

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA**

**PORTO ALEGRE EM CANTO E VERSO:  
VINTE E POUCOS ANOS DE CANÇÃO POPULAR URBANA**

**Rita de Cássia Cavalcante**

**Dissertação apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul como requisito  
parcial para obtenção do Grau de  
Mestre em Literatura Brasileira.**

**PROFESSOR DOUTOR LUÍS AUGUSTO FISCHER  
Orientador da Dissertação de Mestrado**

**Porto Alegre, fevereiro de 2004**

**Ao Norberto,  
me streamigo paiirmão,  
por sempre estar...**

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGLET e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela bolsa de estudos que possibilitou minha dedicação a esta pesquisa;

À Fundação CEEE, Fundação Piratini – TVE e Discoteca Pública Natho Henn, por disponibilizarem seus acervos;

Aos cancionistas Raul Ellwanger, Julio Reny e Vitor Ramil, pela especial atenção;

Ao meu orientador, por indicar caminhos;

Aos colegas e professores do Mestrado, pelo incentivo e colaboração;

Às amigas e aos amigos que se fizeram presentes, real ou virtualmente;

À Maria e à Vera, por ensinarem a simplificar a vida;

À minha mãe e ao meu pai, pelo amor incondicional;

Ao Emerson, por nossas buscas e por nossos encontros;

À Maria Luísa, por fazer tudo valer a pena...

***Pequena canção  
para uma cidade muito amada***

*Nós somos nossos sonhos  
e as lembranças que nos seguem.*

*Nossa cidade é um porto  
e tornamos este porto mais alegre.*

*Nós somos essas ruas  
banhadas de lua.*

*E esse pôr-de-sol que se entrega às  
águas num esplendor de paixão.*

*Nós somos essas vidas  
cinzas, alvares e canção.*

*Ah, cidade de meus amores,  
ah, Porto Alegre estendida  
à beira do rio  
e em meu coração!*

*(Luiz Coronel, no CD *Porto Alegre é demais!*)*

## RESUMO

Para a realização desta pesquisa foram considerados primordialmente os pressupostos desenvolvidos por Luiz Tatit, em sua obra *O cancionista*, no que se refere aos aspectos musicais, e por Antonio Candido, em *Formação da literatura brasileira*, para os aspectos literários.

O presente trabalho procurou verificar, através das análises dos elementos literários e musicais, de que maneira se configura o cancionero popular urbano como sistema, tendo sido eleitas para o *corpus*, canções que lancem um olhar diferenciado sobre Porto Alegre e/ou seus símbolos, que atendam à proposta de sistema literário (autor-obra-público) de Antonio Candido, que sejam representativas neste sistema e que atendam ao gosto pessoal da autora.

## RESUMEN

Para la realización de esta investigación se consideraron primordialmente los presupuestos desarrollados por Luiz Tatit en su obra *El cancionista* en lo referido a los aspectos musicales; y por Antonio Candido en *Formación de la literatura brasileña*, en lo pertinente a los aspectos literarios.

El presente trabajo se propuso verificar, a través de los análisis de los elementos literarios y musicales, de qué forma el cancionero popular urbano se configura como sistema, escogiéndose para el *corpus* de análisis, canciones que, a nuestro juicio, arrojan una mirada diferenciada sobre la ciudad de Porto Alegre y/o sus símbolos y que se adecuan a la propuesta de sistema literario (autor-obra-público) planteada por Antonio Cândido en la obra mencionada, siendo además representativas de ese sistema y correspondiendo al gusto personal de la autora de la presente disertación.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
<b>1 COMPREENDENDO A CANÇÃO .....</b>	<b>12</b>
<b>2 PORTO ALEGRE EM CANTO E VERSO: VINTE E POUCOS ANOS DE CANÇÃO POPULAR URBANA .....</b>	<b>31</b>
<b>2.1 Prelúdio .....</b>	<b>31</b>
<b>2.2 Canção como sistema .....</b>	<b>34</b>
<b>2.3 Estrelas do Sul .....</b>	<b>38</b>
<b>2.3.1 Constelação formadora (ou de onde viemos?) .....</b>	<b>39</b>
<b>2.3.2 Constelação formada (ou para onde vamos?).....</b>	<b>67</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>92</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>101</b>
<b>DISCOGRAFIA.....</b>	<b>106</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>119</b>
<b>ANEXO I: CD COM AS CANÇÕES DO <i>CORPUS</i>.....</b>	<b>120</b>
<b>ANEXO II: OUTRAS LETRAS DE CANÇÕES QUE REFERENCIAM PORTO ALEGRE .....</b>	<b>122</b>

## INTRODUÇÃO

A canção, através de seus compositores e intérpretes, representa importante papel na sociedade, pois, assim como a literatura, é uma forma de manifestação histórica e cultural de um determinado período ou grupo social.

