma força dominante na cultura popular global, atingindo o ápice de sua influência e popularidade. Nos Estados Unidos e na Europa, bandas como *Nirvana*, *Oasis* e *Radiohead* revolucionaram a cena musical com abordagens que variavam do *grunge*¹⁴ ao *britpop*¹⁵, marcando uma época de intensa atividade criativa e comercial no mundo do rock. Este fenômeno global também encontrou eco no Brasil, com uma forte repercussão no Rio Grande do Sul, um estado

¹³ Link para ouvir a música: <https://www.youtube.com/watch?v=qdq3L-dJiN0>

¹⁴*Grunge*: Movimento musical originado em Seattle, Estados Unidos, no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. Caracterizou-se por um som sujo e distorcido, misturando elementos de punk rock e heavy metal, com letras introspectivas e frequentemente angustiadas. Bandas como Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden e Alice in Chains foram ícones desse estilo. O grunge ganhou popularidade mundial com o lançamento do álbum "Nevermind" do Nirvana em 1991, que impulsionou a cena de Seattle ao mainstream. A moda grunge, com roupas desleixadas e flanela, também marcou a cultura da época. O movimento começou a declinar na segunda metade dos anos 1990, mas seu impacto permanece significativo na música rock.

¹⁵*Britpop*: Movimento musical surgido no Reino Unido na década de 1990, influenciado pelo rock dos anos 1960 e 1970. Caracterizou-se por letras que abordavam a vida cotidiana britânica e um som que mesclava guitarras elétricas e melodias pop. Bandas como Oasis, Blur, Pulp e Suede foram expoentes desse estilo, que buscou contrapor-se à dominação do grunge americano.

que historicamente tem uma rica tradição musical e que naquela época vivenciava uma verdadeira "era de ouro" do rock.

O termo '*mainstream*' refere-se ao que é convencional, predominante e amplamente aceito na cultura popular em um dado momento. No contexto da música, denota os estilos e artistas que são mais amplamente difundidos e comercialmente bem-sucedidos. No final dos anos 90, o rock ocupava essa posição de destaque, dominando as paradas de sucesso, os programas de rádio e a televisão, influenciando desde a moda até o comportamento da juventude.

No Rio Grande do Sul, essa influência manifestou-se de maneira intensa e particular. A década de 90 viu o surgimento e a consolidação de uma cena roqueira vibrante, impulsionada inicialmente por bandas cover que dominavam os clubes e boates. Grupos como *Kooks*, *Dama da Noite*, *Cactus Jack* e *Lucille*, (da qual eu fiz parte entre 1998 e 2001), *The Hard Working Band*, *Foxy Lady* não só popularizaram clássicos do rock internacional e nacional, mas também ajudaram a criar um público ávido por rock que seria fundamental para o sucesso subsequente das bandas de composições originais.

A transição de bandas cover para bandas autorais foi significativamente impulsionada pelas rádios locais, principalmente a Atlântida e a Pop&Rock. Essas emissoras começaram a incluir em suas programações não apenas sucessos internacionais, mas também trabalhos de bandas locais originais. O apoio das rádios, muitas vezes através da realização de festivais de música, foi crucial. Festivais como a Aldeia Atlântida e o Planeta Atlântida tornaram-se eventos destacados, celebrando a música local e proporcionando uma plataforma vital para que as bandas gaúchas ganhassem exposição e reconhecimento.

Essa dinâmica criou um ciclo virtuoso: as bandas apresentavam-se nesses festivais muitas vezes sem cobrar cachê, em troca de promoção e espaço nas rádios. Esse modelo não apenas alimentou a popularidade das bandas, mas também reforçou o status da música rock como parte integral do mainstream cultural do Rio Grande do Sul. A presença constante dessas bandas nas programações das rádios consolidou ainda mais o rock como um pilar da identidade cultural gaúcha.

Portanto, no limiar dos anos 2000, o Rio Grande do Sul não era apenas um reflexo da popularidade global do rock, mas também um importante centro produtor de música rock no Brasil. A proliferação de bandas autorais e a criação de um mercado autosustentável de música ao vivo são testemunhos da capacidade única do estado de não

apenas absorver influências externas, mas também de reinterpretá-las de forma criativa e vibrante no contexto local.

A evolução do rock portoalegrense nos anos 2000 foi marcadamente influenciada pelo papel ativo das emissoras de rádio locais, particularmente a Rádio Atlântida e a Rádio Pop & Rock, artistas relevantes que surgiram nessa época são: Comunidade Nin-Jitsu, Ultramen, Tequila Baby, Armandinho, Bidê ou Balde, Cartolas, entre outros. Essas emissoras não apenas tocavam músicas de bandas internacionais e nacionais já consagradas, mas também abriram um importante espaço para as bandas locais, o que foi decisivo para o desenvolvimento e a popularização desses grupos no Rio Grande do Sul.

Inicialmente, o interesse das rádios pelas bandas de rock locais surgiu de uma necessidade de preencher um nicho específico de mercado. Segundo Pont (2024), a Rádio Atlântida percebeu que havia uma demanda crescente por música que refletisse as tendências globais, mas que ao mesmo tempo tivesse um sabor local. Assim, começou a incorporar em sua programação regular gravações de bandas gaúchas que até então eram pouco conhecidas do grande público. Este movimento foi complementado com a realização de festivais de música, que serviram como uma plataforma para estas bandas mostrarem seu trabalho e ganharem reconhecimento.

Um dos eventos mais significativos organizados pela Rádio Atlântida foi o Planeta Atlântida, que começou como um festival de verão na metade dos anos 90, mais precisamente no ano 1996 e rapidamente se tornou um dos maiores festivais de música do Brasil. Este festival não só destacava artistas nacionais e internacionais de renome, mas também dava oportunidade para as bandas gaúchas tocarem para um público mais amplo, muitas vezes como atos de abertura para grandes nomes do rock e pop mundial.

A relação entre as rádios e as bandas locais era baseada em um sistema de parceria, onde as bandas se beneficiavam da exposição e da promoção oferecidas pelas rádios, enquanto estas últimas exploravam o apelo local das bandas para aumentar sua audiência e, por extensão, sua receita publicitária. As bandas, por sua vez, frequentemente aceitavam tocar nesses festivais sem cobrar cachês elevados, vendo nisso uma oportunidade de ganhar experiência, exposição e construir uma base de fãs.

No entanto, essa relação também apresentava desafios. A dependência das bandas em relação às rádios por vezes limitava sua liberdade criativa, pois as emissoras tendiam a favorecer músicas que se encaixassem em formatos mais comerciais e que fossem mais palatáveis ao grande público. Além disso, a exposição concentrada em poucos festivais e programas específicos poderia criar uma percepção de saturação do mercado, onde apenas

as bandas que tinham espaço nas rádios conseguiam prosperar, deixando muitos talentos potenciais à margem.

Apesar desses desafios, não se pode negar o papel fundamental que as rádios desempenharam na evolução do rock no Rio Grande do Sul durante esse período. Elas foram essenciais para que o estilo musical, que era parte do mainstream global, encontrasse uma voz local forte e ressonante. Graças a essa parceria, o rock gaúcho não apenas sobreviveu à crescente competição de outros gêneros musicais, mas também prosperou, criando um legado que se estenderia por muitos anos.

Um dos marcos mais significativos dessa era foi a participação das bandas gaúchas no projeto Acústico MTV. Lançado pela MTV Brasil, o Acústico MTV era uma série de programas que apresentava artistas e bandas performando em um formato desplugado. A edição dedicada às bandas gaúchas, intitulada "Acústico MTV Bandas Gaúchas", foi ao ar em 2005 e incluiu performances de Cachorro Grande, Bidê ou Balde, Wander Wilner e Ultramen. Este especial não só destacou a diversidade e a qualidade da música produzida no sul do país, mas também serviu como uma vitrine para a rica cena musical de Porto Alegre e arredores, ganhando uma audiência nacional.

A cobertura destes eventos pela mídia local e nacional era extensiva, com jornais, revistas e programas de televisão dedicando espaço significativo para destacar as performances e o impacto cultural dessas bandas. Essa visibilidade ajudou a cimentar a ideia de que o Rio Grande do Sul era uma espécie de 'ilha' musical, com uma cena que não apenas acompanhava as tendências nacionais e globais, mas também as definia em muitos aspectos.

O impacto deste reconhecimento foi profundo. As bandas que antes lutavam por um espaço nas rádios locais e oportunidades de apresentações ao vivo, agora encontravam portas abertas em locais por todo o Brasil. Além disso, a valorização do rock gaúcho incentivou uma nova geração de músicos no estado, que viam nesses sucessos uma confirmação de que era possível alcançar uma carreira musical próspera sem necessariamente deixar sua região de origem.

Essa ascensão das bandas gaúchas também alimentou uma sensação de orgulho regional, com o público local apoiando fervorosamente seus artistas. A identidade musical do Rio Grande do Sul passou a ser uma parte importante da autopercepção cultural dos gaúchos, que valorizavam cada vez mais as produções artísticas originadas em seu estado.

No entanto, apesar deste pico de sucesso e reconhecimento, as bandas gaúchas começariam a enfrentar novos desafios à medida que as tendências musicais se deslocavam e o cenário musical global evoluía. Mudanças nas programações das rádios e a emergência de novos gêneros musicais começariam a remodelar o ambiente em que essas bandas haviam prosperado, levando a um período de reavaliação e adaptação para muitos dos grupos que haviam alcançado o estrelato durante este auge memorável.

Após atingir o pico de sua popularidade e influência na cena musical nacional, o rock gaúcho começou a enfrentar uma série de desafios que contribuiriam para o um declínio gradual midiático. Segundo Pont:

O rock gaúcho viveu uma popularização e nós tivemos várias ondas acontecendo em paralelo com o rock. Em alguns momentos, isso fez com que o rock perdesse um pouco da rotação nas rádios. Vou citar aqui alguns exemplos: teve o funk, muito forte, inclusive na classe AB. As rádios em Porto Alegre têm a assinatura do IBOPE, e isso é muito observado pelos diretores delas. As rádios buscam audiência, e teve um momento, em 2005, que a rádio Eldorado, uma rádio que só tocava funk, ficou em primeiro lugar nesse público AB. Isso deu uma bagunçada geral na programação das rádios. Não que elas fossem tocar funk, mas esse tipo de música de apelo mais popular começou a entrar dentro do gosto do consumidor e do ouvinte de rádio que era um ouvinte de rock. Isso começou a se transformar, dando mais espaço para que os artistas do funk pudessem se apresentar. Então, começou a diminuir também o espaço das casas especializadas em rock (PONT, 2024).

E prossegue:

Juntamente com isso, aos pouquinhos, o sertanejo também começou a chegar e, depois, ele suplantou o funk, inclusive no gosto dessa população que antes escutava rock. Isso evidentemente se reflete na programação das rádios. As rádios ditas jovens, como Atlântida, Jovem Pan e Mix, não tocam funk nem sertanejo, mas tiveram que popularizar suas programações. Estou falando de 2005 em diante, quando, não coincidentemente, o espaço do rock das bandas gaúchas começa a diminuir nas rádios jovens. Essas que mencionei, Atlântida, Jovem Pan (que já não tocava), e especificamente a Atlântida, começam a tocar menos rock. Isso automaticamente passa a influenciar as rádios do interior, que baseiam muito sua programação na playlist da Atlântida. E isso aconteceu em busca de audiência. A Atlântida se torna uma rádio mais popular por necessidade de audiência, o que é legítimo, buscando uma audiência maior, porque o gosto médio desse público, que é o público nativo de audiência de uma rádio jovem, passou a ter um gosto diferente. Jamais se imaginava, no começo dos anos 2000, que um cara de 16 anos tivesse como gosto principal a música sertaneja. Isso hoje é absolutamente normal. Essa mudança do gosto médio afetou muito o espaço do rock nas rádios (PONT, 2024).

Sobre o que o Pont destaca, podemos concluir que a popularização de gêneros musicais como o funk e o sertanejo, que gradualmente substituíram o rock no gosto dos jovens. Essa mudança reflete uma transformação cultural mais ampla, onde novos estilos musicais ganharam relevância devido à sua capacidade de se conectar com as experiências e a realidade contemporânea dos ouvintes. A presença dominante do funk e

do sertanejo nas rádios sugere uma reconfiguração dos valores e preferências estéticas do público jovem, que agora busca identificar-se com letras mais voltadas para o cotidiano e para os ritmos dançantes.

As rádios adaptaram suas programações em resposta às mudanças no gosto do público, buscando maximizar a audiência. O exemplo da rádio Eldorado obtendo grande sucesso ao focar no funk, alterou significativamente o panorama musical das demás rádios. A necessidade de audiência fez com que as rádios adotassem uma abordagem mais diversificada em suas *playlists*, o que diminuiu o espaço para o rock gaúcho.

O surgimento de plataformas digitais como o extinto *My Space*, *YouTube*, *Orkut* e posteriormente *Facebook*, transformou radicalmente o consumo de música. A facilidade de acesso a uma variedade quase infinita de conteúdo musical mudou a forma como os jovens descobriam e compartilhavam música. O *YouTube*, em particular, tornou-se uma plataforma dominante para o lançamento e promoção de clipes musicais, eclipsando a MTV, que anteriormente desempenhava um papel crucial na divulgação de bandas de rock.

O *YouTube* permitiu que o público jovem descobrisse novos artistas e gêneros de forma rápida e acessível, sem depender da curadoria das rádios ou da MTV. Essa mudança não apenas fragmentou a audiência, mas também diversificou os gostos musicais dos jovens, que passaram a ter acesso a uma variedade musical sem precedentes.

Além disso, as comunidades online em redes sociais permitiram que os fãs se conectassem diretamente com os artistas, discutissem e compartilhassem suas músicas favoritas, criando uma nova dinâmica de engajamento e promoção musical. Essa mudança descentralizou o poder das gravadoras e das rádios tradicionais, permitindo que novos gêneros e artistas emergissem com mais facilidade.

Posteriormente, plataformas de streaming como *Spotify* e *Apple Music* ofereciam um catálogo global de músicas que não estava limitado às escolhas dos programadores de rádio locais. Isso diluiu ainda mais a presença do rock gaúcho, que lutava para manter sua relevância em um mercado cada vez mais saturado e diversificado.

Essas transformações no cenário musical e nas práticas de consumo não apenas reduziram a visibilidade das bandas de rock gaúcho, mas também tiveram implicações econômicas diretas. Com menos exposição nas rádios e menor participação em grandes festivais, muitas dessas bandas enfrentaram dificuldades para manter sua viabilidade comercial. A redução das oportunidades de apresentação ao vivo e a competição acirrada

por espaços em festivais e outros eventos ao vivo levaram muitos grupos a uma luta constante pela sobrevivência artística e financeira.

Essa combinação de fatores ilustra como o declínio da popularidade do rock gaúcho foi o resultado de uma tempestade perfeita de mudanças tecnológicas, mudanças culturais e realinhamentos econômicos.

Dentre as bandas que surgiram a partir dos anos 2000 na cena gaúcha, duas se destacaram por terem sido crias da internet: Fresno e Vera Loca. Enquanto as bandas do mainstream gaúcho precisavam da rádio para estarem em evidência, essas duas surgiram de forma independente. Utilizando a internet como principal meio de divulgação, Fresno e Vera Loca conseguiram construir uma base sólida de fãs e se destacar no cenário musical.

Esteban Tavares (2024) explica como foi o começo da Fresno:

Não existia ainda, pelo menos aqui dentro do Brasil, um trabalho de redes sociais ativas em que as pessoas conseguiam divulgar suas bandas. O trabalho da Fresno era muito amador, mas deu muito certo. Basicamente, era chegar no antigo mIRC, ficar entrando de sala em sala e distribuindo a música de graça para todo mundo. Embora isso pudesse parecer um tiro no pé, foi algo que deu muito certo, porque as pessoas começaram a passar as músicas umas para as outras. Então, acho que a grande sacada da Fresno foi não ter vergonha e ter ido atrás de fazer o que eles tinham vontade (TAVARES, 2024).

Claro, depois, com o advento de alguns sites como Trama Virtual e *MySpace*, a banda foi só crescendo, pois era o princípio do streaming, e dava para tentar fazer alguma coisa fora das redes mais caretas que a gente tinha. Mas foi algo muito orgânico, sem muito planejamento publicitário. A Fresno fez isso de uma maneira quase infantil, mas que acabou montando o que é o público da banda hoje (TAVARES, 2024).

A história do começo da Fresno ilustra a importância de se adaptar e inovar nas estratégias de divulgação artística, mesmo sem recursos significativos ou um planejamento publicitário sofisticado. A coragem de experimentar e a disposição de compartilhar sua música de forma gratuita criaram uma base de fãs leal e engajada. Isso ressalta que, em muitos casos, a autenticidade e a conexão direta com o público podem superar as limitações de recursos financeiros e tecnológicos. A trajetória da banda também reflete a evolução do consumo de música, desde métodos tradicionais até o streaming, destacando a importância de estar atento às mudanças no comportamento do público e às novas ferramentas disponíveis. Em última análise, a Fresno conseguiu transformar desafios em oportunidades, construindo uma carreira sólida através de uma abordagem criativa e adaptativa.

Esteban Tavares é um nome relevante no cenário musical brasileiro, especialmente conhecido por sua passagem como baixista da banda Fresno. Sua trajetória é marcada por prêmios significativos, como o VMB (Prêmio Anual da MTV Brasil) de 2009 e 2010 nas categorias de melhor baixista e melhor instrumentista, respectivamente, além do Prêmio Açorianos de 2012 como melhor intérprete de pop.

Com uma carreira solo que inclui sete álbuns, Esteban também gravou quatro álbuns com a Fresno e colaborou no primeiro álbum solo de Humberto Gessinger, fundador dos Engenheiros do Hawaii. Essas experiências demonstram a versatilidade e a habilidade de Esteban como músico e compositor.

Esteban começou sua jornada musical aos cinco anos de idade, inspirado por Renato Borghetti a tocar gaita. No entanto, aos dez anos, ao ver Slash, decidiu que queria ser guitarrista de rock. Esse momento marcou o início de sua dedicação à música (TAVARES, 2024).

Seu primeiro contato com a música argentina ocorreu no Planeta Atlântida de 1997. Ele foi ao festival para ver a banda Cidadão Quem, mas foi a performance de Fito Paez que realmente o impressionou. Paez subiu ao palco com uma banda de doze músicos, uma diferença marcante em comparação aos artistas brasileiros que Esteban conhecia (TAVARES, 2024).

Sobre seu trabalho solo atual ele conta:

como eu defino a minha linha musical, quais artistas me inspiram. Bom, eu sempre brinco que quem me tirou da Fresno foi o Fito Paez, né? Embora eu não o conhecesse na época, eu fazia um tipo de som e queria fazer outra coisa completamente diferente da vida. Saí da banda em que eu estava para me dedicar a isso. Então, eu sou um pouco de um brasileiro que faz rock argentino frustrado, assim, porque tento sempre alcançar o resultado que ouço nos discos de lá (Argentina), né? Eu sempre falo que, quando queria fazer o meu primeiro disco solo, queria que fosse igual ao "Abre" do Fito Paez. Então, eu acho que é inegável que eu passo ouvindo música argentina e que cada novidade eu agrego ao meu tipo de som (TAVARES, 2024).

A fala de Esteban revela uma busca por autenticidade e identidade musical. Sua admiração pela música argentina, especialmente pela obra de Fito Paez, não apenas moldou seu estilo solo, mas também o impulsionou a romper com a banda anterior para seguir seu próprio caminho artístico. A frustração mencionada, ao tentar reproduzir a qualidade dos discos argentinos, destaca sua dedicação e o desejo de inovar dentro do cenário musical brasileiro, incorporando elementos que admira de outras culturas. Em última análise, Esteban aspira a transcender rótulos e fronteiras, criando uma música que seja universal e autêntica.

Esteban observa que tanto o rock argentino quanto o rock gaúcho têm em comum a forte presença da cultura local em suas músicas. "Eles têm muito da Argentina presente, colocam muito da cultura local na música" (TAVARES, 2024). Ele também menciona que as semelhanças culturais entre a Argentina e o Rio Grande do Sul, como a região do Pampa e os costumes gaúchos, contribuem para essa afinidade musical.

Esteban comenta sobre a diversidade do rock argentino e gaúcho:

A Argentina nos anos 80 principalmente sempre teve um lado divertido no rock e um lado muito sério. Isso me lembra muito o Rio Grande do Sul, onde tínhamos, por um lado, TNT e Cascavelletes, e por outro, Engenheiros do Hawaii. Ao mesmo tempo, tínhamos Garotos da Rua e Laura Finocchiaro. Sempre foi muito sobre fazer rock'n'roll, independentemente de ser de uma forma mais divertida ou mais séria (TAVARES, 2024).

Além de ser um grande conhecedor do rock argentino, Esteban continua a pesquisar e descobrir novos artistas, mostrando-se sempre atualizado e influenciado por essa cena. A carreira de Esteban Tavares é um testemunho de sua versatilidade e pela música. Sua transição do rock brasileiro para uma influência mais argentina revela sua busca contínua por autenticidade e inovação. A combinação de suas experiências e influências resulta em uma contribuição única e valiosa para o cenário musical.

A inclusão da banda Vera Loca nesta dissertação é pertinente devido ao seu maior sucesso, "Borracho y Loco"¹⁶, uma regravação de uma música argentina. Os integrantes da banda admitem que escutam muita música argentina para se influenciar na hora de compor, o que reforça a conexão cultural entre o rock gaúcho e o rock platino.

No verão de 2002, a banda gravou seu primeiro álbum, "Meu Toca Discos Se Matou", produzido por Duca Leindecker, líder da banda Cidadão Quem. O single "Maria Lúcia" foi um sucesso, alcançando as paradas das rádios no Sul do Brasil. Este álbum foi lançado de forma independente, marcando o início da trajetória da banda Vera Loca.

Durante a gravação do álbum, a banda ainda não tinha um nome definido. Os integrantes, oriundos de diversas cidades como Tupanciretã, Santa Maria, Caxias do Sul e Buenos Aires, não conseguiam chegar a um consenso. Com o tempo se esgotando, decidiram homenagear uma vizinha barulhenta chamada Vera, que sempre reclamava do som alto durante os ensaios. Assim nasceu o nome Vera Loca.