A canção popular brasileira é reconhecida por críticos e especialistas como uma das mais diversificadas do mundo. Não só surgem novos ritmos e interpretações em um determinado período, como convivem diversos movimentos poético-musicais ao mesmo tempo.

Uma canção é, segundo Celso Loureiro Chaves

*um cenário que nos acolhe. Um cenário definido por um certo repertório de gestos, acordes, melodias, textos, pensamentos e ritmos. A canção cria ou relembra um conjunto de referências nas quais o ouvinte mergulha, mesmo sem se dar conta.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> FISCHER, Luís Augusto. Vozes, valsas, cantigas, cultura. In: *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. p. 88. O artigo foi produzido em parceria com Celso Loureiro Chaves, tendo destacadas as partes do texto correspondentes a cada autor.

Dar voz a todas as manifestações literárias tem se tornado ponto fundamental para o desenvolvimento da literatura. A canção se insere neste universo exigindo legitimidade, argumentando em seu favor a qualidade na elaboração das letras e o aumento de um público que vem intercalando cada vez mais o hábito de ouvir ao da leitura. Como bem percebeu Jorge Furtado “as letras de música suprem parte da necessidade que todos nós temos de ouvir e dizer poesia”<sup>2</sup>.

Paulo Leminski também destacou a importância que vinha assumindo a canção popular e o diálogo cada vez mais íntimo estabelecido com a literatura ao afirmar que

*o centro da poesia se deslocou do livro pra música popular. (...) Com Caetano e Chico aconteceu uma coisa na música brasileira. Uma coisa muito grande, uma mudança de códigos. E isso prosseguiu. A associação entre poesia e música tende a se tornar cada vez maior em termos de Brasil. Os poetas mais bem dotados, mais talentosos vêm, pelo menos, prestando muita atenção na poesia dos letristas da música popular.*<sup>3</sup>

No entanto, no Brasil, apesar da qualidade e da diversidade das canções, o estudo acerca do cancionário popular ainda se mostra restrito se comparado às outras áreas de criação estética. Dentro deste contexto, entretanto, tem recebido especial atenção, a obra poético-musical de alguns cancionistas, como Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil – entre outros que se destacaram no centro do país.

---

<sup>2</sup> FURTADO, Jorge. *Farinha, leite e ovos para os poetas. E poesia para as massas*. Zero Hora, Porto Alegre, 08 de fevereiro de 2003. Segundo Caderno, p. 3.

<sup>3</sup> LEMINSKI, Paulo apud SANDMANN, Marcelo. *Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino*. Revista Letras, Curitiba, n. 52, p. 121-141, jul.dez. 1999. Editora da UFPR.

No ano de 1999, desenvolvi durante a graduação na Universidade de Santa Cruz do Sul o estudo monográfico intitulado “As relações eróticas na criação poético-musical de Chico Buarque de Hollanda”. Pretendo nesta Dissertação dar continuidade ao tema da canção, um dos abordados no trabalho supracitado, que ainda pede pesquisas no campo literário, buscando aprofundar os conhecimentos referentes às relações mais profundas entre poesia e música, artes formadoras da canção, bem como contribuir para os estudos desta manifestação literário-musical.

Para o desenvolvimento destes objetivos, foram selecionadas como objeto de estudo do presente trabalho, canções que lançassem um olhar sobre a cidade de Porto Alegre. Para a formação do *corpus* foi considerado o período em que foram divulgadas no mercado fonográfico: a partir de 1978 até a data de conclusão da presente pesquisa.

A fim de apresentar elementos relacionados à formação da canção, foi desenvolvido no primeiro capítulo “Compreendendo a canção” uma revisão de conceitos de diversos teóricos da música e da literatura acerca do assunto, a fim de apontar os estudos que influenciaram no desenvolvimento deste trabalho. Destaca-se, dentre os autores estudados neste capítulo, Luiz Tatit e sua obra *O cancionista*<sup>4</sup>, que forneceu os conteúdos musicais que serão prioritariamente considerados quando da análise das canções.

No segundo capítulo, “Porto Alegre em canto e verso: vinte e poucos anos de canção popular urbana”, com o objetivo de restringir o campo a ser

---

<sup>4</sup> TATIT, Luiz. *O cancionista*: composição de canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 1996.

estudado nesta Dissertação, buscou-se, a partir dos pressupostos de sistema literário de Antonio Candido, apresentadas em sua obra *Formação da literatura brasileira*<sup>5</sup>, em um primeiro momento, elaborar uma proposta de sistema aplicada ao que se considera objeto de estudo neste trabalho. Ainda neste capítulo foi verificada a existência de um sistema no que se refere à canção urbana sul-rio-grandense através das análises das canções selecionadas.

Dessa forma, metodologicamente, foram desenvolvidas pesquisas bibliográfica e discográfica sobre o tema e estudo das canções que enfocassem Porto Alegre. Somou-se a isso a audição das canções selecionadas. A pesquisa de material para a eleição do *corpus* foi realizada em acervos públicos e particulares, em sebos, em emissoras de rádio e televisão e na Internet. As canções do corpus para audição, bem como outras canções que citam Porto Alegre ou quaisquer elementos do urbano pertencentes a esta cidade podem ser verificadas nos ANEXOS I e II, respectivamente.

Devido à quantidade significativa de canções encontradas, buscou-se selecionar aquelas que trouxessem elementos que permitissem identificar Porto Alegre como a cidade-tema da canção, que lançassem sobre ela um olhar diferenciado, que fossem representativas dentro do sistema e que tivessem sensibilizado a autora.

---

<sup>5</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

Definidos os objetivos, selecionados os pressupostos teóricos e eleitas as canções do *corpus*, pretendeu-se com este trabalho verificar de que maneira se configurou tal sistema de produção poético-musical e, de certa forma, também, valorizar o trabalho dos cancionistas sul-riograndenses.

## 1 COMPREENDENDO A CANÇÃO

É impossível negar o parentesco que se estabelece entre música e poesia. Segundo Salete de Almeida Cara, as duas artes surgiram juntas, na Grécia Antiga, onde a poesia era criada para acompanhar a música<sup>6</sup>. Com ela concordam diversos estudiosos da linguagem musical e/ou poética.

Afonso Romano de Sant'Anna, porém, apresenta uma outra perspectiva. O autor afirma que, no que se refere à origem dessas artes, “há duas fontes culturais explícitas, uma que acentua o mundo como eco e materialização da palavra, e outra que entende o universo regido por uma música cósmica, num balé de formas que vão do micro ao macro-cosmos”<sup>7</sup>.

O que importa aqui, entretanto, não é determinar quem surgiu primeiro, posto considerar-se esta uma tarefa impossível, mas reafirmar a relação íntima entre poesia e música - artes fundadoras da canção. Tão

---

<sup>6</sup> CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986. p. 13.

<sup>7</sup> SANT'ANNA, Afonso Romano de. Canto e palavra. In: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (Organizadoras). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. p. 13.

difícil quanto determinar sua origem é conceituar a canção. Dizer que é ela a soma de música e letra seria muito pouco para a complexidade de tal produção artística. Assim como o conceito de literatura, o de canção tem evoluído através da história.

Mário de Andrade, referindo-se à música na Antigüidade, indica a atividade dos rapsodos, os cantadores ambulantes, como sendo a do canto-louvor (acompanhado de lira de quatro cordas) à “memória dos deuses, dos heróis, dos feitos nacionais”, que acabaram por fixar “melodias-tipo, inalteráveis”<sup>8</sup>. Pode-se considerar, assim, que a atividade desenvolvida pelos cancionistas modernos, por representarem em suas canções o universo que os cerca, aproxima-se daquela desenvolvida pelos rapsodos em tempos remotos.