Em 2005, lançaram "Distúrbios do Amor e Rock 'n Roll". Este álbum marcou uma mudança no som da banda, que passou de uma veia psicodélica para um estilo mais

¹⁶ Link para ouvir a música: <https://www.youtube.com/watch?v=c8cYAg8qXEQ>

clássico, próximo ao hard rock. Músicas como "Suadinha" destacaram-se pela potência e energia, elevando o status da Vera Loca como uma grande banda de rock. Embora não tenha recebido execução nas rádios, músicas como "Palácio dos Enfeites" e "Suadinha" ganharam popularidade no MySpace e Orkut, sendo muito pedidas nos shows.

Em 2008, a banda inovou ao lançar seu terceiro álbum, "Vera Loca III". O lançamento ocorreu primeiramente na web, onde o público podia ouvir as faixas, seguido do formato físico e download gratuito. O single "Velocidade" teve seu clipe filmado na Argentina, e a faixa "Aos Meus Amigos" tornou-se um hino entre os fãs. A versão de "Lamento Boliviano", intitulada "Borracho y Loco", estourou no YouTube, alcançando até mesmo aqueles que não eram fãs de rock.

Em 2011, a banda tocou no Planeta Atlântida, no palco Pretinho Convida, com um show lotado e o público cantando todas as músicas. Em 2012, lançaram o quarto álbum, "Parece que Foi Ontem", gravado e mixado no Estúdio AudioFarm e masterizado nos Estados Unidos. Este álbum é caracterizado por arranjos fortes e rock puro, com a faixa "Cuidado Ana" ganhando destaque nas rádios.

No final de 2012, gravaram seu primeiro álbum ao vivo no Bar Opinião, celebrando dez anos de carreira. Em 2022, a banda completou vinte anos, comemorando com shows e lançamentos especiais, incluindo a cerveja "Borracho y Loco". Em 2023, a Vera Loca abriu o Planeta Atlântida, continuando sua turnê "21 Anos", que abrange Brasil, Argentina e Uruguai.

Os integrantes da Vera Loca admitem influências de bandas e artistas como The Beatles, Oasis, Barão Vermelho, Cazuza, Mutantes, Fito Paez, Charly Garcia, Andres Calamaro, e AC/DC. A grande diferença da Vera Loca em relação a outras bandas gaúchas é que ela surgiu na internet, primeiro no MySpace, depois no Orkut, e finalmente alcançando um grande público no YouTube. A partir dos anos 2010, com o avanço do sertanejo universitário, o rock gaúcho perdeu força na mídia, mas a Vera Loca cresceu justamente quando o rock estava em declínio.

3 ROCK ARGENTINO

3.1. DO TANGO AO ROCK

A Argentina possui uma rica tradição musical que se entrelaça profundamente com sua história social e política. Dois dos gêneros mais influentes, o tango e o rock, têm desempenhado papéis cruciais na formação da identidade cultural do país. Com intenções semelhantes sobre a problemática social portenha, o Rock Nacional (como é chamado na Argentina) conseguiu, com seu surgimento, perpetuar uma preocupação iniciada pelo tango no início do século XX.

Na década de 1960, a Argentina vivenciava um atraso na assimilação de informações e influências culturais externas, situação que perdurou até o final dos anos 1980, com a massificação dos avanços tecnológicos e informativos. Na sua página web, Recis (2017) comenta que esse contexto fez com que o Rock Nacional (argentino) emergisse de forma tardia e descontextualizada em relação aos movimentos de rock que ocorriam em países centrais como os Estados Unidos e o Reino Unido. As primeiras bandas argentinas, fortemente influenciadas por artistas anglo-saxões como *The Beatles* e *The Rolling Stones*, inicialmente cantavam em inglês, sem incorporar de imediato o contexto social e musical local.

Essa adoção tardia e parcialmente descontextualizada do rock pode ser vista como uma forma de colonialismo cultural, onde os jovens músicos argentinos buscaram validar sua expressão artística imitando os modelos importados, sem considerar suas próprias realidades sociais e culturais. Essa situação começou a mudar quando figuras importantes como SkayBeillisson (guitarrista do grupo “*Los Redonditos de Ricota*”) e Miguel Abuelo (vocalista de “*Los Abuelos de la Nada*”) viajaram para a Europa e trouxeram de volta influências musicais e ideológicas renovadoras, ajudando a contextualizar o rock dentro da realidade argentina.

O processo de modernização nos anos 1960 foi marcado pela incorporação de letras em espanhol e a criação de versos que refletiam a realidade argentina. Esse movimento de adaptação cultural não foi um mero fenômeno estético, mas uma necessidade de expressão genuína que buscava dialogar com as questões sociais e políticas do país. Conforme Récis (2017), "os passos mais significativos foram a incorporação de letras em castelhano e a criação de seus próprios versos".

O tango, já estabelecido como a música urbana por excelência em Buenos Aires, influenciou significativamente essa transição. A música de tango não só forneceu um modelo lírico para o rock, mas também uma maneira de articular experiências e sentimentos compartilhados pela população urbana. A capacidade do tango de refletir a situação portenha e de resgatar personagens que explicavam a forma de vida argentina foi uma virtude que o rock absorveu e transformou. Calderón (2006) afirma que:

durante décadas, ambos gêneros musicais – rock e tango – foram considerados como opostos e conflitantes, quando na realidade tinham muitos pontos em comum: ambos são urbanos, marcadamente portenhos, e pintam e descrevem a cidade. Parte desses desencontros se devia a certa idiosincrasia conservadora, tanto de alguns tangueros quanto de rockeiros (CALDERON, 2006, p.73).

Charly Garcia dava a entender que escutava tango e rock na letra da música “*Yo no quiero volverme tan loco*¹⁷” (1982), e Miguel Mateos, principal compositor do grupo Zas compôs “*Ochentango*¹⁸” (1982) um rock que falava de tango:

*Esta suerte de danza tan subliminal
es parte del folklore de la ciudad
no hay nadie que se atreva a desafiar
el misterio del tango
y el arrabal...
San Juan, Boedo, París... ¿Cuál será suraíz?*

Gradualmente, o reconhecimento foi se tornando cada vez mais explícito, tanto na produção musical quanto no discurso dos roqueiros. Calderón (2006) afirma que Nebbia e Spinetta haviam feito isso desde cedo, lembrando que seus pais eram cantores de tango e que, quando crianças, eles mesmos cantavam tangos. Da geração de autores que se incorporaram ao rock nos anos oitenta, Fito Páez foi um dos primeiros a assumir esse reconhecimento.

O tango e o rock emergiram em contextos sociais e históricos marcados por transformações rápidas e, muitas vezes, traumáticas. Ambos os gêneros nasceram nas noites portenhas, em ambientes de ilegalidade, boemia, amizade e álcool. Enquanto o

¹⁷ Link para ouvir a música: <https://www.youtube.com/watch?v=swWTPkfbZxw>

¹⁸ Link para ouvir a música: https://www.youtube.com/watch?v=qDn_AGycat4

tango deu seus primeiros passos nos cabarés, o rock começou nos cafés e bares como "*La Perla de Once*" e "*La Cueva*" (Récis, 2017). Esses espaços não eram apenas locais de encontro, mas também laboratórios sociais onde novas formas de expressão e resistência cultural eram experimentadas.

3.2 NASCE O ROCK EM BUENOS AIRES

"*La Perla de Once*" é um bar emblemático situado no bairro de Balvanera, em Buenos Aires. Este local histórico é conhecido por ser o berço de uma das músicas mais icônicas do Rock Nacional Argentino: "*La Balsa*"¹⁹. Composta por Tanguito (também conhecido como Ramsés VIII) e Litto Nebbia, "*La Balsa*" foi criada nas mesas desse bar, refletindo a atmosfera de inovação e liberdade que caracterizava o ambiente da época.

Tanguito e Litto Nebbia, dois dos pioneiros do rock argentino, se encontraram frequentemente em "*La Perla de Once*". Foi durante uma dessas noites de boemia e criatividade que nasceu "*La Balsa*". O país atravessava, então, a ditadura do Onganía, aquela que havia ordenado a "*La noche de los bastones largos*"²⁰ e a repressão do "*Cordobazo*"²¹. Nesse contexto, "*La Balsa*" representava a liberdade e o desejo dos jovens de seguir um caminho próprio. Anos mais tarde, as mentes febris dos militares do processo de reorganização nacional acreditaram ver em sua letra uma alusão às drogas, por isso a música foi censurada, e Litto Nebbia, como muitos outros artistas, partiu para o exílio temendo por sua vida.

A transcendência de "*La Balsa*" não se deve apenas à sua popularidade inicial, mas também ao seu papel histórico como a primeira música do rock nacional argentino. Lançada em 1967, a canção abriu caminho para uma nova era na música argentina, marcando o início de um movimento que refletia as realidades sociais e políticas do país. "*La Balsa*" tornou-se um símbolo de resistência e liberdade, capturando a essência de uma juventude que buscava novos horizontes em um período de grande turbulência.

¹⁹ Ouça a música neste link: https://www.youtube.com/watch?v=_I9aI8ejnqY

²⁰ A "*Noche de los Bastones Largos*" (Noite dos Bastões Longos) foi um evento repressivo ocorrido na Argentina em 29 de julho de 1966, durante a ditadura do general Juan Carlos Onganía. Este episódio ficou marcado pela violenta invasão de universidades por parte da polícia, com o objetivo de desalojar estudantes e professores que protestavam contra a intervenção do governo militar nas instituições de ensino superior.

²¹ O "*Cordobazo*" foi uma insurreição popular que ocorreu em Córdoba, Argentina, nos dias 29 e 30 de maio de 1969. Este evento foi um dos mais significativos atos de resistência contra a ditadura do general Juan Carlos Onganía, e teve um impacto profundo na política argentina, marcando o início do declínio do regime militar da época.

Figura 8: Placa exibida no bar “La Perla de Once”



Fonte: <https://www.testimoniosba.com/2021/04/17/la-perla-del-once/>

O tango, especialmente nas décadas de 1940, refletia as possibilidades de ascensão social e as dificuldades enfrentadas pelos marginalizados em suas letras, como em "Margot" e "Barrio Pobre". O Rock Nacional, por sua vez, começou a abordar o crescimento urbano desordenado, a repressão política e as censuras, como evidenciado em músicas como "Lunes Otra Vez" (Sui Generis) e "La Balsa" (Los Gatos). Essas músicas não eram apenas crônicas do cotidiano, mas também críticas sociais que questionavam as estruturas de poder e as injustiças sociais.

Astor Piazzolla é uma figura central na interseção entre o tango e o rock argentino. Sua abordagem revolucionária ao tango, incorporando instrumentos como a bateria acústica, o saxofone, o baixo e a guitarra elétrica, e fundindo-o com elementos de música acadêmica e jazz, teve um impacto profundo no Rock Nacional (Récis, 2017). Piazzolla não apenas desafiou as convenções do tango, mas também abriu caminho para que o rock argentino explorasse novas fronteiras musicais e líricas.

As letras das músicas de Piazzolla, muitas vezes em parceria com Horacio Ferrer, influenciaram bandas de rock como Almendra e Invisible. Essas letras, carregadas de uma poética fantástica e personagens porteños, ofereceram um novo vocabulário para o rock argentino. A coragem e a inovação de Piazzolla serviram como um modelo para os

músicos de rock que buscavam romper com as tradições estabelecidas e explorar novas formas de expressão.

Além de Piazzolla, outros ícones do tango deixaram uma marca indelével no rock argentino. Edmundo Rivero, com sua composição "Bronca", inspirou diretamente "*La marcha de la bronca*"²² de Pedro y Pablo. O vínculo quase edípico com a mãe, tão presente nas letras de tango, também marcou os inícios do rock argentino, como em "*Madre escúchame*" de Los Gatos (Récis, 2017).

A influência mútua entre o tango e o rock argentino é um exemplo claro de como as formas culturais podem se entrelaçar e se transformar mutuamente. O tango, com suas raízes nas classes trabalhadoras e marginalizadas de Buenos Aires, forneceu uma base rica para o desenvolvimento do rock argentino. Esse processo de hibridização cultural não foi isento de tensões e contradições, mas foi precisamente essa complexidade que deu ao Rock Nacional sua profundidade e ressonância cultural.

Uma crítica teórica-reflexiva importante é considerar como esses gêneros musicais refletiram e moldaram as identidades sociais e políticas na Argentina. O tango, como expressão das aspirações e desilusões das classes trabalhadoras, e o rock, como veículo de resistência juvenil e contestação política, ambos desempenharam papéis fundamentais na articulação de uma identidade nacional em tempos de crise.

Além disso, a análise das letras e das práticas performáticas de ambos os gêneros revela como a música pode funcionar como um espaço de negociação e contestação cultural. As canções de tango e rock não apenas narram histórias, mas também criam espaços de resistência simbólica onde as vozes marginalizadas podem ser ouvidas e as injustiças sociais podem ser denunciadas.

A influência do tango sobre o rock argentino é profunda e multifacetada, refletindo a complexidade das interseções culturais e sociais na Argentina. Ambos os gêneros, com suas raízes na vida urbana e nas experiências das classes trabalhadoras e marginalizadas, desenvolveram uma poética portenha que continua a ressoar na música e na cultura argentinas.

O rock argentino, ao perpetuar as preocupações sociais do tango, não apenas manteve viva uma tradição de crítica social e resistência cultural, mas também criou uma nova linguagem musical que continua a evoluir e a influenciar gerações de músicos e ouvintes. Como observa Récis (2017), "tentar compreender a natureza do rock nacional

²² Escute a música neste link: https://www.youtube.com/watch?v=Zh_RIE_N8iQ

sem a existência do tango é uma tarefa árdua", destacando a interdependência desses dois gêneros na construção da identidade musical argentina.

O rock argentino se distinguiu do rock norte-americano e inglês, ao emergir em um ambiente de democracia limitada e se expandir sob a sombra da ditadura militar de Onganía (1966-1970)²³. Desenvolveu-se criando espaços de liberdade e manteve, ao longo dos anos, o princípio da busca por liberdade em todos os âmbitos que lhe foram restringidos. Mas, não é possível definir uma conexão direta entre o rock argentino e a militância política guerrilheira ou revolucionária durante o período de 1967 a 1976.

Giusti (2014) afirma que a:

A cultura rock argentina repelia os postulados revolucionários e, da mesma forma, as juventudes imersas nos debates políticos desconfiavam das músicas estrangeiras e das proposições do rock em sua dimensão geral. Por isso mesmo, é uma falácia vincular as juventudes militantes dos espaços revolucionários às juventudes que desfrutavam das músicas rockeiras, porque ambas demonstravam diferentes conflitos com a ditadura de Onganía, Levingston e Lanusse, respectivamente (1966-1973) (GIUSTI, 2014, p.149)

No entanto, entre 1966 e 1975, as letras de artistas do movimento, como Javier Martínez, Luis Spinetta, Suí Géneris e Litto Nebbia entre outros, ressoaram com um nível de agitação e participação política sem precedentes entre os jovens, segundo Alabarces (1993). Durante esse tempo, o rock argentino marcou um prolífico período contracultural no qual letras e sons foram refinados, e uma rede social foi tecida através de audições de rádio, atividades relacionadas a concertos (como artesanato, vestuário e cabelo longo) e algumas revistas orientadas ao rock, segundo Pujol (2007). Assim, a esfera do rock se consolidou sobre uma série de questionamentos a várias instituições e normas, incluindo a oposição à educação patriótica promovida nas escolas ("*Ayer nomás*"²⁴), ao status quo imutável ("*La Balsa*"), à moral aburguesada ("*Muchacha ojos de papel*"), e à metodologia da polícia ("*El Blues de la amenaza nocturnal*", "*Apremiados ilegales*" e "*Botas Locas*"), entre outros (PUJOL, 2007).

Depois do golpe de estado de 1976, o rock argentino tornou-se um dos espaços de dissidência contra o regime militar. Embora as letras não criticassem abertamente o aparato repressivo da ditadura, elas buscavam criar um espaço de identificação mais voltado para a integração e resistência em termos sutis. Durante esses anos de terror e

²³Em 1966, um golpe militar liderado pelo General Juan Carlos Onganía derrubou o governo democraticamente eleito do Presidente Arturo Illia na Argentina. A ditadura de Onganía, que durou até 1970, foi um período de repressão política, censura e violações dos direitos humanos.

²⁴Ouçã a música neste link:<https://www.youtube.com/watch?v=SR7unrUySk8>

morte, os músicos começaram a se definir como parte do rock argentino, distanciando-se da chamada "música progressiva".

Neste contexto, o rock argentino surgiu na imaginação de muitos jovens como um dos poucos movimentos em oposição à ditadura militar, simbolizando uma identidade juvenil que foi severamente reprimida. Esse processo gradual de massificação fez com que o rock fosse identificado como a música representativa dos jovens urbanos, segundo Semán e Vila (1999). Embora a ditadura não considerasse a cultura rock argentina como um inimigo direto, ela representava um obstáculo para a promoção dos "valores ocidentais". Os integrantes dessa cultura enfrentaram ameaças e perseguições que, embora gerassem medo e complicações, não estavam diretamente relacionadas aos crimes de sequestro, tortura e desaparecimento direcionados aos jovens com inclinações político-revolucionárias.

Assim, o rock argentino vivenciou momentos amargos de negociação com a ditadura, que permitiram uma margem limitada de manobra artística e a intensificação de dilemas éticos contraditórios. É essencial refletir sobre a relação entre o rock e a ditadura, especialmente considerando encontros significativos como o dos líderes do rock argentino com os assessores do ditador Viola, e o papel da cultura rock durante a guerra das Malvinas.

Inicialmente, é relevante destacar a atitude do ditador Viola e sua aproximação com figuras do rock argentino, pois buscava alterar a imagem e a relação entre os jovens e a ditadura. O convite direto a músicos reconhecidos como Fito Páez, Charly García e David Lebón facilitou acordos que pretendiam estabelecer as bases para um futuro "Ministério da Juventude" e melhorar os canais institucionais, considerando o rock como um núcleo de referência e um espaço para fomentar uma ideia de pacificação, segundo Beltrán Fuentes (1989).

Esses fatos geram perguntas sobre a suposta resistência do rock argentino à cultura oficial durante a ditadura nesses casos específicos e sobre o potencial perigo do rock naquela época. Em consequência disso, o fim da ditadura civil-militar marcou um ponto de inflexão crucial para o movimento rock argentino. Embora sua expressão tivesse sido estigmatizada até a Guerra das Malvinas, o novo processo democrático facilitou uma transformação na cultura argentina. Emergiram bandas com uma variedade de temas em suas composições, buscando integrar-se a um circuito comercial mais amplo. A dissidência tornou-se mais direta e ativa, e as noções de oposição adaptaram-se a um novo contexto. Assim, a restauração das instituições democráticas permitiu uma maior

expressão e rejeição generalizada às formas autoritárias, diferenciando-se claramente das práticas de anos anteriores.

Durante a febre da copa do mundo, realizada na Argentina em 1978, que abafava qualquer tentativa musical, um novo fenômeno começava a ganhar espaço, mesmo com a suposta morte do rock propagada por certa imprensa: Serú Girán. Esse grupo trouxe uma nova energia, recuperou o encanto da canção, refletiu a dura realidade da época e envolveu o público em seus shows. A reunião de Almendra também contribuiu para a reavaliação das estruturas musicais, e o rock recuperou grande parte de seu público. Isso acabou sendo um bom negócio e, sem perceber, o rock entrou em um período de "revival" que reabriu o panorama musical.

Fernandez Bitar (1993) conta que muitos nomes conhecidos voltaram à cena: Pedro y Pablo, Almendra, Moris, *El Reloj*, *Espíritu*. Estes últimos foram fundamentais na nova tendência que se firmaria pouco depois: a canção contestatária. Novos nomes que marcariam os anos 80 começaram a surgir. Se por uma parte Pappo fazia a sua despedida do Pappo's Blues e apresentava *Riff*, pela outra, surgiam bandas como *Virus* e *Los Abuelos de la Nada*, que começavam a despontar em La Plata. Manal se reuniu novamente. *SerúGirán* realizou um show de graça em La Rural que atraiu 50.000 pessoas.

Após a pior repressão da ditadura militar em 1981, muitos músicos voltaram ao país, para a alegria de seus fãs. Entre eles estavam Litto Nebbia, Miguel Cantilo, Piero e Moris. O retorno de Miguel Abuelo, que primeiro formou um trio e depois expandiu sua banda até *criar Los Abuelos de la Nada*, também chamou atenção. A banda *Virus*, liderada por Federico Moura, tocava *new wave*, um estilo ainda pouco valorizado pelos músicos. Eles sentiram isso na pele quando se apresentaram no "*Prima Rock*" na cidade de Ezeiza com o álbum "*Wadu-Wadu*" e foram bombardeados com objetos pelo público. Em março, o *Serú Girán* se desfez porque Pedro Aznar decidiu aprofundar seus estudos de música *em Berklee*. Outro músico de destaque na época era Alejandro Lerner.

Em 1982, dois eventos marcaram a história do rock na Argentina. Por um lado, a guerra das Malvinas provocou a imediata censura da música em inglês, permitindo que o rock argentino finalmente conquistasse o espaço que merecia há muito tempo. Juan Carlos Baglietto foi a surpresa de 1982, abrindo portas para músicos do interior, anteriormente marginalizados pelo centralismo de Buenos Aires.

O *rosarino*²⁵ e sua banda - que incluía Fito Páez, e Rúben Goudín - desceram a Buenos Aires e gravaram "*Tiempos Dificiles*²⁶", um álbum que os colocou em evidência.

O famoso Festival de *la Solidaridad Americana* (1982) confirmou a extensão massiva do rock feito na Argentina e de seus artistas. A entrada no evento exigia apenas a doação de roupas de inverno. Os músicos, que preferiam a paz à guerra, buscavam solidarizar-se com os soldados que sofriam nas Malvinas.