Vasco Mariz considera a canção “como o núcleo de todas as formas musicais”<sup>9</sup> e aponta sua origem para uma figura de linguagem – a onomatopéia. Aponta alguns tipos de canção (observando que sejam “numerosíssimos e de difícil classificação”<sup>10</sup>): de dança, de gesta, de jogar, de mesa ou sobremesa, de trabalho, festiva, eclesiástico-popular, infantis, madrigalesca, artística, folclórica e popular.

No *Novo Dicionário Aurélio* o verbete significa:

*1. Designação comum a diversos tipos de composição musical popular ou erudita para ser cantada. 2. Composição escrita para*

---

<sup>8</sup> ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. p. 28.

<sup>9</sup> MARIZ, Vasco. *A canção popular brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. p. 25-26.

<sup>10</sup> Id., *ibid.* p.26.

*musicar um poema ou trecho literário em prosa, destinada ao canto, com acompanhamento ou sem ele. 3. Composição instrumental nos moldes da canção (1 e 2). 4. Canto. 5. Cantiga.<sup>11</sup>*

A essas idéias, acrescentamos as palavras de Affonso Romano de Sant'Anna, que classifica quatro tipos de expressão para a canção popular:

*a música que canta; a música que fala; a música que corporifica; a música que visualiza. A primeira privilegia a melodia, a segunda privilegia o texto, a terceira transforma o corpo num elemento de expressão tanto da música quanto do texto e a quarta espetaculariza.<sup>12</sup>*

Assim, para o autor, as canções mais líricas, como as bossa-novistas, privilegiam a melodia; os desafios populares, como o *rap* e o *hip-hop* valorizam a fala; as músicas carnavalescas e o *rock* intensificam a presença do corpo e a música de vídeo-clipe – “gênero fragmentário de imagens e sons”<sup>13</sup> caracteriza a última categoria.

Da mesma forma que Mariz, que reconhece na onomatopéia – figura pertencente à linguagem verbal – a origem da canção popular, Luiz Tatit busca relacionar em seu conceito de canção elementos da linguagem verbal e da linguagem musical. Considera como canção a “produção da fala no canto”, que se dá através da união da seqüência melódica, da unidade lingüística e do gesto oral elegante do cancionista<sup>14</sup>.

Depreende-se, então, de tais conceitos que a canção sempre tem em sua estrutura elementos musicais e lingüísticos, que devem causar no

<sup>11</sup> NOVO AURÉLIO SÉCULO XXI: o dicionário da língua portuguesa. Acesso em 2002. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/aurelio>>.

<sup>12</sup> SANT'ANNA, Affonso Romano de. Op. cit. p. 15.

<sup>13</sup> Id., ibid. p. 16.

<sup>14</sup> TATIT, Luiz. Op. cit. p. 09.

ouvinte uma determinada emoção. Mas quais são os elementos importantes para a construção da canção, tanto no campo musical quanto no literário?

Considera-se também como elemento fundamental à canção, o ritmo, visto estar presente tanto na linguagem musical quanto verbal. Em sua origem grega *rhythmos* designa “aquilo que flui, aquilo que se move”<sup>15</sup>, conforme afirma Bruno Kiefer. Ao conceito de ritmo são associadas ainda as idéias de medida (dentro desse fluir temos descontinuidades maiores ou menores), de ordem (uma regularidade de elementos iguais ou comparáveis), de duração (tempo) e de intensidade (volume) do som. Ainda, consoante o autor, “cada língua tem a sua própria estrutura melódico-embrionária. Já existe nela, portanto, o germe de uma música que expressa a alma do povo”<sup>16</sup>.

De maneira geral, os principais elementos formadores da canção, conforme indicado por Heloísa Araújo Valente, são a altura (inflexão ascendente ou descendente), o registro vocal (matizes entre grave e agudo), o timbre (identidade da voz), os modos de ataque (textura), a intensidade (gradação da emissão vocal, do sussurro ao grito), a duração (maior ou menor brevidade na emissão do som), o andamento (velocidade da fala), o acento (tonicidade da silabação) e a pausa (silêncio)<sup>17</sup>.

Os estudos de Luiz Tatit, que percorrem a semiótica, a música e a literatura, são basilares para a identificação desses elementos e,

---

<sup>15</sup> KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. 5. ed. Porto Alegre: Movimento, 1973. p. 23.