Figura 9: Festival de la Solidaridad Americana (1982)



Fonte: <https://es.rollingstone.com/malvinas-el-rock-y-la-historia-detras-del-festival-de-la-solidaridad-americana/>

A abertura política decretada pelo governo militar marcou o auge da canção contestatária. Era lógico que, após anos de repressão, a população estava ávida por ouvir e os músicos ansiosos por expressar seus sentimentos. No entanto, os músicos de rock, perseguidos, censurados, reprimidos e temidos pela ditadura, começaram a explorar novos horizontes musicais.

Segundo Bitar (1993), a maioria dos criadores de rock se orientou para um novo estilo musical que emergia no panorama internacional. O *new wave*, com seu resgate das

²⁵*Rosarino*: Termo que designa os habitantes de Rosario, uma importante cidade argentina na província de Santa Fe, conhecida por sua rica tradição cultural e artística.

²⁶Escute o disco neste link: https://www.youtube.com/results?search_query=tiempos+dificiles+baglietto+disco+completo

melodias pop e da energia do rock androll, influenciou significativamente o rock argentino. Curiosamente, foram os undergrounds que tomaram a música dos anos 1960 para zombar de tudo, como Los Twist, que encerraram a era das canções de protesto. Eles inauguraram uma época de "música divertida" que conquistou os adolescentes. Como contraponto a essa proposta, os músicos de Rosário, surgidos à sombra de Baglietto, representavam a faceta "séria" da cena. O ponto de interseção dessas duas abordagens era a busca pela liberdade artística.

Em 1985, foi ao ar a rádio *Rock & Pop*, a primeira tentativa de uma estação dedicada exclusivamente ao *rock*, que rapidamente se tornou um sucesso de audiência.

Figura 10: Logo da rádio Rock & Pop ao longo dos anos:



Fonte: <https://www.instagram.com/rockandpopcarlospaz/p/CZFF6WQrKGn/>

A rádio *Rock & Pop*, fundada pelos empresários Raúl Fernández e Marcelo Morano, em parceria com o produtor Daniel Grinbank, no seu sítio web, Sergio Nasra (2014) explica que surgiu em um momento crucial da história musical argentina.

Inspirada no modelo da *Planet Rock*, uma emissora inglesa, a *Rock & Pop* trouxe para a Argentina um conceito inovador: uma rádio segmentada que transmitia rock 24 horas por dia. Esse formato, até então inédito no país, não apenas conquistou o público jovem e apaixonado pelo rock, mas também desempenhou um papel social significativo, especialmente em um período pós-ditadura.

Segundo Nasra (2014), o conceito de segmentação, implementado pela *Rock & Pop*, foi revolucionário para o mercado de rádios argentino. Ao focar exclusivamente em rock, a emissora conseguiu captar uma audiência específica e fiel. Nos primeiros anos, a rádio seguia a ideia original de Grinbank de tocar 12 músicas por hora, mantendo uma programação contínua de rock que atraía ouvintes ávidos por este gênero musical. A segmentação permitiu à *Rock & Pop* criar uma identidade única, diferenciando-se das demais rádios e estabelecendo um vínculo forte com seu público-alvo.

A criação da *Rock & Pop* ocorreu em um momento delicado da história argentina, logo após o fim da ditadura militar de 1976. A rádio rapidamente se tornou um bastião de resistência à democracia, transmitindo músicas que haviam sido proibidas pelo regime militar. Além disso, a emissora apoiou diversas ONGs e causas sociais, usando sua plataforma para promover a liberdade de expressão e os direitos humanos (NASRA, 2014).

A função da *Rock & Pop* como veículo de resistência e voz das minorias destaca a importância das mídias alternativas em contextos de repressão política. A rádio não apenas forneceu entretenimento, mas também serviu como um espaço de contestação e mobilização social, contribuindo para a consolidação da democracia na Argentina.

Apesar de um início difícil, com os anunciantes inicialmente relutantes em se associar à rádio devido à sua identidade clara e específica, a *Rock & Pop* atingiu seu auge comercial nos anos 90. Com a crescente audiência, os investidores começaram a enxergar o potencial lucrativo da emissora, resultando em um aumento significativo de publicidade e receitas (NASRA, 2014).

Durante esse período, a *Rock & Pop* se consolidou como a principal rádio de rock da Argentina, oferecendo uma programação diversificada e inovadora. Programas icônicos como "*¿Cuál es?*" (1993–2011) e "*Radio Bangkok*" (1987–1989) ajudaram a definir a identidade da emissora, enquanto apresentadores como Mario Pergolini e Lalo Mir se tornaram figuras influentes na cultura popular argentina (NASRA, 2014).

A história da *Rock & Pop* também é marcada por diversas mudanças de propriedade e desafios. Em 1996, a rádio passou a fazer parte do grupo mexicano CIE, e

posteriormente integrou um grupo de rádios do empresário Raúl Moneta. Em dezembro de 2013, foi adquirida pela sociedade anônima Inversora Mundial, ligada aos empresários Matías Garfunkel e Sergio Szpolski (NASRA, 2014).

Essas mudanças refletiram as transformações no mercado de mídia e comunicação, bem como os desafios enfrentados pela *Rock & Pop* para manter sua relevância em um cenário competitivo. A capacidade da emissora de se adaptar e evoluir, sem perder sua essência e compromisso com o rock, foi crucial para sua longevidade e sucesso contínuo.

A influência da *Rock & Pop* no cenário musical argentino é inegável. A rádio não apenas ajudou a popularizar o rock no país, mas também desempenhou um papel fundamental na promoção de novos artistas e bandas. Ao oferecer uma plataforma para músicos emergentes, a *Rock & Pop* contribuiu para o desenvolvimento e diversificação do rock argentino, moldando a paisagem musical do país por décadas.

Além disso, a *Rock & Pop* serviu como um modelo para outras rádios segmentadas que surgiram posteriormente, demonstrando o poder da segmentação e a importância de criar uma identidade clara e distinta. A emissora mostrou que é possível combinar sucesso comercial com um compromisso genuíno com a música e a cultura, inspirando novas gerações de radialistas e produtores.

A rádio *Rock & Pop* é um marco na história da música e da mídia argentina. Desde sua fundação em 1985, a emissora revolucionou o mercado de rádios com seu conceito de segmentação, desempenhou um papel social significativo em tempos de transição democrática e consolidou sua identidade como a principal rádio de rock do país. Ao longo dos anos, enfrentou desafios e mudanças, mas permaneceu fiel ao seu compromisso com o rock e a cultura argentina.

A história da *Rock & Pop* é um testemunho do poder da música como ferramenta de resistência e transformação social. Ao oferecer uma plataforma para a expressão artística e a mobilização social, a rádio ajudou a moldar a identidade cultural da Argentina, deixando um legado duradouro que continua a influenciar e inspirar até os dias de hoje.

Em 1987, Soda Stereo e Sumo foram as bandas que mais se destacaram. Seus LPs "*Signos*²⁷" e "*Llegando los Monos*²⁸", venderam muito bem. *Soda Stereo* começou a levar sua música para o exterior e Sumo se apresentou no Obras.

Charly García e Pedro Aznar gravaram juntos "*Tango 4*" e Luis Alberto Spinetta gravou com Fito Páez o álbum "*La, la, la*", após Fito ter lançado "*Giros*". O que pode se ver nesta segunda década é que o rock desenvolveu os anticorpos necessários para superar uma crise profunda, que depois levou a uma fase de crescimento ordenado e, devido à guerra das Malvinas, a uma popularidade massiva.

As edições de discos e a quantidade de shows aumentaram enormemente. No entanto, o mercado permaneceu estagnado devido à crise econômica que a democracia não conseguiu resolver. A terceira década do rock nacional não começou bem institucionalmente. Quando Alfonsín assumiu o governo, vários grupos de rock foram convidados a participar de shows ao ar livre em parques públicos pela Secretaria de Cultura da prefeitura.

Em 1987, correu o ano de colheita para *Soda Stereo*, que provocou crises históricas em vários países latino-americanos. Seguindo seus passos estavam *Los Enanitos Verdes*. Pappo voltou a formar o *Riff* com Oscar Moro e um jovem promissor: Jaf. Quem começou a trilhar o caminho do sucesso foram *Los Ratonés Paranoicos*.

Mas o pior do ano foi a morte de Luca Prodan, vocalista da banda Sumo, em dezembro de 1987. Ele não conseguiu controlar seu alcoolismo. Estava prestes a se internar em uma clínica para desintoxicação, mas morreu dois dias antes de conseguir o dinheiro necessário. Morreu o homem e nasceu a lenda. Quando o *rock* ainda não tinha assimilado a perda de Luca, também faleceu Miguel Abuelo. Sozinho, com poucos amigos ao redor e sem dinheiro, deixou o mundo em março de 1988. Sumo se dividiu em duas bandas: *Las Pelotas* e *Divididos*.

Todos Tus Muertos lançou o disco "*Invasión 88*", uma compilação *underground*. 1988 terminou com outra morte: Federico Moura, que pegou de surpresa os fãs do *Virus*. Sua doença foi mantida em segredo por seu círculo íntimo, e isso ajudou a que seus últimos dias fossem tranquilos.

²⁷Link para ouvir o disco completo: <https://www.youtube.com/watch?v=ipGHC4FAP0E>

²⁸monos, neste sentido é uma gíria que pode ser comparada com "a galera" no Brasil, os caras estão chegando

²⁹Link para ou ir o disco complete: <https://www.youtube.com/watch?v=CoIseP32rxU>

Em 1989, a crise não perdoou ninguém, e o país atravessou a pior hiperinflação de sua história. Naquela época, o disco de vinil já era considerado ultrapassado e o CD era caro. O rock não foi imune a esses altos e baixos, e muitos contratos foram rescindidos.

No início de 1990, Fito Páez anunciou publicamente sua decisão de deixar o país, causando grande repercussão. Ele tinha o álbum "*Tercer Mundo*" parado, sem previsão de lançamento. Na Europa, o disco foi lançado, alcançou um sucesso massivo e Fito retornou à Argentina.

Charly García teve uma década complexa, enfrentando duas internações após colapsos nervosos. Mesmo assim, nada o impediu: em 1992, ele se reuniu com *Serú Girán*, lotando dois shows no estádio *River Plate*, e lançou o álbum duplo ao vivo "*Serú '92*".

Enquanto isso, Andrés Calamaro, na Espanha, juntamente com Ariel Roth e outros músicos, formou a banda *Los Rodriguez*. Charly García compôs "*Filosofía barata y zapatos de goma*", que incluía sua versão do Hino Nacional Argentino. *La Portuaria* gravou quatro álbuns, sendo o último "*Huija*", antes de Diego Frenkel deixar a banda para gravar um álbum solo.

Patricio Rey y los Redonditos de Ricota mantiveram seu estilo *underground*, vendendo e atraindo muito público com seu último disco "*Luzbelito*". *Rata Blanca* e *Ataque 77* desfrutaram de sucessos temporários com "*Mujer Amante*" e "*Hacelo por Mí*", respectivamente. *Las Pelotas* se mantiveram autossuficientes, sem depender da burocracia das multinacionais que desprezavam. *Divididos* alcançou a popularidade com seu terceiro disco, "*La Era de la Boludez*", que refletia a mentalidade argentina dos anos 90.

Os anos 90 foram uma época em que o *punk* e o *heavy metal* ganharam popularidade, com bandas como *Dos Minutos* e *Todos Tus Muertos*. Com *Hermética*, o *heavy metal* voltou a reinar. Problemas internos levaram à divisão da banda em *Malón* e *Almafuerte*. Agora, o centro do metal estava em A.N.I.M.A.L., um trio muito potente. A banda *Los Visitantes* surgiu do nada, e sua mistura de rock e tango devolveu ao rock urbano sua mística porteña.

Avançando para os anos 90, o rock argentino enfrentou o desafio de se reinventar numa época de globalização e neoliberalismo. Bandas como *Soda Stereo*, liderada por Gustavo Cerati, romperam fronteiras e se tornaram um fenômeno em toda a América Latina, simbolizando uma nova era para o rock platino. A mistura de rock com eletrônica

e outros estilos contemporâneos permitiu que a música argentina ganhasse uma audiência internacional, levando a narrativa do rock platino para além de suas origens.

A história do rock Argentino é, uma tapeçaria complexa, entrelaçada com o tecido social, cultural e político de Buenos Aires e da Argentina como um todo. Artistas icônicos e movimentos culturais emergiram como resposta e também como forma de modelar as correntes de sua época, desempenhando um papel crucial na definição da identidade cultural portenha e no legado duradouro que ainda hoje reverbera no cenário musical contemporâneo.

4 APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS POSSÍVEIS: ROCK ARGENTINO, ROCK BRASILEIRO E ROCK GAÚCHO

A análise comparativa entre o rock argentino, o rock brasileiro e o rock gaúcho oferecem uma rica oportunidade de explorar as nuances e as influências culturais que moldaram cada uma dessas cenas musicais. Neste capítulo, abordaremos os estilos musicais, temas das letras, nativismos possíveis, instrumentação e outras características que diferenciam e aproximam esses três movimentos.

A questão de definir a música é complexa e varia amplamente entre culturas e contextos. As percepções sobre o que constitui música estão profundamente enraizadas em valores culturais, contextos sociais e históricos específicos. Como etnomusicólogos, nossa tarefa é não apenas estudar essas definições, mas também reconhecer a diversidade e a subjetividade envolvidas na concepção de música em diferentes culturas. Em última análise, a etnomusicologia busca uma compreensão mais profunda e inclusiva da música como um fenômeno universal, embora multifacetado, respeitando as particularidades de cada sociedade.

A etnomusicologia, como campo de estudo, historicamente enfrentou um dilema epistemológico fundamental: a comparação intercultural de sistemas musicais. Este princípio comparativo, embora intrinsecamente valioso, é também altamente controverso e suscetível a críticas diversas. Ao explorar o conceito de comparação na etnomusicologia, buscamos entender não apenas as metodologias empregadas, mas também as implicações culturais, históricas e epistemológicas que moldam essa prática.

A comparação, como metodologia, tem raízes profundas na história da etnomusicologia. Segundo Merriam (1977), o campo evoluiu de uma perspectiva comparativa inicial, conforme delineado por Adler (1885), que via a comparação como essencial para classificar e entender as músicas do mundo. No entanto, esta abordagem inicial não estava isenta de críticas. Hood (1963) argumenta que comparações prematuras podem resultar em interpretações inadequadas dos sistemas musicais, sugerindo que descrições precisas e detalhadas devem preceder qualquer esforço comparativo.

John Blacking, em sua análise, acrescenta uma dimensão crítica ao debate ao questionar a validade das semelhanças superficiais entre culturas musicais. Ele argumenta que encontrar os mesmos intervalos nas escalas de duas culturas pode não ter qualquer interesse se estes intervalos tiverem significados diferentes nos dois sistemas (BLACKING, 1966). Essa perspectiva ressalta a necessidade de uma compreensão

profunda e contextual dos elementos musicais antes de qualquer comparação significativa.

A crítica de Blacking é refletida na preocupação de Hood com a profundidade do conhecimento necessário para comparações válidas. Hood (1961) sustenta que um grau quase inatingível de intimidade com um sistema musical em seus próprios termos é necessário antes de realizar comparações. Isso levanta questões epistemológicas importantes: a essência de um sistema musical é mais bem compreendida em seus próprios termos ou através de um prisma comparativo?

A etnomusicologia, como campo, também deve lidar com as implicações políticas e sociais de suas práticas comparativas. O crescente ceticismo em relação à comparação está intimamente ligado à convicção de que um sistema musical só pode ser adequadamente compreendido por aqueles que pertencem à cultura que o produziu. Isso sugere que a comparação intercultural pode ser vista como uma forma de etnocentrismo, onde o estudioso projeta seus próprios valores e entendimentos sobre a música de outras culturas (HOOD, 1971).

Essa crítica é ampliada pelo argumento de que o objetivo da comparação muitas vezes é fazer julgamentos de valor, potencialmente em detrimento das culturas comparadas. Conforme observado por Merriam (1964), a abordagem comparativa deve ser cautelosa, comparando coisas semelhantes e garantindo que as comparações tenham relevância específica para o problema em questão e sejam parte integrante do projeto de pesquisa.

Wiora (1975) oferece uma visão mais equilibrada, destacando que, apesar das dificuldades, a comparação pode fornecer insights valiosos quando realizada com rigor metodológico. Ele aponta para vários exemplos bem-sucedidos de estudos comparativos na etnomusicologia, sugerindo que a comparação, quando bem feita, pode revelar padrões históricos e culturais significativos.

Por outro lado, Kolinski (1971), sustenta que a prática comparativa em etnomusicologia também enfrenta desafios metodológicos significativos. A análise de sistemas musicais complexos requer técnicas comparativas que vão além da mera contagem de tons e intervalos, como proposto por Hornbostel e sua escola. A necessidade de estudar cada música em termos do sistema teórico que sua própria cultura lhe proporciona é crucial para evitar simplificações e generalizações inadequadas.

Além disso, a comparação deve levar em conta não apenas os elementos musicais, mas também os contextos sociais e comportamentais em que a música é produzida e apreciada.

Portanto, ao abordar o princípio de comparação na etnomusicologia, é essencial reconhecer tanto as suas potencialidades quanto as suas limitações. A comparação, quando realizada com uma compreensão profunda e contextual, pode fornecer insights valiosos sobre as relações interculturais e a evolução dos sistemas musicais. No entanto, deve ser conduzida com rigor metodológico e sensibilidade cultural para evitar as armadilhas do etnocentrismo e da superficialidade analítica. Blacking (1973), comenta que precisamos de um método unitário de análise musical que possa ser aplicado a toda música, levando em conta tanto o som quanto o comportamento musical, para que as comparações possam ser realmente significativas e informativas.

A seguir, farei uma análise comparativa de duas bandas de rock, Engenheiros do Hawaii, do Rio Grande do Sul, e Divididos, da Argentina, que utilizam elementos do nativismo em duas regravações. Analisarei a letra e a instrumentação das músicas "Herdeiro do Pampa Pobre", interpretada pelos Engenheiros do Hawaii, e "Huelga de Amores", interpretada por Divididos. Essa comparação permitirá observar como cada banda incorpora suas raízes culturais e sonoridades regionais em suas reinterpretações de canções que carregam a essência do nativismo sulriograndense e do folclore argentino e uruguaio. Primeiro, devemos introduzir o que é nativismo sulriograndense e o folclore argentino e uruguaio.

O nativismo sul-riograndense é um movimento cultural e musical que emergiu no Rio Grande do Sul, Brasil, buscando resgatar, preservar e celebrar as tradições culturais gaúchas. Esta manifestação cultural é caracterizada por um forte apego às raízes regionais, englobando aspectos musicais, literários e folclóricos, e desempenha um papel significativo na construção e manutenção da identidade regional dos gaúchos.

A música nativista sul-riograndense surgiu como uma resposta à crescente influência da cultura de massa e ao temor de perda das tradições locais (Portal do Estado do Rio Grande do Sul, 2013). Esse movimento começou a ganhar força na década de 1970, em um contexto de modernização e homogeneização cultural promovido pela mídia de massa. A preocupação com a preservação das identidades regionais levou à criação de festivais de música nativista, sendo o mais emblemático a Califórnia da Canção Nativa, realizada pela primeira vez em 1971, em Uruguaiana. Este festival foi pioneiro ao

promover músicas que exaltavam a vida rural, a paisagem e os valores tradicionais do gaúcho (Portal do Estado do Rio Grande do Sul, 2013).

Os ritmos utilizados na música nativista são diversos, refletindo a riqueza cultural do Rio Grande do Sul. Entre os mais comuns estão a milonga, o chamamé, a vaneira, o xote, o bugio e a rancheira. Cada um desses ritmos possui características próprias, muitas vezes influenciadas por culturas vizinhas, como a argentina e a uruguaia, mas adaptadas ao contexto regional gaúcho (Mundo da Música, 2020). A milonga, por exemplo, tem raízes profundas no folclore platino e é conhecida por seu ritmo cadenciado e melancólico, enquanto o chamamé, de origem argentina, é mais alegre e dançante.

As letras das músicas nativistas frequentemente abordam temas relacionados ao cotidiano do homem do campo, suas lutas, amores, crenças e celebrações. Há uma forte valorização da vida rural, do cavalo, do gado, das paisagens pampianas e das tradições gaúchas, como a lida campeira, o churrasco, a chimarrão e as danças típicas. Além disso, muitas canções refletem um sentimento de saudade e pertencimento à terra natal, expressando a conexão profunda entre o gaúcho e sua região (Portal do Estado do Rio Grande do Sul, 2013).

O nativismo sul-riograndense também é uma forma de resistência cultural. Durante as décadas de 1960 e 1970, o Brasil passou por um período de ditadura militar, o que levou a uma repressão das manifestações culturais locais em favor de uma cultura nacional unificada e controlada pelo regime. O movimento nativista, portanto, representa um esforço de resistência e afirmação da identidade gaúcha frente à homogeneização cultural imposta pelo governo central (Portal do Estado do Rio Grande do Sul, 2013).

Além dos festivais, o movimento nativista se consolidou através de diversas outras plataformas, como programas de rádio e televisão, clubes de tradição, centros de tradições gaúchas (CTGs) e publicações especializadas. Estes espaços não apenas difundem a música nativista, mas também promovem a educação das novas gerações sobre as tradições e valores gaúchos, garantindo a continuidade e renovação da cultura regional.

Artistas como Luiz Marengo, Cesar Passarinho, José Cláudio Machado, e Rui Biriva, entre outros, são figuras emblemáticas do movimento nativista. Suas canções se tornaram hinos não oficiais do Rio Grande do Sul, capturando a essência do espírito gaúcho e contribuindo significativamente para a popularização do nativismo (Mundo da Música, 2020).

O impacto do nativismo sul-riograndense vai além da música, influenciando a literatura regional, o teatro e outras formas de expressão artística na região. A literatura

nativista, por exemplo, compartilha dos mesmos temas da música, explorando a vida no campo, as tradições e a paisagem gaúcha em forma de contos, poesias e romances.

A de autores como Simões Lopes Neto e Cyro Martins, que são frequentemente associados a esta vertente literária.

O nativismo na música argentina e uruguaia é um movimento que, assim como no Rio Grande do Sul, busca resgatar e preservar as tradições culturais regionais. Nos países de língua espanhola, este movimento é amplamente conhecido como "*folklore*", um termo que engloba uma variedade de ritmos, danças e canções que refletem as tradições e o modo de vida das áreas rurais e regionais.

Na Argentina, o "*folklore*" inclui ritmos como a chacarera³⁰, a zamba³¹, a milonga³² e o chamamé³³. Estes estilos são parte integral da identidade musical argentina, refletindo a vida rural, os costumes e as paisagens da região pampeana e do nordeste argentino. A música nativista argentina surgiu em resposta à crescente influência da cultura de massa e ao temor de perda das tradições locais, especialmente durante o processo de urbanização e modernização do século XX. Festivais de folclore, como o Festival Nacional de Folclore de Cosquín, fundado em 1961, desempenharam um papel crucial na promoção e preservação da música nativista. Estes eventos não apenas celebram a música tradicional, mas também incentivam a criação de novas composições que mantêm viva a herança cultural (Knoow, 2023).

Os temas abordados nas letras das músicas nativistas argentinas frequentemente incluem a vida no campo, as paisagens rurais, os valores tradicionais e a história das lutas pela terra e pela identidade cultural. A figura do gaúcho, um símbolo de liberdade e

³⁰ A Chacarera é uma dança e estilo musical tradicional da Argentina, originária da região noroeste do país, especialmente das províncias de Santiago del Estero e Tucumán. Caracteriza-se por um ritmo animado e alegre, geralmente em compasso binário (6/8). A Chacarera é dançada em pares e possui uma estrutura em versos que alternam estrofes cantadas e instrumentais. Instrumentos típicos incluem o violão, o violino, e o bombo legüero.

³¹ A Zamba é uma dança e gênero musical tradicional da Argentina, com raízes nas províncias do norte, como Salta, Jujuy, e Tucumán. É conhecida por seu ritmo suave e melódico, em compasso ternário (3/4), que contrasta com a energia da Chacarera. A Zamba é uma dança de casal em que se utiliza um lenço branco como elemento coreográfico principal. As letras da Zamba são frequentemente poéticas e expressam temas de amor, nostalgia e paisagens.

³² A Milonga é tanto um gênero musical quanto uma dança, e tem forte conexão com o Tango. Originária das zonas rurais e urbanas da Argentina e do Uruguai, especialmente nas áreas em torno do Rio da Prata, a Milonga apresenta um ritmo rápido e sincopado, em compasso binário (2/4), que é dançado em pares. Ao contrário do Tango, que evoluiu para um estilo mais sofisticado e dramático, a Milonga mantém uma essência mais espontânea e alegre.

³³ O Chamamé é um gênero musical e dança tradicional da região nordeste da Argentina, especialmente na província de Corrientes. Influenciado por ritmos europeus como a polca e a música indígena guarani, o Chamamé tem um ritmo característico em compasso binário (4/4), frequentemente tocado com acordeão, guitarra, e bandoneón. O Chamamé pode variar entre peças mais animadas e dançantes e outras mais melancólicas, refletindo a rica diversidade cultural da região.

resistência, é central nas canções, assim como a relação íntima com a natureza e os animais, especialmente o cavalo, que é visto como um companheiro inseparável do homem do campo (Knoow, 2023).

A música nativista uruguaia é celebrada em eventos como o Festival del Mate, que destaca tanto a música quanto outras tradições culturais uruguaias. As letras das músicas nativistas no Uruguai, assim como na Argentina, são marcadas por um forte senso de identidade regional, exaltação das paisagens locais e valorização das tradições e costumes do campo (Ratner, 2010).

Em ambos os países, a música nativista desempenha um papel vital na construção e manutenção da identidade cultural, servindo como uma forma de resistência contra a homogeneização cultural promovida pela globalização. Ela proporciona um meio de conexão com as raízes e um espaço para a expressão das experiências e valores das comunidades rurais.

A fusão do rock com o *folklore* argentino é um processo cultural que começou nos anos 70 e continua a evoluir até hoje. Este movimento combina os elementos tradicionais da música nativista argentina com a energia do rock, criando um som único que ressoa profundamente com várias gerações de argentinos.

Nos anos 70, a banda *Arco Iris*, liderada por Gustavo Santaolalla, foi uma das pioneiras nessa fusão. Eles praticavam a mistura de *folklore* latino-americano e rock como uma forma de liberdade criativa. Álbuns como *Sudamérica o el Regreso a la Aurora*³⁴ (1972), *IntiRaymi*³⁵ (1973) e *Agito Lucens V*³⁶ (1975) são exemplos dessa alquimia inovadora que combinava os ritmos tradicionais com a sonoridade elétrica do rock.

León Gieco, outro importante músico argentino, continuou essa tendência, particularmente com seu projeto *De Ushuaia a La Quiaca*³⁷ (1985), que contou com a produção de Santaolalla. Este projeto buscava capturar a diversidade cultural da Argentina, incorporando elementos de várias tradições regionais em um contexto contemporâneo. Segundo Bonet (2020) este trabalho é:

Um caminho que transcendeu o meramente musical e se transformou em um exercício de historiografia e documentação alucinante: de recuperação e reivindicação da música de um país centralizado em Buenos Aires; mas que, através de exercícios de salvaguarda cultural como este projeto, consegue fazer

³⁴ Link para ouvir o álbum completo: <https://www.youtube.com/watch?v=vJ3nO7KrACc>

³⁵ Link para ouvir: <https://www.youtube.com/watch?v=pbd78CHz9qM>

³⁶ Link para apreciar o álbum: <https://www.youtube.com/watch?v=ZmmslKIGwTU>

³⁷ Link para ouvir o álbum: <https://www.youtube.com/watch?v=Xpme-AbMz0g&list=PLF6670BFD52F08384>

o país. (...)De um valor historiográfico e cultural absolutamente imperecível (BONET, 2020, gladyspalmera.com)

Litto Nebbia, também nos anos 70, tentou essa fusão, frequentemente colaborando com o bombista santiaguês Domingo Cura em suas performances ao vivo.

Após a Guerra das Malvinas e a queda da ditadura, houve um ressurgimento do interesse pela música *folk* na Argentina. Artistas como Sixto Palavecino e Facundo Cabral ganharam popularidade, enquanto outros, como León Gieco e *Los Piojos*, continuaram a explorar as interseções entre rock e *folklore*. Nos anos 90, bandas como *Divididos* e *Almafuerte* seguiram esse caminho com uma abordagem mais “pesada³⁸”, enquanto *Los Piojos* focaram no que poderia ser chamado de *folklore* do Rio da Prata.

Nos anos 2000, surgiu uma nova geração de músicos que levou a fusão de *folklore* e rock a novas direções ao incorporar elementos da música eletrônica. *Tremor*, *Tonolec* e *Terraplén* estão na vanguarda desse movimento, usando texturas eletrônicas para reinventar ritmos tradicionais como a chacarera, o malambo e o huayno. Leonardo Martinelli (2017), do grupo *Tremor*, em entrevista ao jornal argentino *Clarín* destaca que há uma "reinterpretação, uma intenção de buscar algo no passado, algo que todos carregamos dentro de nós, mas que estava latente" (MARTINELLI, 2017, clarin.com).

Charo Bogarín (2017), do duo *Tonolec*, observa que a fusão com a música eletrônica adiciona uma profundidade espiritual à música. *Tonolec*, por exemplo, foi celebrado tanto em festivais de música eletrônica quanto em eventos tradicionais como o Festival de Cosquín, demonstrando a versatilidade e o apelo amplo dessa nova forma de *folklore*.

A relação entre rock e *folklore* na Argentina levanta questões importantes sobre identidade cultural e a dinâmica de influências externas. Assim como o *folklore* tradicional emergiu da fusão de tradições indígenas e coloniais, a integração do rock e da música eletrônica representa uma evolução natural e contínua. Gaby Kerpel (2017), um dos pioneiros dessa fusão moderna, ressalta que "para nós, este ambiente pode ter um sentido alternativo. Para os estrangeiros, é nosso colorido local, o que nos coloca no mundo" (KERPEL, 2017, clarin.com).

A seguir, farei uma análise comparativa de duas bandas de rock, Engenheiros do Hawaii, do Rio Grande do Sul, e *Divididos*, da Argentina, que utilizam elementos do nativismo em duas regravações. Analisarei a letra e a instrumentação das músicas

³⁸ Pesado, neste contexto faz referência a um rock mais pesado, como por exemplo *hard rock*.

"Herdeiro do Pampa Pobre", interpretada pelos Engenheiros do Hawaii, e "*Huelga de Amores*", interpretada por *Divididos*. Essa comparação permitirá observar como cada banda incorpora suas raízes culturais e sonoridades regionais em suas reinterpretações de canções que carregam a essência do nativismo sulriograndense e do *folklore* argentino e uruguaio. Primeiro, devemos introduzir o que é nativismo sulriograndense e o folclore argentino e uruguaio.

4.1. “HERDEIRO DO PAMPA POBRE”: ENGENHEIROS DO HAWAII

Conforme o site da Érika Freire (2021), a história dos Engenheiros do Hawaii inicia em 1985, em Porto Alegre, com quatro estudantes que se reuniam para discutir temas filosóficos e artísticos, como Camus e Andy Warhol, e que acabaram criando letras profundas, dignas de debates em mesas de bar. Esses estudantes, Humberto Gessinger, Carlos Stein, Marcelo Pitz e Carlos Maltz, cursavam no curso de arquitetura da UFRGS. Durante uma paralisação das aulas, organizaram um festival como forma de protesto, e assim surgiu a ideia de formarem uma banda. Humberto tocava guitarra e Maltz bateria, e a música os juntou. A greve dos professores durou até janeiro de 1985, tempo suficiente para se apresentarem como atração de abertura, mas acabaram tornando-se a principal atração em seu primeiro show, realizado no dia 11 de janeiro de 1985.

Freire (2021) comenta que até 1989, o grupo passou por mudanças de integrantes. Stein deixou o grupo após um curto período para viajar e mais tarde integrou a banda Nenhum de Nós. Marcelo Pitz também saiu por motivos pessoais, pouco antes das gravações do segundo disco. Foi então que Humberto Gessinger assumiu o baixo e Augusto Licks entrou na guitarra. Mesmo sem grandes pretensões, a banda rapidamente conquistou espaço, emplacando duas músicas na coletânea "Rock Grande do Sul" em menos de quatro meses.

O segundo álbum, "A Revolta dos Dândis", lançado no ano seguinte, trouxe uma mudança no estilo da banda, com influências do rock progressivo e do rock dos anos 60. Este álbum trouxe três canções que marcaram a trajetória dos Engenheiros: "Infinita Highway", "Terra de Gigantes" e "Refrão de Bolero".

A postura reservada dos integrantes fez com que fossem tachados de arrogantes, e o sucesso rápido também causou desconforto na cena musical.

Depois do lançamento de "A Revolta dos Dândis", a banda começou a fazer shows pelo país, sempre com lotação esgotada, e participou de grandes festivais como o

Alternativa Nativa e o Rock in Rio II em 1991, onde foram a única banda brasileira a receber uma crítica positiva do New York Times.

A seguir farei a análise da letra da música “Herdeiro da Pampa Pobre³⁹”, obra que os Engenheiros do Hawaii immortalizaram para todo o Brasil. Esta música é uma composição de Vaine Darde, com arranjos musicais de Gaúcho da Fronteira. A obra foi introduzida ao público no álbum "Gaitaço", lançado em formato LP no ano de 1990, onde ocupava a posição de quarta faixa do lado A do disco.

Antes de proceder à análise da letra, é pertinente oferecer um contexto histórico. Em 1990, tanto o Estado do Rio Grande do Sul quanto o Brasil como um todo, experienciavam uma época de significativas transformações políticas, econômicas e sociais. Essas mudanças refletiam-se amplamente na produção cultural da época, influenciando tanto conteúdo quanto forma das expressões artísticas.

Nas linhas a seguir, serão apresentados os primeiros versos do poema, com uma análise detalhada de cada estrofe. É relevante salientar que os versos discutidos são transcrições exatas do áudio original gravado no álbum mencionado: "Mas que pampa é este que recebo agora / Com a missão de cultivar raízes / Se desta pampa que me fala a história / Não me deixaram nem sequer matizes?"

Neste fragmento, o protagonista se depara com a realidade desoladora da pampa. Ele sente o peso da responsabilidade de preservar suas raízes culturais e históricas, porém descobre que quase não restam referências ou bases sólidas para isso. Encontra-se diante de um paradoxo: tem uma tarefa significativa a cumprir, mas carece das orientações necessárias para realizar tal missão.

"Passam as mãos na minha geração / Heranças feitas de fortunas rotas / Campos desertos que não geram pão / Onde a ganância anda de rédeas soltas." A estrofe continua o tema anterior, evidenciando que o desafio enfrentado é consideravelmente árduo, uma vez que a geração atual lida com um legado de decadência cultural e econômica, exemplificada pelas fazendas outrora prósperas que agora estão em ruínas. Os campos improdutivos e a crescente ganância são destacados, usando a expressão "rédeas soltas" como metáfora para a perda de controle e direção.

"Se for preciso, volto a ser caudilho / Por esta pampa que ficou pra trás / Porque não quero deixar pro meu filho / A pampa pobre que herdei de meu pai." Neste ponto, o narrador considera reassumir o papel de líder, ou "caudilho", para proteger e reviver a

³⁹Neste link pode ser ouvida a música: https://www.youtube.com/watch?v=iOaVhEI7_8s

pampa negligenciada. A recordação de uma pampa outrora gloriosa, agora empobrecida, motiva-o a não perpetuar esse legado de escassez para a próxima geração.

"Herdei um campo onde o patrão é rei / Tendo poderes sobre o pão e as águas /
Donde esquecido vive o peão sem leis / De pés descalço cabresteando mágoas." Aqui, a realidade das áreas rurais pastoris é claramente descrita, mostrando grandes latifúndios controlados por figuras quase monárquicas. O peão, simbólico da cultura da pampa, é retratado como marginalizado e esquecido, enfrentando a dureza da vida com tristeza e desamparo, ilustrado pelo termo "cabresteando mágoas".

"O que hoje herdo da minha grei chirua⁴⁰ / É um desafio que a minha idade afronta /
/ Pois me deixaram a guaiaca nua / Pra pagar uma porção de contas." Finalmente, "grei chirua" simboliza as raízes indígenas e familiares do falante, representando uma ligação profunda com a terra. A expressão "guaiaca nua" indica uma herança sem recursos financeiros, enfrentando um acúmulo de dívidas, refletindo as adversidades financeiras e sociais que o narrador deve enfrentar.

A interpretação musical da banda Engenheiros do Avaí para a canção em questão se enquadra de maneira exemplar no estilo típico do rock. A formação instrumental clássica do gênero é evidente, com a bateria e o baixo trabalhando em sincronia para criar uma base rítmica sólida e pulsante, essencial para sustentar a energia da música. A guitarra, por sua vez, se faz presente com distorções marcantes, um elemento distintivo do rock que confere à melodia uma textura crua e intensa.

Além disso, a vocalização adotada pelo vocalista é característica do rock, oscilando entre nuances mais limpas e momentos de rouquidão. Essa variação vocal não apenas enriquece a interpretação, mas também transmite com autenticidade a emoção e a atitude típicas do rock. Em certos trechos, a voz rouca intensifica a expressão das letras, reforçando a mensagem e a intensidade da música, o que é fundamental para conectar-se com o público que aprecia esse estilo. A combinação desses elementos faz da interpretação dos Engenheiros do Hawaii um verdadeiro tributo às raízes e à essência do rock.

⁴⁰Grupo de pessoas humildes de pele morena, acaboclado em condições sociais semelhante a vassalagem. Grei - grupo de indivíduo da mesma categoria, conjunto de súditos, vassalagem, povo, nação; rebanho de gado miúdo, tropa de animais da mesma espécie (dicionarioinformal.com.br). Chirua - Aquele que é caboclo ou índio, aquele que tem a pele morena, traços acabocladados; pelagem castanha dos animais (dicionarioinformal.com.br)

4.2. *DIVIDIDOS: “HUELGA DE AMORES”*

Similarmente, o rock argentino, dialoga com o nativismo local, e outras formas musicais locais, *Divididos* foi uma banda conhecida por sua habilidade única em incorporar elementos do nativismo em suas músicas, o que os distingue no cenário do rock na América Latina.

A banda foi formada em 1988 por Ricardo Mollo e Diego Arnedo, ex-membros de *MAM* junto a Omar Mollo e de *Sumo*, que se dissolveu após a morte do cantor Luca Prodan. Segundo o site *Reseñas Rock*, pós a separação do *Sumo*, os membros seguiram caminhos diferentes. Assim, Diego Arnedo no baixo e Ricardo Mollo na guitarra e voz decidiram entrar em contato com o baterista Gustavo Collado, dando início a uma nova banda chamada *Divididos* (Resenas-rock.fandom.com).

A estreia do *Divididos* ocorreu em 10 de junho de 1988 no Rouge Pub de Flores, onde interpretaram algumas músicas do *Sumo* ("*Mejor no hablar de ciertas cosas*", "*Divididos por la felicidad*", "*Mañana em el abasto*"), além de composições próprias.

Em 1989, através do selo CBS, lançaram o primeiro disco de estúdio, intitulado *40 dibujos ahí em el piso*, gravado nos estúdios Panda e composto por 11 canções. O álbum apresenta um som bem roqueiro e seu nome surge de uma das frases da música "*Haciendo cosas raras*". Outro destaque do álbum é "*Che, que esperás*", que inclui um cover de "*Light My Fire*" dos *The Doors* (Resenas-rock.fandom.com). No ano seguinte, Collado deixou a banda e foi substituído por Federico Gil Solá (Resenas-rock.fandom.com).

No final de 1991, lançaram seu segundo disco, *Acariciando lo áspero*, que vendeu mais que o anterior e contém algumas das músicas mais conhecidas da banda: "*El 38*", "*Ala Delta*", "*Sisters*", "*¿Qué tal?*", e um cover de "*Voodoo Child*" de *Jimi Hendrix*. Em 1992 realizaram vários shows no Estádio *Obras Sanitarias*, apresentando seu disco, e com seu terceiro álbum, seriam reconhecidos como "*La aplanadora del Rock &Roll*".

Com *La era de la boludez* (1993), alcançaram o sucesso comercial e a massividade, principalmente graças ao single "*¿Qué ves?*", que tocou em todas as rádios argentinas. Para este álbum, a banda contou com o produtor Gustavo Santaolalla, e o som roqueiro começou a se fundir com elementos do folclore argentino. Outro sucesso do álbum é o cover de Atahualpa Yupanqui "*El Arriero*". Graças a este álbum, *Divididos* tocou 13 vezes no Estádio *Obras Sanitarias* e conseguiu lotar o Estádio Vélez Sarfield, tocando para 20.000 pessoas.

Durante esses anos, surgiram tensões na banda que colocaram em risco sua continuidade, o que resultou na substituição do baterista: Gil Solá foi substituído por Jorge Araujo. Em 1995, *Divididos* voltou à cena com um disco nada comercial, *Otroletravaladna*. "Tomando Mate em la Paz" foi seu single de divulgação, mas ao longo do disco, fica evidente que não buscaram compor nenhum hit radiável. No entanto, com seu trabalho seguinte, *Gol de Mujer* (1998), retornaram à essência e ao som de seus discos anteriores. Deste disco se destacam sucessos como "Nene de antes" e "Vientito de Tucumán", uma faixa onde o folclore está muito presente (Resenas-rock.fandom.com).

Em 2000, com dez anos de trajetória, *divididos* surpreendeu novamente com um de seus melhores discos: *NarigóndelSiglo*. O álbum é uma mistura entre músicas potentes como "Casi Estatua" e "Elefantes en Europa", e baladas acústicas como "Par Mil" e "Spaghettidel Rock". Este álbum foi produzido na Inglaterra e é considerado um dos melhores discos argentinos do novo milênio.

Similarmente, o rock argentino, dialoga com o nativismolocal, e outras formas musicais locais, *Divididos* é uma banda conhecida por sua habilidade única em incorporar elementos do nativismo em suas músicas, o que os distingue no cenário do rock na América Latina.

Desde o seu início, *Divididos* mostrou um profundo respeito pelas raízes culturais da Argentina, integrando instrumentos tradicionais e ritmos folclóricos aos arranjos poderosos de guitarra, baixo e bateria. Esta fusão criativa permitiu à banda não apenas preservar, mas também reimaginar a música *folklórica* argentina dentro de um contexto moderno de rock. As letras das canções frequentemente fazem referências a paisagens, histórias e personagens típicos da cultura argentina, celebrando a identidade nacional enquanto abordam temas universais como amor, desilusão e resistência.

A canção "*Huelga de amores*"⁴¹ da banda argentina *Divididos* é uma obra que destila crítica social e cultural através de suas letras. A banda, conhecida por sua habilidade de integrar o rock com elementos do folclore argentino, usa a música como um veículo para expressar descontentamento e resistência frente às injustiças históricas. Outras obras deste grupo que utilizam elementos do *folklore* argentino são: *Haciendo cola para nacer* (1991) que é uma *zamba*⁴², *El Arriero* (1993), aqui transformada em um

⁴¹Link para ouvir a música:<https://www.youtube.com/watch?v=Hz2odhgMjH8>

⁴² A *zamba* é um gênero musical e dança de par solto independente, com ampla dispersão geográfica na Argentina, sendo dançada intensamente no norte e oeste do país. A denominação "zamba" refere-se ao termo aplicado aos indivíduos filhos de uma pessoa ameríndia e outra negra. Seu ritmo é motivo de controvérsia, pois alguns músicos a definem como uma dança puramente em compasso de 6/8, enquanto

blues, é uma chacareira do célebre Atahualpa Yupanqui⁴³, *Anda a lavartelos* (1995) é uma chacareira tocada com instrumentação rockeira.