<sup>16</sup> Id., *ibid.* p. 44.

<sup>17</sup> VALENTE, Heloísa de Araújo. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: AnnaBlume, 1999. p. 105.

conseqüentemente, para a construção da identidade teórica do presente trabalho. Serão considerados os princípios conceituais contidos, primordialmente, na obra *O cancionista: composição de canções no Brasil*, na qual o autor se propõe a analisar a dicção<sup>18</sup> de diversos cancionistas (Noel Rosa, Lamartine Babo, Ary Barroso, Dorival Caymmi, Lupicínio Rodrigues, Luiz Gonzaga, Tom Jobim, Roberto Carlos, Jorge Ben Jor, Chico Buarque e Caetano Veloso) a partir da identificação de traços específicos de cada autor e de sua obra. A esses conceitos serão acrescentados outros, do próprio Tatit, constantes na obra *Semiótica da canção: melodia e letra*, ou, ainda, de críticos diversos - literários e/ou musicais - que o antecederam ou que lhe são complementares.

O olhar de Tatit volta-se para o estudo da arquicanção, que é definida como “o conjunto de traços (ou processos) comuns às canções, a partir da neutralização dos traços específicos que as opõe entre si”<sup>19</sup>, ou seja, que “define com precisão a idéia que buscamos, de canção-modelo”<sup>20</sup>. Em seu estudo, o autor começa por esclarecer o que chama de “gestualidade oral” do cancionista, ou seja, ato que exige “um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial”<sup>21</sup>, o que poderia ser compreendido como o próprio cantar. Será a partir de sua gestualidade oral que o cancionista cativará, melodicamente, a confiança do ouvinte, ou seja, que o encantarás.

---

<sup>18</sup> O conceito de dicção será abordado adiante, ainda neste capítulo.

<sup>19</sup> TATIT, Luiz. Op. cit. p. 26.

<sup>20</sup> Id., ibid. p. 26.

<sup>21</sup> Id., ibid. p. 09.

Considero que a atividade do cancionista aproxima-se à de um ourives, que lapida a pedra bruta, aparalhe as arestas, busca a forma mais perfeita para sua estrutura até que ela possa ser reconhecida como uma jóia. Também o cancionista buscará “através do processo entoativo que estende a fala ao canto, (...) que produz a fala no canto”<sup>22</sup>, de seu “gesto elegante”, lapidar sua canção, a fim de criar uma obra que permaneça, que não se perca como se perde a fala cotidiana.

Para que se realize esse processo, o autor considera mais importantes “as tensões de cada contorno ou de seu encadeamento periódico”<sup>23</sup>, também chamadas de “tensões locais”, do que as “tensões harmônicas”, posto que aquelas

*são produzidas diretamente pela gestualidade oral do cancionista (compositor ou intérprete), quando se põe a manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto. O fluxo contínuo da primeira adapta-se imediatamente às vogais da linguagem verbal mas sofre o atrito das consoantes que interrompem sistematicamente a sonoridade.*<sup>24</sup>

Identificam-se, então, duas tendências distintas no que se refere às tensões locais: uma de continuidade (denominada tensão passional) e outra de segmentação (denominada tensão temática). No fluxo contínuo, as vogais são estendidas, o que amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, em consequência é diminuído o andamento musical e destacado o contorno melódico. “O cancionista não quer a ação mas a

---

<sup>22</sup> TATIT, Luiz. Op. cit. p. 09.

<sup>23</sup> Id., ibid. p. 09.

<sup>24</sup> Id., ibid. p. 10.

paixão. Quer trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra”<sup>25</sup>. É o que Tatit chama de “modalidade do /ser/”<sup>26</sup>. Esse processo, também identificado como “passionalização”, ao investir em uma melodia mais lenta e contínua, privilegia as imagens, geralmente também retratadas no texto da canção, relacionadas à ausência, seja ela originada pela desilusão amorosa, seja pelo sentimento de falta de qualquer outro objeto desejado.

A tensão que explora a segmentação, por sua vez, é reconhecida pela menor duração das vogais e do campo das frequências, pela aceleração da progressão melódica e pelo especial destaque para as consoantes.