As primeiras estrofes da música: "*Ellos vinieron / nos encubrieron; / aqui encontraron / dioses que danzan,*" introduzem o ouvinte ao cenário da chegada dos colonizadores europeus na América Latina, que se deparam com culturas ricas e dinâmicas, aqui representadas simbolicamente por "deuses que dançam". Essa alusão evoca a imagem dos povos indígenas com suas práticas e crenças religiosas, que logo seriam obscurecidas pela imposição colonial.

"*Y nos dijeron / 'cerrá los ojos, / dame la tierra, / toma la biblia.*" Estas linhas refletem o intercâmbio brutal imposto pelos colonizadores: a terra em troca da bíblia, simbolizando a troca forçada de valores espirituais e culturais por aqueles dos conquistadores. Este momento na canção destaca a perda de autonomia e o início da exploração e da evangelização forçada.

O refrão, "*Huelga de amores / huelga de amores / huelga de amores / em el paseolas flores,*" sugere uma greve de sentimentos, uma rejeição ao "amor" ou à "compaixão" prometidos pelos colonizadores, que na prática resultou em exploração e perda de identidade cultural. A expressão "*huelga de amores*" pode ser vista como uma metáfora para o desencanto e a resistência contra as narrativas impostas pelos colonizadores.

A música avança com as linhas, "*Patriotas importados / nativos sin orejas,*" que criticam a ironia de estrangeiros se autoproclamarem patriotas enquanto os verdadeiros nativos são silenciados e marginalizados. Esta parte da letra ressalta a alienação dos povos indígenas de suas próprias terras e culturas, transformados em estranhos em seus próprios lares por regimes que favorecem os colonizadores.

Finalmente, a poderosa afirmação, "*la história escrita por vencedores / no pudo hacer callar a los tambores,*" reitera a ideia de que, apesar das tentativas de apagar sua cultura e voz, a resistência e a identidade indígenas persistem, simbolizadas aqui pelos "tambores" que continuam a soar. Esta linha serve como um lembrete de que a história muitas vezes ignorada ou silenciada pelos vencedores ainda vibra através da música e da dança, elementos fundamentais da resistência cultural.

outros, consideram que, na verdade, é uma dança de ritmo misto, com uma base em 3/4 e uma melodia em 6/8.

⁴³ Atahualpa Yupanqui é considerado como o músico argentino mais importante da história do folclore desse país.

Através de "*Huelga de amores*", *Divididos* não apenas critica a opressão histórica, mas também celebra a resiliência e a continuidade cultural dos povos indígenas da América Latina, usando a canção como uma forma de resistência e afirmação cultural.

Comparando a banda *Divididos* com os Engenheiros do Hawaii, que também abordam temas nativistas em suas canções, observa-se semelhanças e diferenças significativas na abordagem musical de cada grupo, muito embora ambos incorporando regionalismos nas canções. Enquanto os Engenheiros do Hawaii apresentam uma interpretação roqueira de temas relacionados à identidade e cultura locais, *Divididos* incorpora explicitamente o nativismo na sua execução musical, mesclando gêneros e técnicas da música *folklórica* argentina com o *rock*.

Um exemplo claro dessa fusão é evidente na canção de *Divididos* que executa uma chacarera, um ritmo tradicional argentino, no incomum compasso de 12/8 para o rock, utilizando instrumentos tipicamente associados ao rock, como bateria, baixo e guitarra. Essa escolha estilística não apenas preserva o espírito da chacarera, mas também a reinventa, infundindo-a com a energia e a sonoridade do rock.

Esta abordagem do grupo *Divididos* não só enriquece o gênero rock com elementos do folclore argentino, mas também amplia a expressão do nativismo, criando uma ponte entre o passado cultural e as tendências musicais contemporâneas.

5 PARALAMAS DO SUCESSO - CHARLY GARCIA – FITO PÁEZ – NENHUM DE NÓS: INTERAÇÕES NACIONAIS ENTRE ARGENTINA E BRASIL (RJ E RS)

A história do rock na América Latina é marcada por interações e influências mútuas entre diversos países. Entre essas interações, destaca-se a relação entre o rock brasileiro e o argentino, que possivelmente teve um de seus pontos iniciais mais significativos com a banda Os Paralamas do Sucesso. Formada em 1982 por Herbert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone, Os Paralamas do Sucesso rapidamente se tornaram um fenômeno não apenas no Brasil, mas também na Argentina. Essa conexão transcendeu fronteiras e contribuiu significativamente para o fluxo de influências culturais e musicais entre os dois países.

Os Paralamas foram pioneiros na construção de uma ponte cultural entre Brasil e Argentina no cenário do rock. O sucesso da banda no país vizinho, especialmente a partir da segunda metade dos anos 1980, abriu caminho para que outras bandas e artistas brasileiros também conquistassem o público argentino. Esse movimento foi crucial para fortalecer a cena do rock latino-americano como um todo, permitindo uma troca de ideias, estilos e experiências que enriqueceu a música da região.

Os Paralamas do Sucesso começaram a construir sua base de fãs na Argentina durante a década de 1980. O lançamento do álbum "Selvagem?" em 1986 marcou um ponto de virada na carreira internacional da banda. Nesta época eles os clipes deles passavam direto na MTV Latina, eu sou prova disso porque eu tornei-me admirador da banda e me chamou a atenção o fato de uma banda brasileira tocar tanto na Argentina. Este álbum, com suas letras ressoou profundamente com o público argentino, que também estava vivenciando uma transição política após anos de ditadura militar.

Os Paralamas do Sucesso demonstraram seu apreço pela música argentina regravando "*Track-Track*⁴⁴", uma canção de Fito Páez, em português. A versão dos Paralamas, incluída no álbum "Os Grãos" (1991), tornou-se um sucesso e reforçou a conexão cultural entre os dois países.

⁴⁴Neste link pode ver a versão da música em português
<https://www.youtube.com/watch?v=BeewHmUyt6g>

A influência dos Paralamas também se estendeu a músicos argentinos que regravaram suas canções, "El Vampiro Bajo el Sol"⁴⁵ uma composição do Herbert Vianna, foi gravada em espanhol com Fito Páez e a participação especial do Brian May, guitarrista da lendária banda inglesa *Queen*. Essa colaboração destacou o respeito mútuo e a admiração entre os artistas dos dois países.

Figura 11: Imagem de Charly Garcia, Fito Páez e Herbert Vianna



Fonte: <https://x.com/MusicayFotos/status/1679113599082479619/photo/1>

Os Paralamas do Sucesso realizaram inúmeros shows na Argentina, muitos dos quais se tornaram históricos. Entre os mais memoráveis está o show realizado no Estádio Velez Sarfield⁴⁶ em 1992, para 50000 pessoas, no qual pode se ver a admiração do público argentino para com os brasileiros. Em entrevista ao Jornal Página 12 Vianna afirmou: A banda era tão popular que Herbert Vianna chegou a comentar que "*Paralamas era praticamente um grupo local em Buenos Aires*" (VIANNA, 1999 Apud PAGINA12.COM.AR).

Herbert Vianna mantém uma amizade próxima com Fito Páez, lembrando de momentos especiais como um passeio de helicóptero no Rio de Janeiro. Vianna descreve uma ocasião em que Páez estava tão feliz que quase pulou no mar para nadar de volta ao hotel (VIANNA 1999, Apud PAGINA12.COM.AR). Essa conexão pessoal e profissional

⁴⁵Link para apreciar a música: <https://www.youtube.com/watch?v=OFczdTWZP7g>

⁴⁶Link para assistir este concerto: <https://www.youtube.com/watch?v=eFTGU7SoUn4>

refletiu-se em colaborações musicais e uma admiração mútua que ajudou a fortalecer os laços culturais entre os dois países.

Charly García, outro ícone do rock argentino, também é frequentemente mencionado por Vianna. O guitarrista dos Paralamas expressa sua admiração pela obra de García, destacando a influência que artistas como ele têm sobre a banda. Vianna comenta que é um fã incondicional de García e sempre acompanha suas novidades musicais (VIANNA 1999, Apud PAGINA12.COM.AR).

Apesar do sucesso, os Paralamas enfrentaram desafios significativos para manter sua presença na Argentina. A principal dificuldade foi a falta de interesse dos produtores locais, especialmente em períodos de crise econômica. Vianna explica que, embora a banda desejasse levar seu show acústico à Argentina, os produtores frequentemente alegavam que "a coisa estava muito dura" e que mesmo bandas locais como Divididos estavam tendo dificuldades para lotar shows (VIANNA 1999, Apud PAGINA12.COM.AR). Essa falta de apoio resultou em uma frustração para a banda, que viu suas oportunidades de se apresentar na Argentina diminuírem.

Vianna também menciona que, em um determinado momento, a banda viajava para a Argentina a cada duas semanas, estabelecendo uma conexão tão forte com o país que ele chegou a ser caçoado pela aduana argentina sobre já ser considerado argentino e torcedor do Boca Juniors (VIANNA 1999, Apud PAGINA12.COM.AR). No entanto, essa frequência diminuiu devido às dificuldades enfrentadas.

A influência dos Paralamas do Sucesso na Argentina vai além das vendas de álbuns e das apresentações ao vivo. A banda contribuiu para a construção de uma identidade musical brasileira compartilhada na América Latina, onde a música se tornou uma forma de expressão cultural e resistência política. A popularidade dos Paralamas na Argentina ajudou a disseminar a música brasileira e a fortalecer os laços culturais entre os dois países.

Charly García é uma das figuras mais icônicas e influentes da música latino-americana. Nascido Carlos Alberto García Moreno, em Buenos Aires e em 1951, conta, Madoery (2021) no seu livro "*Charly y la máquina de hacer música: un viaje por el estilo musical de Charly García*", que García demonstrou desde cedo um talento excepcional para a música, iniciando seus estudos formais de música clássica aos cinco anos de idade no conservatório. Essa formação clássica teve uma influência duradoura em sua música, mesclando-se com diversos outros estilos ao longo de sua carreira. Sua trajetória musical

começou em um período de grande turbulência política e social na Argentina, o que moldou seu trabalho artístico e suas letras.

Nos anos 1970, Charly García fundou a banda Sui Generis ao lado de Nito Mestre, tornando-se pioneiro no desenvolvimento do rock nacional na Argentina. Inicialmente influenciados pelo rock e *folk* norte-americanos, Sui Generis se destacou por suas letras introspectivas e crítica social, características que se tornaram marcas registradas das composições de García. A dissolução da banda em 1975 não interrompeu a carreira de Charly; pelo contrário, ele continuou a expandir suas fronteiras musicais com projetos como *La Máquina de Hacer Pájaros* e *Serú Girán*, misturando *rock*, *jazz* e outros gêneros musicais, refletindo seu espírito inovador e seu desejo de experimentação (MADOERY, 2021).

A carreira solo de Charly García, iniciada nos anos 1980, foi marcada por uma produção musical prolífica e frequentes controvérsias. Seus álbuns solos, como "*Yendo de la Cama al Living*⁴⁷" (1982) e "*Clics Modernos*⁴⁸" (1983), são considerados inovadores no cenário do rock argentino, combinando sintetizadores e uma abordagem mais eletrônica, algo relativamente novo na música popular da América Latina naquela época. Madorey (2021) comenta que García sempre foi conhecido por suas performances intensas e muitas vezes imprevisíveis, suas letras complexas e sua disposição para abordar temas tabu, como a política e a sexualidade. Canções como "*Nos Siguen Pegando Abajo*" e "*Los Dinosaurios*" tornaram-se hinos contra a repressão durante a ditadura militar argentina, exemplificando como García utilizava sua música como forma de resistência cultural e política.

Discograficamente, Charly García é prolífico, tendo lançado mais de 40 álbuns ao longo de sua carreira, entre trabalhos de estúdio, ao vivo e compilações. Sua música não apenas desafiou as convenções de gênero, mas também refletiu os acontecimentos sociopolíticos de sua época, fazendo dele uma figura central na cultura popular sul-americana. Sua capacidade de integrar elementos da música clássica, do jazz e do rock, e sua coragem em abordar temas controversos em suas letras, não apenas moldaram a trajetória do rock argentino, mas também ofereceram um espelho através do qual se refletiram as lutas e transformações sociais da América Latina.

⁴⁷Link para ouvir o álbum:

<https://www.youtube.com/watch?v=jxmzd6Bm8zU&list=PLtjvgFZYzgKZNmiykENhYjtUtGrzxjM->

⁴⁸ Link para ouvir o álbum: https://www.youtube.com/watch?v=f_A_wgu5YD4

A influência de Charly García se estende a inúmeros artistas dentro e fora da América Latina, particularmente Fito Páez. Rodolfo Páez, mais conhecido como Fito Páez, nasceu em 1967 em Rosario, Argentina. Desde jovem, demonstrou talento musical, aprendendo piano e compondo suas primeiras canções. Aos 17 anos, já se apresentava em bares e clubes de sua cidade natal, atraindo a atenção do público com sua voz singular e letras poéticas.

Em 1985, aos 18 anos, Fito Páez lançou seu álbum de estreia, "*Del 6 al 9*", que o catapultou para o cenário musical nacional. O disco, marcado por uma mistura de rock, pop e tango, revelou o talento promissor do jovem músico e sua capacidade de criar canções que conectavam com o público. Com o sucesso do álbum de estreia, Páez embarcou em uma turnê pela Argentina e países vizinhos, consolidando sua presença na cena musical latino-americana. Lançou diversos álbuns nos anos seguintes, como "*La ciudad de la furia*" (1986), "*Ciudad de noche*" (1989) e "*El amor después del amor*" (1992), que se tornaram marcos em sua carreira e o consolidaram como um dos maiores artistas da região.

A música de Fito Páez se caracteriza por uma profunda sensibilidade poética, letras introspectivas e melodias envolventes. Suas canções abordam temas como o amor, a perda, a solidão e a busca por identidade, conectando-se com os sentimentos e experiências do público. A trajetória musical de Fito Páez não pode ser compreendida sem considerar a profunda influência de Charly García. A admiração de Páez por García se manifesta desde os primórdios de sua carreira, e o impacto do músico mais experiente em sua vida artística é inegável. Páez não apenas se inspirou na musicalidade e ousadia de García, mas também recebeu seu apoio em momentos cruciais de sua carreira, o que foi fundamental para o desenvolvimento de sua identidade artística (MADOERY, 2021).

A influência de Charly García se reflete em diversos aspectos da obra de Fito Páez, tanto que em 2014, o artista lançou o álbum *Rock AndRoll Revolution*(2014), que segundo o autor “mais do que uma homenagem a Charly García, este disco é uma celebração à sua música... devo dizer que não sou o mesmo homem desde que ouvi sua música e é como se ele tivesse ditado as letras deste disco para mim.” (PÁEZ, 2014, sinembargo.mx).

Na musicalidade, a experimentação com diferentes gêneros musicais, desde o rock e o pop até o tango e a música clássica, ecoa a ousadia sonora de Charly. Além da influência musical, Fito Páez reconhece a importância de Charly García como mentor e

figura inspiradora. A relação entre os dois músicos transcendeu a mera admiração, consolidando-se como uma profunda amizade e respeito mútuo (MADOERY, 2021).

A conexão de Páez com o Rio Grande do Sul ocorreu em 1996, Fito teve a honra de se apresentar na primeira edição do festival Planeta Atlântida, realizado na Praia de Atlântida, no Rio Grande do Sul. Essa participação marcou o início de uma relação especial com o público gaúcho, que se encantou com a música e a poesia do artista argentino. A partir dessa primeira apresentação, Fito Páez se tornou um dos artistas internacionais mais esperados no festival, se apresentando em diversas edições ao longo dos anos. Sua música conquistou um grande interesse no Rio Grande do Sul, contribuindo para a consolidação de sua carreira de sucesso no Brasil.

Sobre o impacto destes artistas entre as bandas gaúchas, em entrevista realizada com Veco Marques (2023), guitarrista da lendária banda gaúcha Nenhum de Nós, o músico afirmou que, além do rock inglês que eles ouviam, a música argentina, especialmente de García e Páez, influenciou profundamente o grupo, tanto na sonoridade quanto no conteúdo poético.

Figura 12: Sessão de gravação com Fito Páez e Nenhum de Nós em Porto Alegre (1998)



Fonte: <https://www.facebook.com/NenhumDeNosOficial/posts/841580489211708/>

No ano de 1996, Nenhum de Nós gravou seu quinto álbum de estúdio, "Mundo Diablo", no qual há uma música chamada "Nessa Rua", em que Fito Páez faz uma participação especial (MARQUES, 2023).

Nascida em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, em 1983, a banda Nenhum de Nós se consolidou como um dos maiores ícones do rock gaúcho e da música brasileira. Com uma sonoridade única que mistura rock, pop, reggae e MPB, o grupo conquistou milhões de fãs ao longo de sua trajetória, marcada por letras poéticas, melodias contagiantes e shows vibrantes. A formação original da banda contava com Thedy Corrêa (vocal), Carlos Stein (guitarra), Sady Homrich (bateria), Veco Marques (guitarra) e João Vicenti (teclados). Desde o início, o grupo se destacou por sua energia contagiante e pela capacidade de conectar com o público. Em 1987, lançaram seu primeiro álbum, "Nenhum de Nós", que obteve grande sucesso com canções como "Camila, Camila" e "Astronauta de Mármore".

Com o passar dos anos, a banda consolidou sua presença na cena musical brasileira, lançando diversos álbuns de sucesso, como "Cardume" (1989), "O Céu, a Terra e o Mar" (1992), "Mundo Diablo" (1996) e "Paz e Amor" (1998). Em cada disco, Nenhum de Nós explorou novos caminhos musicais, sempre mesclando diferentes estilos e experimentando novas sonoridades. A música do Nenhum de Nós foi profundamente influenciada por diversos artistas, entre eles o cantor e compositor argentino Fito Páez. A admiração pelo músico argentino se manifesta em diversos aspectos da obra do grupo, desde a sensibilidade poética das letras até a experimentação musical presente em seus álbuns (MARQUES, 2023).

Ao longo de sua carreira, Nenhum de Nós colaborou com diversos outros artistas renomados da música brasileira, como Herbert Vianna, Paula Toller, Dinho Ouro Preto e Samuel Rosa. Essas parcerias contribuíram ainda mais para o reconhecimento e a popularidade da banda. A influência de Fito Páez na obra do grupo é um exemplo da importância da troca de experiências e da interconexão entre artistas de diferentes culturas.

A partir deste texto, pudemos apreciar os fluxos musicais entre os dois países, Brasil e Argentina, e como essas interações enriqueceram ambos os cenários do rock. Os Paralamas do Sucesso, ao popularizarem sua música na Argentina, não apenas exportaram sua sonoridade, mas também assimilaram influências do rock argentino, exemplificando uma troca cultural frutífera. A relação simbiótica entre Herbert Vianna e músicos argentinos como Charly García e Fito Páez destaca a capacidade da música de

transcender fronteiras e unir diferentes tradições culturais. Fito Páez, um dos maiores expoentes do rock argentino, teve uma influência significativa no Brasil, colaborando com a banda Nenhum de Nós. A presença de Páez em terras brasileiras não só fortaleceu os laços entre os dois países, mas também mostrou como a música pode ser um canal poderoso para o intercâmbio cultural e a criação de novas formas de expressão artística. Nenhum de Nós, por sua vez, foi influenciada pela música argentina, com artistas como Charly García e Fito Páez moldando sua sonoridade e o guitarrista Veco Marques reconheceu a importância dessas conexões, mostrando como a interação entre músicos de diferentes países pode enriquecer a produção artística. Essas trocas culturais não são meramente gestos de amizade, mas sim manifestações de um diálogo contínuo que enriquece o cenário musical latino-americano. Em tempos de crescente polarização, essas colaborações servem como lembretes de que a arte pode unir pessoas e nações, celebrando tanto as semelhanças quanto as diferenças. Essas interações artísticas demonstram que, mesmo em meio a tensões políticas e sociais, a arte continua sendo uma força poderosa para a união e a cooperação. O rock, portanto, se estabelece não apenas como um gênero musical, mas como um movimento que simboliza a resistência, a inovação e a esperança de um futuro mais integrado e harmonioso. Através da música, Brasil e Argentina têm a oportunidade de construir uma ponte cultural duradoura, refletindo a diversidade e a riqueza de nossa região.

6 RIO GRANDE DO SUL (BRASIL), ARGENTINA E URUGUAI: CONFIGURAÇÕES (TRANS)LOCAIS IDENTITARIAS E DE MERCADO MUSICAL

Dentro desse contexto translocal, a escolha de focalizar o estudo comparativo nos festivais Quilmes Rock na Argentina e Planeta Atlântida no Rio Grande do Sul, Brasil, é estratégica e intencional. Ambos os festivais são notáveis não apenas por seu tamanho e popularidade, mas também por representarem pontos culminantes de expressão cultural e musical em seus respectivos cenários rock.

6.1. FESTIVAL QUILMES ROCK, NA ARGENTINA

Gonzalo Lattes (2023), guitarrista argentino com quem toquei nos anos 1990, na época que eu residia no país, me deu informações acerca do festival Quilmes Rock, que foi iniciado em 2003. Tem sido uma plataforma para o encontro de artistas internacionais e locais, exibindo a diversidade e a vitalidade do rock argentino e latino-americano. A escolha deste festival proporciona uma visão interna da evolução musical, das tendências e da indústria musical argentina, assim como de suas interações com influências globais.

O Quilmes Rock, nomeado após o seu principal patrocinador, a Cerveza Quilmes, é um festival que se firmou como uma das maiores celebrações da música rock na Argentina. Sua primeira edição ocorreu no ano de 2003, e desde então, o evento tem atraído uma variedade de artistas locais e internacionais, consolidando Buenos Aires como um palco significativo para o rock mundial.

Segundo Borges (2024) o festival foi concebido como uma resposta ao crescente interesse pelo rock na Argentina e na América Latina. Desde o início, o Quilmes Rock buscou destacar a diversidade e a energia do rock, envolvendo tanto bandas emergentes quanto nomes estabelecidos no cenário musical. Nos primeiros anos, o festival ocorria no Estadio Obras Sanitarias, um local icônico para o rock na capital argentina, conhecido por abrigar performances históricas de bandas e artistas renomados (BORGES, 2024, complejoferialcordoba.com.ar)

Ao longo dos anos, o Quilmes Rock tem passado por mudanças significativas em sua proposta artística, infraestrutura e alcance. O que inicialmente era um evento local se tornou um festival de renome internacional, atraindo artistas de alto nível e milhares de espectadores anualmente. A transformação do Quilmes Rock reflete as evoluções na

indústria musical argentina e global, adaptando-se às tendências e preferências do público para proporcionar uma experiência memorável aos presentes.

Ao longo de sua trajetória, o Quilmes Rock tem apresentado uma ampla gama de estilos musicais, desde o rock clássico até o pop e o indie, proporcionando uma experiência musical única para todos os gostos. O festival tem desempenhado um papel significativo na cultura musical argentina, destacando o talento local e fornecendo um espaço para a expressão artística e a criatividade. Além de beneficiar os espectadores e artistas, a realização do Quilmes Rock também tem impacto econômico, gerando empregos em vários setores, incluindo produção, gastronomia e segurança (BORGES, 2024, complejoferialcordoba.com.ar)

Em 2004, o festival continuou a crescer, aumentando não apenas o número de bandas participantes, mas também a diversidade de gêneros musicais, ainda que o foco permanecesse no rock e suas variações. Como afirma BORGES (2024), após um breve hiato entre 2005 e 2006, o Quilmes Rock retornou em 2007 com uma nova visão e em novo local, o Estadio River Plate, um dos maiores estádios da Argentina, marcando uma nova fase de expansão e reconhecimento internacional.

Um dos momentos mais marcantes na história do Quilmes Rock foi a participação de grandes nomes internacionais que atraiu atenção global para o festival. Em 2007, por exemplo, a presença de bandas como *Aerosmith* e *Velvet Revolver* elevou o status do evento, mostrando que Buenos Aires poderia sediar festivais de grande porte comparáveis a outros famosos globalmente. Em 2009, a presença do *Iron Maiden*, uma das maiores bandas de heavy metal do mundo, confirmou o Quilmes Rock como um evento imperdível no calendário de festivais internacionais.

A edição de 2012 foi particularmente notável não apenas pela escala, mas também pela inclusão de outras expressões culturais, como artes visuais e performances interativas, refletindo uma tendência dos festivais modernos de combinar música com outras formas de arte (BORGES, 2024, complejoferialcordoba.com.ar)

O Quilmes Rock teve um papel crucial na disseminação do rock argentino, proporcionando uma plataforma para que bandas locais pudessem apresentar seus trabalhos ao lado de artistas internacionais. Bandas nacionais como Los Piojos, Babasónicos e Bersuit Vergarabat, que tiveram performances memoráveis no festival, conseguiram, conseqüentemente, maior visibilidade e reconhecimento tanto nacional quanto internacionalmente.

Além disso, o festival incentivou a evolução da produção musical na Argentina, estimulando a profissionalização do setor de eventos ao adotar padrões internacionais de organização e produção. Isso não apenas melhorou a qualidade dos shows, mas também estabeleceu novos padrões para a realização de eventos musicais em larga escala no país.

Nos últimos anos, apesar dos desafios econômicos e sociais enfrentados pela Argentina, o Quilmes Rock continuou a adaptar-se e a reinventar-se. Com a introdução de tecnologias de transmissão ao vivo e a incorporação de novas mídias digitais, o festival expandiu seu alcance, permitindo que um público global experienciasse a vibrante cena rock argentina.

Esta capacidade de inovação e adaptação não só assegurou a continuidade do Quilmes Rock como também reafirmou seu papel como um pilar da cultura musical argentina e um ponto de encontro essencial para os entusiastas do rock ao redor do mundo. Ao promover uma mistura de talentos locais e internacionais e ao integrar diferentes formas de expressões culturais, o Quilmes Rock não apenas narra a evolução do rock, mas também a história cultural da Argentina contemporânea.

6.2. PLANETA ATLÂNTIDA, NO BRASIL – RS

O Planeta Atlântida é um dos festivais de música mais emblemáticos do Brasil, especialmente notório no sul do país, onde se estabeleceu como um evento crucial na disseminação e evolução da música popular brasileira e regional. Criado em 1996 pela Rede Atlântida, o festival rapidamente ganhou a reputação de ser um ponto de encontro para os jovens e um espaço para a celebração da diversidade cultural musical (INCHAUSPE, 2024).

Desde sua concepção, o Planeta Atlântida foi planejado para ser mais do que um simples festival de música. Segundo Inchauspe (2024), a intenção era criar um evento que refletisse o espírito jovem e vibrante da região Sul, agregando valores de inovação e interatividade. Sua primeira edição ocorreu em Atlântida, uma conhecida praia do litoral gaúcho, que posteriormente deu nome ao festival. Este evento anual logo se expandiu, chegando a ser realizado também em Florianópolis, o que ampliou ainda mais seu alcance e relevância cultural.

Com uma média de duração de dois dias por edição, o festival destacou-se por sua capacidade de atrair grandes nomes da música nacional e internacional, bem como por ser uma vitrine para novos talentos da música regional. Artistas como Lulu Santos, Ivete

Sangalo, Charlie Brown Jr., e internacionais como *Sublime with Rome* e *The Offspring*, são apenas alguns dos que já passaram pelos palcos do Planeta Atlântida.

O impacto do Planeta Atlântida na cena musical do Rio Grande do Sul e, por extensão, do sul do Brasil, é multifacetado. Primeiramente, o festival serviu como um catalisador para a emergência e popularização do rock gaúcho e do sertanejo universitário, estilos que encontraram no Planeta uma plataforma de lançamento para um público mais amplo. Bandas como Fresno, Cachorro Grande e Armandinho, e artistas como Luan Santana e Michel Teló, beneficiaram-se significativamente da exposição proporcionada pelo festival.

Além disso, o Planeta Atlântida desempenhou um papel crucial na promoção da integração cultural. Ao mesclar diversos gêneros musicais, de rock e pop a samba e eletrônica, facilitou um diálogo intercultural que ampliou os horizontes musicais do público sul-brasileiro. Esta abertura é vista tanto na variedade de gêneros presentes nas rádios locais quanto na crescente aceitação de ritmos anteriormente marginalizados, como o reggae e o hip-hop, na região.

Ao longo dos anos, o Planeta Atlântida incorporou várias inovações tecnológicas que transformaram a experiência do festival. A introdução de palcos com estruturas mais complexas e efeitos visuais avançados, assim como melhorias significativas na qualidade do som, ajudaram a elevar o nível do evento, colocando-o no patamar dos grandes festivais internacionais.

Outro aspecto importante foi a adoção de práticas sustentáveis e responsáveis. Iniciativas focadas na redução do impacto ambiental, como o uso de copos reutilizáveis, a promoção da coleta seletiva de lixo e o incentivo ao uso de transportes coletivos e bicicletas para acesso ao festival, foram pioneiras no contexto de eventos de grande escala no Brasil e refletiram uma crescente consciência ecológica.

O Planeta Atlântida também teve que se adaptar a mudanças sociais e econômicas, enfrentando desafios como a variabilidade econômica do Brasil e mudanças nos hábitos de consumo de música ao vivo. A resposta do festival a esses desafios foi uma constante reinvenção, seja através da curadoria de line-ups que equilibram atos consagrados com novos artistas, ou pela exploração de novos formatos e experiências digitais, particularmente em resposta à pandemia de COVID-19, que impulsionou a realização de versões virtuais do evento.

6.3. INTERSECÇÃO E CONTRASTES ENTRE O QUILMES ROCK E O PLANETA ATLÂNTIDA

Ao explorar a intersecção e os contrastes entre o Quilmes Rock na Argentina e o Planeta Atlântida no Brasil é essencial destacar vários aspectos fundamentais que caracterizam estes eventos: gêneros musicais, *lineups*⁴⁹, público-alvo e impacto cultural. Ambos os festivais, embora aninhados em culturas distintas, demonstram a capacidade da música em atravessar fronteiras geográficas e culturais, refletindo e ao mesmo tempo moldando as identidades locais e translocais.

O Quilmes Rock, tendo iniciado suas atividades em 2002, tem sido predominantemente marcado pela presença de bandas de rock, punk e metal, correspondendo à sua nomenclatura e ao gosto musical que historicamente ressoa na Argentina. Bandas internacionais como *Iron Maiden* e grupos locais de renome como *Los Piojos* e *Bersuit Vergarabat*, exemplificam a inclinação do festival para esses estilos mais intensos e energéticos.

Em contraste, o Planeta Atlântida desde 1996 se estabeleceu como um panorama mais diversificado musicalmente, incorporando não apenas o rock, mas também o sertanejo, funk, pop, eletrônica entre outros. Essa diversidade reflete a multifacetada cena musical brasileira e a disposição do festival em abraçar uma variedade maior de expressões culturais.

No que tange aos *lineups*, ambos os festivais têm atraído grandes nomes da música tanto nacional quanto internacional, porém com focos distintos que correspondem às suas identidades específicas. O Quilmes Rock destacou-se pela participação de ícones globais do rock e metal, o que solidifica sua reputação como um dos principais destinos para os fãs destes gêneros na América do Sul. Este foco em grandes nomes internacionais ajudou a posicionar o festival como um evento de prestígio no circuito global de festivais de rock.

Por outro lado, o Planeta Atlântida tem uma abordagem mais inclusiva e eclética, trazendo artistas de múltiplos gêneros e focando tanto em talentos locais emergentes quanto em estrelas consagradas. Esta estratégia não apenas amplia seu apelo demográfico, mas também fortalece o festival como uma celebração da diversidade cultural brasileira, contribuindo para a sua longevidade e sucesso contínuo.

⁴⁹ *Lineup* é a conformação da lista dos artistas que participam de um festival musical.

O perfil do público de cada festival também oferece insights sobre suas influências culturais e sociais. O público do Quilmes Rock geralmente é composto por aficionados por rock e metal, que valorizam a intensidade e a autenticidade desses gêneros musicais. Este festival tende a atrair uma demografia que se identifica com uma cultura musical mais 'nicho' ou subcultural.

Em contraste, o Planeta Atlântida com sua ampla gama de gêneros musicais atrai um público muito mais diversificado. Desde famílias a grupos de jovens, o festival é visto como um evento de entretenimento geral, apropriado para uma variedade de gostos e idades. Este amplo apelo é crucial para o seu papel não apenas como um evento musical, mas como um espaço social vibrante que reflete a sociedade brasileira em sua pluralidade.

Finalmente, o impacto cultural de cada festival pode ser observado, tanto na micro quanto na macro escala. O Quilmes Rock contribuiu significativamente para manter viva a cena do rock argentino, um gênero que possui profundas raízes históricas e sociais no país. Além disso, o festival fortalece a identidade cultural local, proporcionando uma plataforma onde o sentimento coletivo e as expressões individuais se encontram. O Planeta Atlântida, com sua abordagem mais inclusiva e diversificada, desempenha um papel essencial na promoção da integração cultural e musical no Brasil. Ele não só destaca a riqueza da música brasileira como também facilita o diálogo intercultural, permitindo que diferentes tradições musicais coexistam e interajam em um ambiente festivo e inclusivo.

Em resumo, enquanto o Quilmes Rock celebra e perpetua a forte tradição do rock na Argentina, o Planeta Atlântida exemplifica a heterogeneidade da cultura musical brasileira, servindo como um microcosmo da sociedade em seu conjunto. Ambos os festivais, apesar de suas diferenças, ilustram o poder da música como uma força translocal que conecta pessoas, culturas e tradições em um cenário globalizado.

O foco de cada festival nos tipos de *lineups* escolhidos aponta para uma estratégia cultural bem definida. O Quilmes Rock, ao priorizar grandes nomes internacionais do rock e metal, não só fortalece sua identidade de marca como um bastião do rock na América do Sul, mas também atrai um público internacional, contribuindo para uma atmosfera de intercâmbio cultural intensa. Paralelamente, o Planeta Atlântida alavanca o talento local ao lado de estrelas internacionais, criando um espaço de valorização da música brasileira e ao mesmo tempo introduzindo novas influências externas ao público local.

A composição do público em cada festival também é um reflexo das suas agendas culturais. O público mais homogêneo do Quilmes Rock, majoritariamente composto por fãs de rock e metal, revela uma comunidade que, embora possa ser vista como nichada, é intensamente dedicada e participativa. Por outro lado, a diversidade do público do Planeta Atlântida é um indicativo da sua função como um microcosmo da sociedade brasileira, onde diferentes grupos sociais e faixas etárias se encontram e interagem, promovendo um ambiente de tolerância e celebração da diversidade.

Do ponto de vista do impacto cultural, ambos os festivais desempenham papéis significativos em suas regiões e além. O Quilmes Rock, ao manter viva a chama do rock na Argentina, não somente preserva este gênero musical como também reforça a identidade cultural argentina associada ao rock. O Planeta Atlântida, por sua vez, ao apostar na diversidade e na inclusão, torna-se um agente de integração cultural, transcendendo a função de um festival musical para se tornar um evento de importância social e cultural, promovendo a integração e o diálogo intercultural.

Estas observações ilustram não somente a complexidade e a riqueza das influências e interações culturais que ocorrem nesses espaços musicais, mas também enfatizam o papel dos festivais de música como catalisadores de mudanças culturais e sociais. Esses eventos são mais do que simplesmente locais de entretenimento; eles são espaços de significado cultural, onde as dinâmicas translocais se manifestam e onde a música atua como uma linguagem universal capaz de unir indivíduos além das fronteiras geográficas e culturais. A análise desses festivais, portanto, oferece insights valiosos para entender não apenas a cena musical específica de cada país, mas também as tendências globais e as formas através das quais as culturas locais e globais se influenciam mutuamente.

Por fim, destaco outros festivais de rock na região que podem apontar interações translocais entre artistas do Uruguai, Argentina e Rio Grande.

O Uruguai possui uma rica tradição de festivais de música que abrangem diversos gêneros e estilos. Entre os mais notáveis estão: *Canelones Suena Bien*; *Festival de San Ramón*; *Sonorama*; *Música de la Tierra*; *Abrazo El Solís Grande*; *Festival GRL PWR*; *Primavera Cero*; *America Rockstars*; *Festival de Jazz de Montevideo*. Esses eventos são conhecidos por reunir artistas de várias partes do mundo, criando um ambiente de intercâmbio cultural e musical.

Buenos Aires é um epicentro para o rock na América Latina, com uma variedade de festivais que atraem tanto artistas locais quanto internacionais. Alguns dos festivais

mais importantes incluem: *B.A. Rock*; *Cabrillo Rock*; *Cosquín Rock*; *Lollapalooza Argentina*; *Monsters of Rock Argentina*; *Pepsi Music*; *Personal Fest*; *Quilmes Rock*; *Rock en Baradero*; *Ciudad Alterna*; *Ciudad Emergente*; *La Cumbre Del Metal*; *La Nueva Generación*; *La Plata Prog*; *Metal Rock Festival*; *Salamanca Rock*; *Festival de la Solidaridade Latinoamericana*; *Varela Rock*. Cada um desses eventos oferece uma plataforma única para a expressão musical e cultural, fortalecendo a cena do rock argentino.

No Rio Grande do Sul, dois dos festivais mais proeminentes são: Morrostock; Planeta Atlântida. Esses festivais são conhecidos por promoverem a diversidade musical e cultural, reunindo artistas de várias regiões e criando um espaço para a troca de experiências e influências musicais.

6.4. ROCK, DIVERSIDADE DE GÊNERO E ÉTNICO-RACIAL NA REGIÃO

O rock, como gênero musical, sempre foi associado à rebeldia, contestação e inovação. Contudo, a inclusão social e a igualdade de gênero dentro desse meio ainda enfrentam desafios significativos. A análise da presença de artistas negros e mulheres no rock revelam discrepâncias, tanto na Argentina quanto no Rio Grande do Sul, influenciadas por contextos históricos e culturais distintos.

A história da Argentina, com uma composição étnica predominantemente europeia e uma imigração africana relativamente menor, resultou em uma presença negra muito inferior em comparação ao Brasil. Esse contexto se reflete no cenário do rock argentino, onde praticamente não se encontram artistas negros. Um dos poucos exemplos é João Marco Cezar Bastos, um brasileiro oriundo de Santa Maria, RS, ativo na cena musical argentina. Sua presença destaca a escassez de representatividade negra no rock argentino e levanta questões sobre a inclusão e diversidade na música.

No Rio Grande do Sul, a presença negra no rock também é bastante limitada. Alguns nomes incluem Malasia, percussionista do Ultramen, e o baterista da banda Nacional Kid. No entanto, a predominância de artistas brancos de classe média sugere que o movimento roqueiro gaúcho ainda é amplamente excludente. Essa falta de diversidade étnica aponta para barreiras estruturais e culturais que precisam ser superadas para uma inclusão mais ampla.

Embora a presença de artistas negros seja rara, o rock argentino apresenta uma maior inclusão de mulheres em comparação ao Rio Grande do Sul. Nomes como Celeste

Carballo, Patricia Sosa, Fabiana Cantilo, María Gabriela Epumer, Sandra Mihánovich, Hilda Lizarazu, Andrea Álvarez, María Fernanda Aldana, Gabriela Martínez e Silvina Garré têm deixado sua marca no cenário musical argentino. Bandas como Viuda e Hijas del Rock and Roll, que fizeram sucesso nos anos 1980, também contribuíram para essa representação. No entanto, o número de mulheres ainda é significativamente menor em comparação aos homens, refletindo uma disparidade de gênero persistente.

A presença feminina no rock gaúcho é ainda mais limitada. Destacam-se Biba Meira, baterista do Defalla, e Julia Barth, atual vocalista dos Replicantes. A escassez de mulheres no rock gaúcho reflete não apenas barreiras de gênero, mas também uma resistência cultural que persiste dentro do gênero musical. Essa desigualdade é exacerbada por uma indústria musical que historicamente favorece homens, dificultando a ascensão e a visibilidade de mulheres no rock.

A presença feminina no rock gaúcho é ainda mais limitada. Destacam-se Biba Meira, baterista do Defalla, e Julia Barth, atual vocalista dos Replicantes. A escassez de mulheres no rock gaúcho reflete não apenas barreiras de gênero, mas também uma resistência cultural que persiste dentro do gênero musical. Essa desigualdade é exacerbada por uma indústria musical que historicamente favorece homens, dificultando a ascensão e a visibilidade de mulheres no rock.

Nesse contexto, seria interessante destacar Lori Finocchiaro, uma das poucas mulheres que se sobressaiu no cenário do rock gaúcho. Lorice Maria Finocchiaro, mais conhecida como Lori F., foi uma multiartista porto-alegrense cuja trajetória artística e pessoal deixou uma marca indelével na música e na cultura brasileira. Nascida em Porto Alegre, Lori foi baixista, cantora, compositora, produtora musical e desenhista, engajando-se na cena musical do rock desde os anos 1970. Sua vida foi marcada por vícios, conflitos e, sobretudo, pela coragem de viver intensamente pela arte. Lori F. faleceu em 1993, aos 34 anos, devido a complicações relacionadas à AIDS, mas seu legado artístico continua a ressoar até os dias de hoje.

Segundo Mansque (2021), Lori integrou diversas bandas ao longo de sua carreira, como Cor de Rosa, Sempre Livre, Sombras da Noite e Pretty Woman Band. No final dos anos 1980 e início dos 1990, ela liderou sua última banda, a Lory F. Band, um projeto que reunia grandes músicos como Ricardo Cordeiro (King Jim), Marcinho Ramos, Marcelo Fornazier e Edinho Galhardi. Essa fase é considerada por muitos como a mais visceral de sua trajetória, onde Lori, em um ambiente predominantemente masculino, se

destacou pela força e autenticidade de sua liderança (MANSQUE, 2021, gauchazh.clicrbs.com.br)

Em 2023, três décadas após sua morte, o legado de Lori F. começou a ser resgatado de maneira significativa. A exposição "Lory F. – Você Vai Ser Obrigado a me Escutar", inaugurada na Casa de Cultura Mario Quintana, em Porto Alegre, oferece um olhar íntimo sobre a vida da artista. Com curadoria de Joana Alencastro, a mostra reúne fotos, desenhos, cartas, vídeos, cartazes e outros materiais que documentam sua trajetória artística e pessoal. A exposição revela não apenas o talento multifacetado de Lori, mas também sua coragem em confrontar tabus e sua luta contra o preconceito e a ignorância em torno da AIDS, que marcou seus últimos anos de vida.

Lori F. também se destacou por sua intensa produção artística. Ela não apenas tocava e cantava, mas também desenhava, produzia releases e organizava todos os aspectos logísticos de seus projetos musicais. Como uma mulher liderando uma banda de rock em um ambiente predominantemente machista, Lori rompeu barreiras e desafiou expectativas, sendo lembrada como uma figura emblemática de sua geração (MANSQUE, 2021, gauchazh.clicrbs.com.br).

Em 1996, três anos após sua morte, foi lançado o disco póstumo da Lory F. Band, que agora está disponível nas plataformas digitais. O álbum conta com 11 faixas que transitam por gêneros como hard rock, blues, funk e pop rock. Lori descrevia seu estilo no palco como "uma mistura de Sade com Keith Richards", e seu amor pelo rock 'n' roll era evidente em todas as suas composições.

Entre suas influências, destacam-se artistas como Rita Lee, Patti Smith, Rolling Stones, Suzi Quatro e Tom Waits. Suas letras, ao mesmo tempo simples e profundas, abordavam temas universais e tocavam tanto os fãs de rock quanto aqueles que não se identificavam diretamente com o gênero. A faixa "Pro Amor Viver em Paz", por exemplo, carrega a suavidade radiofônica inspirada em Rita Lee, enquanto "Baleada Noturna" reflete um episódio de sua vida em que Lori foi atingida por uma bala perdida, mas saiu ilesa, capturando sua força e indignação (MANSQUE, 2021, gauchazh.clicrbs.com.br).