*A aceleração dessa descontinuidade melódica (...) privilegia o ritmo e sua sintonia natural com o corpo: de um lado, as pulsações orgânicas de fundo (batimento cardíaco, inspiração/expiração) refletem de antemão a periodicidade, de outro, a gestualidade física reproduz visualmente os pontos demarcatórios sugeridos pelos acentos auditivos.*<sup>27</sup>

O autor cita como exemplos o tamborilar dos dedos, a marcação com o pé, ou com a cabeça e o envolvimento integral da dança espontânea projetada. São gêneros explícitos da tensão que explora a segmentação: o xote, o samba, a marcha, o *rock*, entre outros. Para visualizar basta imaginar alguém simulando tocar uma guitarra elétrica ao ouvir (ou ao lembrar) uma música de seu grupo de *rock* preferido. “É a vigência da ação” e ao que Tatit chama de “modalidade do /fazer/”<sup>28</sup>. Ao investir na segmentação melódica –

---

<sup>25</sup> TATIT, Luiz. Op. cit. p. 10. Grifo do autor.

<sup>26</sup> Id., ibid. p. 10.

<sup>27</sup> Id., ibid. p. 10.

<sup>28</sup> Id., ibid. p. 11.

processo denominado “tematização” - ocorre um movimento “propício às construções de personagens (baiana, malandro, *eu*), de valores-objetos (o país, o samba, o violão) ou, ainda, de valores universais (bem/mal, natureza/cultura, vida/morte, prazer/sofrimento, atração/repulsa)”<sup>29</sup>, ou ainda, de marcas: de liberdade, de brasilidade, de regionalismo, entre outras.

Essa tendência é bastante freqüente na canção brasileira: em show realizado em dezembro de 2001, no Auditório Araújo Vianna, em Porto Alegre, o cancionista Zeca Baleiro contou ao público que, certa vez, uma fã lhe perguntou por que em suas canções só havia referências às mulheres morenas. Ele explicou que a escolha da “Morena” referia-se à representatividade desta *figura* dentro da formação da canção brasileira como representação da mulher brasileira, o que incluía a própria fã, uma jovem loira, que o inquiria. “Morena” é um exemplo de tematização.

Tatit cita como exemplos de canções temáticas: “A tua presença morena”, “Águas de março”, “Aquarela do Brasil” e “O que é que a baiana tem?”<sup>30</sup>, e como exemplos de canções passionais: “A primavera”, “Eu e a brisa”, “Clarice” e “Torre de Babel”<sup>31</sup>. Cabe ressaltar, ainda, que os dois processos – tematização e passionalização – podem ocorrer em uma

---

<sup>29</sup> TATIT, Luiz. Op. cit. p. 23. Grifo do autor.

<sup>30</sup> TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1999. p. 46.

<sup>31</sup> Id., *ibid.* p. 47.

mesma canção, como é o caso de “Garota de Ipanema”, “No tabuleiro da baiana”, “Tempo de estio” e “Mania de você”<sup>32</sup>.

Resumindo, com a desaceleração o ritmo valoriza a duração, o que propicia os estados da paixão - “onde os objetos perdidos ou ausentes são sempre menos importantes que os vínculos que permanecem em forma de saudade, esperança, desejo”<sup>33</sup>. A aceleração intensifica o ritmo e diminui os intervalos, privilegiando a construção de temas. “A aceleração reduz o espaço e a duração assim como a desaceleração os amplia”<sup>34</sup>. Logo, a primeira valoriza o sujeito e a segunda o objeto, a primeira privilegia a exploração do nível psíquico e a segunda satisfaz as necessidades de materialização de uma idéia.

O canto surgirá, assim, da permanente oscilação - traduzida pelo cancionista em forma de compatibilidade, através de uma só dicção - entre os ataques consonantais e o prolongamento das vogais, sendo impossível a existência de uma composição sem estes dois aspectos, que não ocorrem, necessariamente, de forma concomitante. “Compor uma canção é procurar uma dicção convincente (...) É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um só projeto de sentido”<sup>35</sup>.

Considerando as afirmações de Tatit, pode ser compreendido por dicção o gesto do cancionista de compatibilizar correntes contrárias, elaborando paixão e ação através dos recursos eleitos por ele para dizer o

---

<sup>32</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1999. p. 48.