A revisitação do legado de Lori F. nos últimos anos tem sido um marco significativo para sua família e para a comunidade artística gaúcha. A irmã de Lori, Deborah Finocchiaro, enfatiza que sua música foi um reflexo de sua autenticidade e de sua habilidade de liderar uma banda de rock em um cenário dominado por homens. Para Deborah, Lori é o "emblema de uma geração", não apenas por sua contribuição à música,

mas por sua coragem em enfrentar o preconceito e assumir sua condição de saúde de forma aberta.

Além do lançamento do disco póstumo, outras homenagens estão sendo organizadas. A Casa de Cultura Mario Quintana anunciou a criação do Palco Lory F., e um curta-documentário sobre sua vida, dirigido por Fredericco Restori, está em produção, utilizando entrevistas e materiais do acervo familiar.

A análise da inclusão social e da igualdade de gênero no rock argentino e gaúcho revela desafios significativos. No caso da Argentina, a quase ausência de artistas negros no rock reflete um passado colonial e uma composição demográfica que marginalizou populações negras. No Rio Grande do Sul, a presença negra no rock é igualmente escassa, sugerindo uma exclusão sistemática que se estende além das fronteiras nacionais.

Em termos de igualdade de gênero, embora a Argentina apresente uma representação feminina mais ampla no rock, ainda existe uma disparidade significativa. No Rio Grande do Sul, a situação é ainda mais desafiadora, com poucas mulheres alcançando destaque no gênero. Essa desigualdade de gênero no rock é sintomática de uma resistência mais ampla à inclusão de mulheres em espaços tradicionalmente dominados por homens.

A transformação desse cenário exige ações concretas, como políticas de inclusão, apoio a artistas negros e mulheres, e uma mudança cultural que valorize a diversidade e a igualdade. Somente assim o rock poderá realmente cumprir seu papel como um gênero musical inovador e inclusivo.

6.5. CONFIGURAÇÕES DAS CENAS E MERCADOS MUSICAIS (TRANS)LOCAIS

As configurações (trans)locais referem-se às interações e influências mútuas que ocorrem entre diferentes locais, resultando em uma rede de conexões que transcende fronteiras geográficas. No caso do Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai, essas configurações são evidentes na maneira como as cenas musicais se entrelaçam, compartilhando influências culturais e estilísticas.

Segundo Bennet e Peterson (2004), "as cenas musicais translocais são caracterizadas pela circulação de artistas, influências musicais e práticas culturais entre diferentes localidades, criando uma rede dinâmica de intercâmbio cultural" (BENNET; PETERSON, 2004, p. 25). No Rio Grande do Sul, por exemplo, a proximidade

geográfica e cultural com a Argentina e o Uruguai facilitam a troca de influências musicais, como a incorporação de elementos do tango e da milonga no rock gaúcho.

A construção de identidades musicais nas três regiões é profundamente influenciada pelas configurações translocais. No Rio Grande do Sul, a identidade do rock é marcada pela fusão de elementos locais com influências do rock internacional. Bandas como Engenheiros do Hawaii, Ultramen, e Graforreia Xilarmónica exemplificam essa mistura como vimos anteriormente, utilizando letras que refletem questões locais e estilos musicais que incorporam tanto o rock tradicional quanto o regionalismo gaúcho.

Na Argentina, a identidade do rock está fortemente associada à resistência política e social, especialmente durante os períodos de ditadura. Segundo Frith (1996), a música é uma forma poderosa de expressão identitária, permitindo que os indivíduos e comunidades articulem suas experiências e resistências (FRITH, 1996).

No Uruguai, a identidade musical é igualmente complexa, combinando influências do candombe e da murga com o rock. A banda *El Cuarteto de Nos* exemplifica essa fusão, criando um som que é ao mesmo tempo uruguaio e global. A identidade musical uruguaia é, portanto, um reflexo das interações translocais que moldam a cena local.

O mercado musical nas três regiões no chamado CONE SUL⁵⁰ também é moldado pelas configurações translocais e identitárias. No Rio Grande do Sul, o mercado é caracterizado pela presença de festivais como o Planeta Atlântida, que atraem tanto artistas nacionais quanto internacionais, promovendo uma troca cultural intensa e diversificada. Segundo Inchauspe (2024), "o Planeta Atlântida é um exemplo de como os festivais podem servir como plataformas de intercâmbio cultural, promovendo a diversidade musical e facilitando o acesso a novos públicos"

Na Argentina, o mercado musical é igualmente dinâmico, com festivais como o Quilmes Rock desempenhando um papel crucial na promoção do rock argentino e na integração de artistas internacionais, o Quilmes Rock tem sido fundamental para a disseminação do rock na Argentina, proporcionando uma plataforma para que bandas locais se apresentem ao lado de artistas internacionais e alcancem maior visibilidade.

⁵⁰ Conesul, ou Cone Sul, é uma sub-região geográfica e econômica da América do Sul que compreende os países do sul do continente, geralmente incluindo Argentina, Chile, Uruguai e Paraguai, e às vezes o sul do Brasil. Esta região é caracterizada por uma forte integração econômica e cultural, compartilhando muitas características sociais, históricas e políticas comuns.

No Uruguai, o mercado musical é marcado pela autogestão e pela presença de cooperativas culturais que promovem a música local. Festivais como o Montevideo Rock são exemplos de como a cena musical uruguaia se organiza em torno de iniciativas comunitárias e independentes, refletindo a resiliência e a criatividade dos artistas locais.

A seguir, algumas interações translocais entre artistas dessas três regiões:

No Rio Grande do Sul, a banda Reação em Cadeia tocou no festival Cosquín Rock, na cidade de Córdoba, na Argentina, no ano 2004 ao lado de bandas locais como Molotov, Carajo e Babasónicos, o cantor Armandinho e banda gravaram um DVD ao vivo em Buenos Aires em dezembro de 2012⁵¹, a banda Vera Loca fez shows em Rosário, Concepción del Uruguay e em Buenos Aires em 2008 em Buenos Aires, e lançou o clipe da música “Velocidade⁵²” somente com imagens da tour pela Argentina, em 2015 a banda fez um “intercambio” com a banda uruguaia Los Hermanos Laser e as duas bandas realizaram um show em Montevideo, Uruguay e depois as duas bandas se apresentaram no Teatro São Pedro, em Porto Alegre. A banda Papas da Língua, segundo o Correio do Povo (2024): já se apresentou em países como Estados Unidos, Portugal, França, Argentina, Áustria, Espanha, Angola, Uruguai e Paraguai sempre levando na bagagem os hits que fizeram sucesso em todo o Brasil (CORREIODOPOVO.COM.BR, 2024). A banda Ultramen se apresentou, com a tour intitulada “Máquina do Tempo” no festival Mendorock, no ano de 2016 (RADIOPUTZGRILA.COM.BR, 2016).

Sobre artistas argentinos e uruguaios se apresentando em Porto Alegre podemos destacar a Fito Páez que, além de ter tocado pela primeira vez no Planeta Atlântida em 1996, tem se apresentado diversas vezes na capital gaúcha, uma delas foi com o show de comemoração de 20 anos do disco “El Amor Después del Amor” (1992) no Pepsi On Stage em 2012 em Porto Alegre, e recentemente, em 2023, fez o show de 30 anos do mesmo disco no Araújo Vianna. Charly Garcia fez um show histórico no bar Opinião em Porto Alegre em 1997 com participação especial do Herbert Vianna, segundo o portal GZH (1997): Em mais de três horas de pura psicodelia, Charly promoveu uma verdadeira jam session, além de tocar clássicos de seu repertório e covers, alternando entre os instrumentos (teclados, baixo e guitarra) (gauchazh.clicrbs.com.br, 2023). Andres Calamaro: “ícone do rock argentino, que fez sucesso nos anos 1970 com a banda *Los Abuelos de la Nada* e nos anos 1990 com o grupo argentino-espanhol *Los Rodríguez*”

⁵¹ Link para apreciar o DVD: <https://www.youtube.com/watch?v=kIKXQeeA2DE>

⁵² Link para assistir ao clipe: https://www.youtube.com/watch?v=5_WveAge2YQ

(gauchazh.clickrbs.com.br, 2019) fez show no Opinião em 2019, a banda uruguaia de grande sucesso na América Latina, “*No te vá a gustar*”, se apresentou no bar Opinião em 2012 e em 2023.

Apesar destas interações, o intercâmbio musical entre o Brasil e os países de fala hispânica na América Latina parece seguir, refletindo barreiras culturais e linguísticas que se mantêm ao longo do tempo.

Em 2021, foi lançado o documentário "Quebra Tudo - A História do Rock na América Latina", uma produção que explora a evolução do rock em países como Argentina, México, Colômbia, Chile, Uruguai entre outros. A série, disponível no canal por assinatura, Netflix, mergulha nas histórias, lutas e triunfos das cenas de rock nesses países, destacando a forma como o gênero musical se desenvolveu e influenciou a cultura local.

No entanto, uma peculiaridade notável do documentário é a ausência do Brasil. Apesar de sua rica e diversa cena de rock, o país foi totalmente deixado de fora da narrativa. Este aspecto gerou debates e reflexões sobre a visibilidade e o reconhecimento do rock brasileiro no contexto latino-americano. A omissão do Brasil levanta questões sobre como a história do rock na região é contada e quais vozes são amplificadas ou silenciadas nas narrativas culturais.

Segundo Julio Maria (2021) em matéria do site terra.com.br: “A festa dos hermanos não passou pelo Brasil por falta de interesse das gravadoras, que patrocinaram o intercâmbio continental em língua espanhola sem envolver o Brasil” (MARÍA, 2021, terra.com.br). O diretor do documentário, Picky Talarico (2021) relata que "eu morei em São Paulo por cinco anos e sei que o universo roqueiro de vocês é gigante. Seria preciso mais dez temporadas" (TALARICO, 2021, apud terra.com.br)

A diferença linguística pode ser uma das principais barreiras para o intercâmbio musical entre o Brasil e seus vizinhos de fala espanhola. Enquanto a maioria dos países da América Latina fala espanhol, o Brasil se destaca pelo uso do português. Essa divisão linguística não apenas dificulta a comunicação, mas também cria uma barreira cultural significativa. O uso do português no Brasil, em vez do espanhol, reflete uma herança histórica e uma forte identidade cultural distinta da de seus vizinhos hispânicos.

A língua, como elemento fundamental da identidade cultural, desempenha um papel crucial na formação e na percepção das culturas musicais. O português brasileiro possui características únicas que o diferenciam significativamente do espanhol falado na América Latina. Essas diferenças não são meramente fonéticas ou gramaticais, mas,

englobam também aspectos culturais profundos, como a musicalidade própria de cada idioma, que influencia diretamente a composição e a interpretação musical.

O diretor do documentário relata que planejou realizar duas entrevistas, que não se concretizaram: uma com Herbert Vianna, dos Paralamas do Sucesso, e outra com Caetano Veloso. Os Paralamas são uma exceção no autossuficiente rock brasileiro dos anos 80, sendo descritos como "a banda de rock brasileira mais argentina da história" desde que o piano de Charly Garcia, o ícone portenho, foi incluído na gravação de Quase Um Segundo, do álbum Bora Bora, de 1988. E Caetano por um aspecto interessante: principalmente os argentinos ainda o veem como um roqueiro, e não como um cantor de MPB. Isso se deve ao 3.º Festival da Música Popular Brasileira de 1967, quando interpretou Alegria Alegria ao lado da banda argentina Beat Boys. Segundo Talarico (2021): "a postura dele é roqueira. Aliás, foi a MPB de vocês que teve a atitude do rock nos anos 70" (TALARICO, 2021 apud terra.com.br)

A falta de integração se reflete claramente na indústria musical. A MTV Latina, que transmitia conteúdos sobre artistas de países como Argentina, México, Uruguai e Colômbia, raramente incluía música brasileira em sua programação. Ao mesmo tempo, a MTV Brasil focava quase exclusivamente em artistas brasileiros, criando uma segregação entre as cenas musicais de fala hispânica e a brasileira. Esse isolamento é exacerbado pelo fato de que artistas da MTV Latina frequentemente faziam turnês em países de língua espanhola, mas não no Brasil, enquanto músicos brasileiros tinham pouca abertura para se apresentar nos países hispânicos.

A segregação histórica entre as elites pós-coloniais da América Latina de língua espanhola e a do Brasil, que mantinham raízes europeias distintas, contribuiu para essa divisão. Essa segregação histórica perpetuou a ideia de identidades culturais separadas, dificultando a integração. Além disso, as diferentes trajetórias coloniais e políticas dos países latino-americanos contribuíram para o desenvolvimento de identidades nacionais fortes e distintas, que se refletem na música e na cultura.

A história colonial da América Latina, marcada pela dominação espanhola e portuguesa, criou um contexto em que as identidades nacionais foram moldadas de maneiras muito diferentes. No Brasil, a influência portuguesa levou à formação de uma identidade cultural que se distingue significativamente da de seus vizinhos hispânicos. Essa diferença é amplificada pelo desenvolvimento de movimentos culturais e musicais próprios, como o samba, a bossa nova e o tropicalismo, que possuem características únicas e são profundamente enraizados na cultura brasileira.

A música é uma forma poderosa de expressão cultural e identidade. No Brasil, movimentos como a bossa nova, o samba e o tropicalismo não apenas definiram a cena musical local, mas também projetaram a cultura brasileira no cenário internacional. Esses movimentos foram fortemente influenciados por elementos culturais e históricos específicos do Brasil, como a mistura de influências africanas, indígenas e europeias. Em contrapartida, países como Argentina, México e Uruguai desenvolveram suas próprias identidades musicais, influenciadas por contextos históricos e culturais distintos.

A diferença de idiomas é uma das barreiras mais evidentes e significativas para o intercâmbio musical entre o Brasil e seus vizinhos hispânicos. Enquanto os países de língua espanhola compartilham uma base linguística comum, o Brasil se destaca pelo uso do português. Essa barreira linguística não apenas dificulta a comunicação entre artistas e produtores, mas também limita o acesso do público às músicas de outras regiões.

O português e o espanhol, embora ambos sejam línguas românicas, possuem diferenças significativas que vão além da gramática e da fonética. Essas diferenças afetam a musicalidade e a interpretação das canções, tornando a adaptação e a tradução de músicas entre os dois idiomas um desafio. Além disso, a preferência por músicas em línguas maternas reforça a segregação entre as cenas musicais, limitando o alcance de artistas brasileiros nos países hispânicos e vice-versa.

A mídia desempenha um papel crucial na promoção e na distribuição de música. No entanto, a separação entre a MTV Latina e a MTV Brasil exemplifica a falta de integração na promoção de músicas de ambos os lados. Enquanto a MTV Latina promovia amplamente artistas de países de língua espanhola, a MTV Brasil focava quase exclusivamente em artistas brasileiros. Essa separação não apenas limitou a exposição de artistas brasileiros ao público hispano-americano, mas também impediu que influências musicais dos países de língua espanhola enriqueçam a cena musical brasileira.

A falta de uma plataforma comum para a promoção de músicas de ambos os lados reforça a barreira linguística e cultural, perpetuando o desconhecimento mútuo e a falta de intercâmbio. A ausência de artistas brasileiros na programação da MTV Latina e vice-versa é um reflexo das divisões mais amplas entre as indústrias musicais dos países de língua espanhola e do Brasil.

Figura 13: Logo marca da MTV Brasil:



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/MTV_Brasil

Figura 14: Logo marca da MTV Latina:



Fonte: <https://www.deviantart.com/melvin764g/art/What-if-MTV-Latina-Logo-926918106>

Apesar das barreiras, como apreciamos anteriormente houve uma exceção de intercâmbio musical entre o Brasil e a América Latina de fala hispânica. Os Paralamas do Sucesso, conseguiram romper essas barreiras e alcançar sucesso em países de língua espanhola. A banda incorporou influências caribenhas em seu som e gravou álbuns em

espanhol, permitindo-lhes fazer turnês pela América Latina e conquistar um público fiel em países vizinhos.

Essa exceção, no entanto, destaca a raridade de tais sucessos e a necessidade de esforços mais amplos para promover a integração musical entre o Brasil e seus vizinhos hispânicos. A inclusão de artistas brasileiros em plataformas e eventos musicais hispano-americanos, bem como a promoção de colaborações transnacionais, poderia ajudar a superar essas barreiras e promover um intercâmbio cultural mais rico e inclusivo.

A falta de intercâmbio musical entre o Brasil e a América Latina de fala hispânica é um fenômeno complexo, moldado por barreiras linguísticas, históricas e culturais. No entanto, ao reconhecer essas barreiras e buscar formas de superá-las, é possível promover um cenário musical mais integrado e enriquecedor para todas as partes envolvidas.

Para superar essas barreiras, é essencial promover iniciativas que facilitem a integração cultural e linguística. Isso pode incluir programas de intercâmbio cultural, colaborações musicais transnacionais e a inclusão de conteúdos musicais brasileiros em plataformas de mídia hispano-americanas e vice-versa. O reconhecimento das contribuições musicais de ambos os lados pode enriquecer as cenas musicais e fomentar uma maior compreensão e apreciação mútua.

A música é uma ferramenta de expressão cultural e, ao facilitar a troca entre as diferentes regiões da América Latina, podemos não apenas preservar a diversidade cultural, mas também promover uma identidade latino-americana mais inclusiva e interconectada. A superação dessas barreiras é um passo crucial para a criação de uma indústria musical latino-americana mais integrada e vibrante.

O intercâmbio musical limitado entre o Brasil e a América Latina de fala hispânica é um fenômeno complexo, moldado por barreiras linguísticas, históricas e culturais. No entanto, ao reconhecer essas barreiras e buscar formas de superá-las, é possível promover um cenário musical mais integrado e enriquecedor para todas as partes envolvidas. A valorização da diversidade cultural e a promoção de iniciativas de intercâmbio são passos essenciais para alcançar essa integração.

A falta de trocas musicais entre o Brasil e a América Latina de fala hispânica pode ser aprofundada por meio de estudos comparativos detalhados das cenas musicais em diferentes países. Além disso, investigações sobre as percepções do público e dos artistas sobre as barreiras linguísticas e culturais podem oferecer insights valiosos para a promoção de um intercâmbio

De acordo com Bennett e Peterson (2004), as turnês e colaborações translocais são cruciais para a disseminação de estilos musicais e para a formação de uma identidade musical compartilhada e os festivais musicais discutidos aqui desempenham papel crucial na configuração das cenas musicais do Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai. Esses eventos não são apenas plataformas de exposição para artistas, mas também espaços de interação cultural e de formação de identidade musical roqueira na região.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, exploramos a rica e multifacetada história do rock gaúcho, suas raízes, desenvolvimento e impacto cultural no Rio Grande do Sul e além. Através de uma abordagem etnográfica, buscamos entender como esse gênero musical não apenas reflete, mas também molda as identidades culturais locais. Abordamos a interseção entre o rock gaúcho e o rock platino, destacando as influências mútuas e as dinâmicas translocais que caracterizam essas cenas musicais.

Segundo Giusti (2014) o rock é um fenômeno cultural complexo que abrange um compêndio de experiências que vão além do musical e lírico. Representa uma prática contracultural e de identificação juvenil, mostrando-se rebelde e contestador, fundamentando-se na provocação e na transgressão. Em essência, o rock desafia as formas culturais convencionais — estilos de vida, vínculos sociais ou tradições — e oferece uma perspectiva única sobre os fatos e costumes da sociedade. Desde seus inícios rupturistas e emocionantes, e mesmo mais de cinquenta anos após seu nascimento, o rock continua sendo um fenômeno que se alimenta de debates, complexidades e expressões que reformulam estéticas e maneiras de entender os eventos da contracultura (GIUSTI, 2014). A cultura rock promove a convergência de diversas perspectivas que expressam um estado de mal-estar e reconfiguração identitária dentro da indústria cultural, mantendo uma tensão constante com as normas do sistema e constituindo-se através da crítica e do desafio.

Neste capítulo final, revisaremos as principais descobertas do estudo, respondendo de forma conclusiva, se for possível, à primeira pergunta de um dos objetivos específicos: quais são as particularidades que expressam o rock feito em Porto Alegre, a ponto de haver recebido nome próprio e conter particularidades que o fazem ser considerado "diferente" do resto do rock produzido no Brasil?

Neste estudo etnográfico, pudemos verificar que o rock produzido em Porto Alegre, comumente referido como "rock gaúcho", possui particularidades que o distinguem do restante do rock brasileiro, sendo merecedor de uma identidade própria. Primeiramente, constatamos que o rock gaúcho sempre teve um mercado significativo no interior do estado do Rio Grande do Sul, o que permitiu a algumas bandas manterem uma carreira predominantemente regional. Esse fenômeno é raro no contexto nacional, onde muitas bandas dependem fortemente do mercado das grandes capitais para se

sustentarem. A existência desse mercado regional robusto demonstra a profunda conexão cultural e emocional que o rock gaúcho conseguiu estabelecer com seu público local.

Observamos que uma característica marcante do rock gaúcho é o seu sotaque e dialeto próprios, moldados por um contexto histórico e político singular. Essa particularidade linguística não apenas diferencia o rock gaúcho do restante do Brasil, mas também reflete a identidade cultural gaúcha, entrelaçando tradição e vanguarda. O uso de expressões locais e a incorporação de elementos da cultura regional nas letras e na música conferem ao rock gaúcho uma autenticidade e uma singularidade que são imediatamente reconhecíveis.

Embora o rock gaúcho esteja ligado ao movimento mais amplo do rock brasileiro, ele possui características próprias que o tornam distinto, similar ao que ocorre com o rock argentino ou de outras partes do mundo. Verificamos que uma dessas características é o estilo de composição, que frequentemente se diferencia pelo conteúdo lírico e temático. As letras do rock gaúcho tendem a explorar temas ligados à vida urbana e rural do sul do Brasil, muitas vezes com uma perspectiva introspectiva e reflexiva.

Notamos também que um número considerável de artistas gaúchos citam e procuram inspiração no rock argentino. Essa influência pode ser atribuída à proximidade geográfica e às trocas culturais constantes entre o Rio Grande do Sul e a Argentina. Além disso, há uma influência significativa da música urbana gaúcha que precedeu o rock, com elementos de ritmos locais e tradições musicais sendo incorporados ao novo gênero.

Verificamos que a expressão "rock gaúcho" começou a ser utilizada a partir do lançamento do disco "Rock Grande do Sul" em 1985. Antes disso, não se falava em rock gaúcho de forma explícita, apesar de já existir uma cena musical vibrante na região. Esse disco marcou um ponto de inflexão, consolidando o reconhecimento do rock produzido no Rio Grande do Sul como um movimento coeso, ainda que composto por bandas autorais muito diferentes entre si. Com o tempo, o rock gaúcho ficou muito vinculado ao som e à estética da segunda metade dos anos 80, caracterizando-se por uma mistura de estilos que, ao mesmo tempo, preservava uma identidade regional.

No entanto, observamos que a expressão "rock gaúcho" não é unânime entre os artistas. Alguns rejeitam o termo, argumentando que ele pode ser redutor e limitador, não capturando a diversidade e a inovação presentes na cena musical de Porto Alegre. Outros, entretanto, o reconhecem e abraçam como uma forma de afirmar uma identidade cultural distinta e valorizar a singularidade de suas produções musicais.

Na busca por responder à questão sobre de que forma se dão os (re)fluxos musicais cosmopolitas entre Porto Alegre e a região platina, pudemos verificar que os (re)fluxos musicais cosmopolitas entre Porto Alegre e a região platina se manifestam de maneiras complexas e interconectadas, desempenhando um papel crucial na configuração e evolução tanto do rock gaúcho quanto do rock platino. Esses fluxos são intensificados pela globalização, que facilita a troca de influências culturais e musicais através de meios de comunicação e tecnologias digitais, assim como pela proximidade geográfica e histórica entre o Rio Grande do Sul e os países platinos, como Argentina e Uruguai.

Primeiramente, notamos que a globalização permite uma circulação mais ampla de músicas, ideias e estilos entre as regiões, promovendo uma fertilização cruzada de influências. Bandas de Porto Alegre frequentemente realizam turnês na Argentina e no Uruguai, assim como bandas platinas se apresentam no sul do Brasil. Esse intercâmbio físico é complementado pela circulação de gravações, vídeos e conteúdo digital, que permite aos músicos e fãs de ambas as regiões acessarem e absorverem influências mútuas de maneira contínua e imediata.

Apesar dessas interações, verificamos que o intercâmbio musical entre o Brasil e os países de fala hispânica na América Latina parece refletir barreiras culturais e linguísticas que se mantêm ao longo do tempo. Os intercâmbios e fluxos de artistas entre Porto Alegre e a região platina são notáveis, mas ainda são poucos comparados aos que acontecem na América de fala hispânica, onde parece haver uma maior integração. Na América de fala hispânica, artistas realizam turnês de forma contínua entre países como Argentina, México, Uruguai e Colômbia, quase como se fosse um único país. Em contraste, artistas brasileiros têm pouca abertura para se apresentar nesses países, e músicos da MTV Latina raramente incluem o Brasil em suas turnês.

Além disso, observamos que a falta de integração se reflete claramente na indústria musical. A MTV Latina, que transmitia conteúdos sobre artistas de países hispânicos, raramente incluía música brasileira em sua programação. Ao mesmo tempo, a MTV Brasil focava quase exclusivamente em artistas brasileiros, criando uma segregação entre as cenas musicais de fala hispânica e a brasileira. Esse isolamento é exacerbado pelo fato de que artistas da MTV Latina frequentemente faziam turnês em países de língua espanhola, mas não no Brasil, enquanto músicos brasileiros tinham pouca abertura para se apresentar nos países hispânicos.

Além disso, a interculturalidade desempenha um papel fundamental nesses (re)fluxos musicais. A música urbana gaúcha e o rock argentino compartilham

semelhanças nos arranjos musicais e na abordagem lírica, refletindo contextos urbanos e sociais semelhantes. As letras introspectivas e os temas sociais críticos, comuns nas produções de ambas as regiões, apontam para uma sensibilidade artística que transcende fronteiras nacionais, mas que é, ao mesmo tempo, moldada por contextos locais específicos.

Verificamos também que festivais de música, como o Quilmes Rock na Argentina e o Planeta Atlântida no Rio Grande do Sul, atuam como importantes plataformas de intercâmbio cultural. Esses eventos não apenas expõem os artistas a novos públicos, mas também promovem colaborações e parcerias entre músicos de diferentes países, facilitando um diálogo contínuo entre as cenas musicais. A participação em festivais internacionais permite que bandas gaúchas e platinas ampliem seu alcance, ao mesmo tempo em que reforçam suas identidades culturais através da interação com um público diversificado.

Por fim, pudemos observar que a globalização e as interculturalidades também se manifestam na adoção de estilos e tecnologias globais que são localmente adaptados. Bandas de Porto Alegre e da região platina frequentemente incorporam elementos de gêneros musicais globais, como o punk, o reggae e a música eletrônica, reinterpretando-os através de suas lentes culturais únicas. Essa hibridização resulta em sons que são, ao mesmo tempo, cosmopolitas e profundamente enraizados em suas respectivas tradições locais.

REFERÊNCIAS

ADLER, Guido. *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, 1885.

ALBACERES, Pablo. *Entre Gatos y Violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1993.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 1980* / Ricardo Alexandre – Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013, 440 p.

AMARAL, Adriana. Autonetnografia e inserção online: o papel do pesquisador-insider nas práticas comunicacionais das subculturas da Web. *Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos*, v. 11, n. 1, pp. 14-24, jan/abr. 2009.

AMARAL, Adriana; 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.

AMARAL, Adriana. Apontamentos iniciais sobre a cena WitchHouse: a viralização de um subgênero e suas apropriações. In: JANOTTI Jr., Jéder; SÁ, Simone Pereira de (orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema/ SP: Anadarco, 2013, p. 91-119

ÁVILA, Alisson; BASTOS, Cristiano; MÜLLER, Eduardo. *Gauleses Irredutíveis: causos e atitudes do rock gaúcho*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2001.

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

BORDIEU, Pierre. *A Distinção crítica social do julgamento*. Tradução Daniela Kern; Guilherme Texeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Zouk, 2007

BELTRÁN FUENTES, Roberto. *La ideología antiautoritaria del rock*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989.

BENNETT, Andy. *Popular Music and Youth Culture: Music, Identity and Place*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; Nova Iorque: Palgrave, 2000.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. (eds.). *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press. 2004.

BLACKING, John. *Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change*. Yearbook of the International Folk Music Council, 1966.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* University of Washington Press, 1973.

COLLARES BAIOCCHI, Alexandre. Uma trajetória singular pelo rock gaúcho: os sentidos do trabalho acústico para um músico profissional. Dissertação de mestrado. Mestrado em Psicologia. Universidade Federal de Santa Catarina. 2008.

COHEN, Sara. Country at the Heart of the City: Music, Heritage, and Regeneration in Liverpool. *Ethnomusicology*, vol. 49, n. 1, 2005, pp. 25–48.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34. 1995.

DESLER, Anne. History without Royalty? Queen and the Strata of the Popular Music Canon. *Popular Music*, vol. 32, n. 3, 2013, pp. 385–405.

FANJUL, Adrián Pablo. O rock argentino na crítica acadêmica: eclipse da materialidade verbal. *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo, Pós Com-Metodista, a. 29, n. 49, 2o sem. 2007, p. 163-180.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment: Birds. Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression* (Philadelphia), 1982.

FERNANDEZ BITAR, Marcelo. *Historiadel Rock en Argentina*. Buenos Aires: Editora Distal, 1993.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians*. Middletown: Wesleyan University Press, 1989.

FRANCO, Adriana; FRANCO, Gabriela; CALDERÓN, Darío. *Buenos Aires y el rock*. 1. ed. Buenos Aires: *Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires*, 2006.

FRITH, S. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll*. Nova York: *Pantheon Books*, 1981.

_____. *Music and identity*. In S. Hall & P. Du Gay (Eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 108–127). Sage Publications, Inc, 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (Comp.). *Cultura y pospolítica: el debate sobre lamodernidaden América Latina*. In: VILA, Pablo. México: *Dirección General de Publicaciones*, 1991. p. 231-272.

GAY, Leslie C. Acting up, Talking Tech: New York Rock Musicians and Their Metaphors of Technology. *Ethnomusicology*, vol. 42, n. 1, 1998, pp. 81–98. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/852827>. Acesso em: 11 maio 2024.

GIUSTI, Cristian Secul. *A favor de ladisidencia: el rock argentino y sudesempeño durante ladictadura cívico militar (1976-1983)*. La Plata: *Universidad Nacional de La Plata*, 2014.

GONZÁLEZ, Hernán Andrés. Tango, música que *yira*: re(sonâncias) na música popular do Rio Grande do Sul. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Musica Popular). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

GROSSBERG, Lawrence. *We Gotta Get Out of This Place: Popular conservatism and Postmodern Culture*. New York: Routledge, 1992.

HUTCHINSON, Sydney. Asian Fury: A Tale of Race, Rock, and Air Guitar. *Ethnomusicology*, vol. 60, n. 3, 2016, pp. 411–33. JSTOR, <https://doi.org/10.5406/ethnomusicology.60.3.0411>. Acesso em: 11 maio 2024.

HOOD, Mantle. *Ethnomusicology: An Approach to the Study of Music in Culture*. Prentice Hall, 1963.

HOOD, Mantle. *The Challenge of “Bi-Musicality”*. *Ethnomusicology*, 1971.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Aumenta que isso aí é rock androll: mídia, gênero musical identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

KAJANOVÁ, Yvetta. The Rock, Pop and Jazz in Contemporary Musicological Studies. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 44, n. 2, 2013, pp. 343–59

KESKE, Humberto Ivan; LEHNEN, Lidiani. Na Trilha sonora dos pampas: a batida pesada do rock ‘n roll a la gaúcho. Rio de Janeiro/RJ. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), revista Polêmica, v 11, n.3, julho/setembro de 2012, p.503-523.

KOLINSKI, Mieczyslaw. *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. University of Chicago Press, 1971.

KOZINETS, Robert. *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. Sage, Los Angeles. 2010.

MADOERY, Diego. *Charly y la máquina de hacer música: un viaje por el estilo musical de Charly García*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2021.

MAHON, Maureen. Music, Power, and Practice. *Ethnomusicology*, vol. 58, n. 2, 2014,

MEYERS, John Paul. *Still Like That Old Time Rock and Roll: Tribute Bands and Historical Consciousness in Popular Music*. *Ethnomusicology*, vol. 59, n. 1, 2015, pp. 61–81.

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.

MERRIAM, Alan P. *Definitions of “Comparative Musicology” and “Ethnomusicology”:* *An Historical-Theoretical Perspective*. *Ethnomusicology*, 1977.

MITCHELL, Tony. *World Music and the Popular Music Industry: An Australian View*. *Ethnomusicology*, vol. 37, n. 3, 1993, pp. 309–38.

MOORE, Rebekah E. *Work in the Field: Public Ethnomusicology and Collaborative Professionalism*. *Collaborative Anthropologies*, vol. 6, 2013, p. 103-129.

MUGNAINI, Ayrton. *Breve História do Rock*. São Paulo: Claridade, 2011.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Nova edição. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

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. Tese de doutorado do Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. 2020.

PUJOL, Sergio. *Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Emecé, 2005.

PUJOL, Sergio. *Las ideas del rock*, Buenos Aires, Editorial Homo-sapiens, 2007.

RAMIL, Vitor. *Estética do frio*. Pelotas: Satolep Livros, 2004.

SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI Junior, Jeder (eds). 2013. *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco Editora & Comunicação.

SCHMITT, Casey R. *Review of Ecomusicology: Rock, Folk, and the Environment*, by Mark Pedelty. *Journal of American Folklore*, vol. 128 no. 507, 2015, p. 107-109. Project MUSE, muse.jhu.edu/article/569622.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Ethnography of an Amazonian People*. 1988.

SEMÁN, Pablo y VILA, Pablo. *Rock Chabón e Identidad Juvenil en la Argentina Neo-Liberal*, en: Daniel Filmus (comp.), *“Los Noventa: Política, Sociedad y Cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo”*, FLACSO, Buenos Aires, 1999.

SOARES, Thiago; NUNES, Caroline Govari. “Eu quis comer você”: fantasia roqueira num programa televisivo infantil. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 2020.

STOKES, Martin (Ed.). *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. 2nd ed. Londres; Nova York: Berg, 1997.

STRAW, Will. “Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music”. *Cultural Studies* 5(3): 361-375. 1991.

TAGG, Philip. *Analysing popular music: theory, method and practice*. Popular Music, Volume 2. Cambridge University Press. p. 37-65, 1982.

TODD TITON, Jeff. *Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology*. *Ethnomusicology*, v. 36, n. 3, University of Illinois Press, 1992

(Ed.). *Worlds of Music: An Introduction to the Music of the World's Peoples*. 3ª ed. Versão resumida. Belmont, CA: Schirmer Cengage Learning, 2009. Co-editado por COOLEY, Timothy J.; LOCKE, David; MCALLESTER, David P.; RASMUSSEN, Anne K.; RECK, David B.; SCHECHTER, John M.; STOCK, Jonathan P. J.; SUTTON, R. Anderson.

VILA, Pablo. *Rock nacional: Crónicas de la resistencia juvenil*. Universidad del Salvador. *Facultad de Ciencias Sociales*. Buenos Aires: 1985.

VILA, Pablo. *El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina*. Em Néstor García Canclini (comp.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, 231-271. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

WALLACH, Jeremy. Living the punk lifestyle in Jakarta. *Ethnomusicology*, v. 52, n. 1, p. 98–116, 2008.

BERGER, Harris M.; GREENE, Paul D. (Eds.). *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.

WIORA, Walter. *Comparative Musicology: Essays on the History and Methodology of Comparative Musicology*. Breikopf&Härtel, 1975.

SITES DA INTERNET

Alpha FM

Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9TsMk7e_jiA. Acesso em: 14 mar. 2024.

Bandas do Rock Gaúcho Forever

Disponível em: <https://bandasdorockgauchoforever.wordpress.com/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

Beto Bruno

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=13PkJBsdNjA>. Acesso em: 19 jun. 2023.

Blog de Igor Motta

Garotos da Rua – Histórias do Rock. Disponível em: <https://blogdeigormotta.blogspot.com/2016/05/garotos-da-rua-historias-do-rock.html>. Acesso em: 8 jan. 2024.

Clarín

Bandas hacen folclore rock adentro. Disponível em: https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/bandas-hacen-folclore-rock-adentro_0_H17WIiPC6Fx.html. Acesso em: 3 set. 2023.

Complejo Ferial Córdoba

¿Quién organiza el Quilmes Rock? Un vistazo detrás de escena. Disponível em: <https://complejoferialcordoba.com.ar/quien-organiza-el-quilmes-rock-un-vistazo-detras-de-escena/>. Acesso em: 17 nov. 2023.

Correio do Povo

Nei Van Soria. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/blogs/cenarock/nei-van-soria-1.637666>. Acesso em: 12 mai. 2023.

Correio do Povo

Papas da Língua comemora 30 anos de banda com 30 shows pelo Brasil. Disponível em: <https://www.correiodopovo.com.br/artefenda/papas-da-1%C3%ADngua-comemora-30-anos-de-banda-com-30-shows-pelo-brasil-1.1457767>. Acesso em: 5 abr. 2023.

Discogs

Charly García. Disponível em: https://www.discogs.com/pt_BR/artist/908651-Charly-Garcia. Acesso em: 10 ago. 2023.

Doaj

Lucas Fresno. Disponível em: <https://doaj.org/article>. Acesso em: 22 jul. 2023.

Gauchazh ClicRBS

Acústicos & Valvulados completa 30 anos de festa. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2021/07/acusticos-valvulados-completa-30-anos-de-festa-ckqr1bfc00ai013bv30ztxtr.html#:~:text=Foi%20em%20uma%20festa%2C%20no,estrada%20por%20conta%20da%20pandemia>. Acesso em: 29 jan. 2023.

Gauchazh ClicRBS

De Charly García a Bob Dylan: relembre shows marcantes dos 40 anos do Bar Opinião. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/musica/noticia/2023/10/de-charly-garcia-a-bob-dylan-relembre-shows-marcantes-dos-40-anos-do-bar-opinio-clnvyfl33007u016sbq9zh95q.html>. Acesso em: 15 fev. 2024.

Gladyspalmera

Aquel viaje de Ushuaia a la Quiaca. Disponível em: <https://gladyspalmera.com/actualidad/aquel-viaje-de-ushuaia-a-la-quiaca/>. Acesso em: 27 nov. 2023.

Knoow

Música nativista. Disponível em: <https://knoow.net/arteseletras/musica/musica-nativista/>. Acesso em: 10 jun. 2024.

Last.fm

Papas da Língua. Disponível em: <https://www.last.fm/pt/music/Papas+da+L%C3%ADngua/+wiki>. Acesso em: 30 abr. 2023.

Letras

Engenheiros do Hawaii – Biografia. Disponível em: <https://www.letas.mus.br/blog/engenheiros-do-hawaii-biografia/>. Acesso em: 11 ago. 2023.

Letras

Nei Van Soria – Biografia. Disponível em: <https://www.lettras.com.br/nei-van-soria/biografia>. Acesso em: 25 dez. 2023.

Medium

Rock & Pop: La emisora que cambió la forma de hacer radio. Disponível em: <https://medium.com/@SantiNasra/rock-pop-la-emisora-que-cambio-la-forma-de-hacer-radio-d166a4de6d38>. Acesso em: 7 fev. 2024.

Melvin764G (DeviantArt)

What if MTV Latina Logo. Disponível em: <https://www.deviantart.com/melvin764g/art/What-if-MTV-Latina-Logo-926918106>. Acesso em: 9 out. 2023.

Mundo da Música

Mas bah, tchê! Música nativista gaúcha. Disponível em: <https://blog.mundodamusica.com.br/mas-bah-tche-musica-nativista-gaucha/>. Acesso em: 5 jun. 2024.

Música e Cinema

Garotos da Rua – Biografia e Discografia da Banda. Disponível em: <https://musicaecinema.com.br/garotos-da-rua-biografia-e-discografia-da-banda/>. Acesso em: 17 mar. 2023.

Página 12

Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-06/99-06-14/pag19.htm>. Acesso em: 13 jul. 2023.

Portal do Estado do Rio Grande do Sul

Exposição conta a história dos festivais nativistas. Disponível em: <https://estado.rs.gov.br/exposicao-counta-a-historia-dos-festivais-nativistas>. Acesso em: 14 mai. 2024.

Radioputzgrila

Ultramen anuncia turnê de Máquina do Tempo com estreia na Argentina. Disponível em: <https://radioputzgrila.com.br/site/ultramen-anuncia-turne-de-maquina-do-tempo-com-estreia-na-argentina/>. Acesso em: 8 nov. 2023.

Ratner, J.

A música regionalista e a música nativista. Disponível em: http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/pwtambor/default.php?p_secao=173. Acesso em: 25 set. 2023.

Recis

Disponível em: <http://recis.com.ar/nuevo/notas.ver.php?id=14>. Acesso em: 23 jan. 2024.

Resenas Rock

Divididos. Disponível em: <https://resenas-rock.fandom.com/es/wiki/Divididos>. Acesso em: 18 out. 2023.

SinEmbargo

Disponível em: <https://www.sinembargo.mx/03-10-2014/1133517>. Acesso em: 28 abr. 2024.

Telaviva

Banda Ultramen celebra 30 anos com documentário no canal Music Box Brazil.

Disponível em: <https://telaviva.com.br/16/03/2022/banda-ultramen-celebra-30-anos-com-documentario-no-canal-music-box-brazil/>. Acesso em: 5 dez. 2023.

Whiplash

KRIEGER. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/entrevistas/214091-cachorrogrande.html>. Acesso em: 1 fev. 2024.

Wikipédia

MTV Brasil. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/MTV_Brasil. Acesso em: 7 jan. 2024.

ENTREVISTAS

Alexandre Barea (11/6/2022) – Baterista da banda Cascavelletes

Esteban Tavares (12/4/2024) – Ex baixista da banda Fresno e ex guitarrista de Humberto Gessinger

Gerson Pont (6/3/2024) – Radialista (Radio AtIntida, Radio UPF)

Gonzalo Lattes (14/5/2023) – Guitarrista Argentino

Ilton Carangacci (11/3/2023) – Produtor Artístico

Kim Jim (10/2/2023) – Saxofonista da banda Garotos da Rua

Rodrigo Pilla (9/8/2023) – Guitarrista da banda Bidé ou Balde

Veco Márques (25/7/2023) – Guitarrista da banda Nenhum de Nós

PLAYLIST

[ROCK GARAGEM - 1985](#) Coletânea

[ROCK GARAGEM VOL. II](#) Coletânea

[ROCK GRANDE DO SUL](#) Coletânea

[O Astronauta de Mármore - Nenhum de Nós](#)

[O Papa é Pop - Engenheiros do Hawaii](#)

[Eu quis comer você - Os Cascavelletes](#)

[Amigo Punk - Graforr ia Xilarm nica](#)
[Borracho y Loco - Vera Loca](#)
[Yo No Quiero Volverme Tan Loco - Charly Garcia](#)
[Ochentango - Miguel Mateos](#)
[La Balsa - Los Gatos](#)
[Moris - Ayer Nom s](#)
[Tempos Dif ciles - Baglieto](#)
[Soda Stereo - Signos](#)
[Sumo - Llegando los monos](#)
[Arco Iris - Sudamérica o el Regreso a la Aurora](#)
[Inti Raymi - Gustavo Santaolalla](#)
[Arco Iris - Agitor Lucens V](#)
[Leon Gieco - Esos Ojos Negros](#)
[Engenheiros do Hawaii - Herdeiro da pampa pobre](#)
[Divididos - Huelga De Amores](#)
[Os Paralamas Do Sucesso - Trac-Trac](#)
[El Vampiro Bajo El Sol - Paralamas do Sucesso](#)
[Charly García - Yendo de la cama al living](#)
[Armandinho ao vivo em Buenos Aires](#)
[Velocidade - Vera Loca](#)