<sup>33</sup> Id., ibid. p. 97.

<sup>34</sup> Id., ibid. p. 100.

<sup>35</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996. p. 11.

que diz. A dicção de cada cancionista pode ser compreendida, então, como o seu estilo, que segundo H. J. Koellreutter

*é o conjunto de características que une a produção artística de uma determinada época, de um país, de um artista; ou que separa a produção artística de uma determinada época de outra, de um país de outro, de um artista de outro*<sup>36</sup>.

O crítico afirma ainda que “o estilo só existe em virtude da lei de separação, segundo a qual um ser não vive senão sob a condição de separar-se dos outros”<sup>37</sup>.

Bruno Kiefer, ao afirmar que “cada língua possui uma rítmica própria, uma rítmica geral, inconfundível (...)” e que “(...) cada indivíduo sobrepõe a esta rítmica geral a sua própria, condicionada por sua vez, pelo estado emocional”<sup>38</sup> corrobora o que Tatit denomina “dicção” e Koellreutter “estilo”. Ao optar por um vocábulo que remete antes à linguagem verbal que à linguagem musical para indicar a maneira pela qual o cancionista transmite sua obra, Tatit pretende chamar a atenção para a íntima relação existente entre canto e fala. Verificar a “dicção do cancionista brasileiro” significa preocupar-se “com sua maneira de dizer o que diz, sua maneira de cantar, de musicar, de gravar, mas principalmente com sua maneira de compor”<sup>39</sup>. Ele afirma ainda que “toda e qualquer canção popular tem origem na fala”<sup>40</sup>.

Assim sendo, a canção promove

---

<sup>36</sup> KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987. p. 17.

<sup>37</sup> Id., *ibid.* p. 17.

<sup>38</sup> KIEFER, Bruno. *Op. cit.* p. 29.

<sup>39</sup> TATIT, Luiz. *Op. cit.*, 1996. p. 11.

<sup>40</sup> Id., *ibid.* p. 12.

*a remotivação constante dos componentes próprios do discurso oral – cadeia lingüística e perfil entoativo – gerando entre eles outras formas de compromisso que se pautam, em geral, pela estabilidade e conseqüente fortalecimento do plano da expressão. Durante essa operação, a relação sujeito/objeto vai sendo reproduzida na letra, na melodia e demais recursos musicais, ora dentro de uma dimensão extensa, ora através do contato de elementos vizinhos, mas sempre em função do estreitamento de laços entre expressão e conteúdo<sup>41</sup>.*

O cancionista traz camuflada a fala cotidiana em seu canto. Ele precisa considerar a instabilidade da primeira, posto não haver modelo único de fala, para criar uma “responsabilidade sonora” que será reconhecida como canção. Para que isso ocorra, o cancionista necessita encontrar novos modos de compatibilizar texto e melodia, deve eternizar-se através de seu timbre, e também revelar-se como simples falante através de sua entoação. Será, portanto, sua dicção, que o tornará especial diante do público, e ela compreende ocultar e revelar o artista ao mesmo tempo, pois “por trás dos recursos técnicos tem que haver um gesto, e a gestualidade oral que distingue o cancionista está na entoação particular de sua fala”<sup>42</sup>.

Tatit identifica dois tipos de vozes formadoras da canção: a que canta dentro da voz que fala e a que fala dentro da voz que canta. “A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer”<sup>43</sup>. A voz que fala busca se fazer entender, quer a compreensão imediata da palavra oral pelo ouvinte. “Por sua natureza utilitária e imediata

---

<sup>41</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1999. p. 45.

<sup>42</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996. p. 14.

<sup>43</sup> Id., ibid. p. 15.

(...) é efêmera. Ordena uma experiência, transmite-a e desaparece”<sup>44</sup>. A voz que canta, embora “voz articulada do intelecto”<sup>45</sup>, visa antes de tudo, despertar o mais profundo sentimento do ouvinte, “ela imortaliza a canção”<sup>46</sup>. “Como extensão do corpo do cancionista, surge o timbre de voz. Como parâmetro de dosagem do afeto investido, a intensidade”<sup>47</sup>. O autor afirma ainda que “é na canção transcorrendo no limiar da fala que se configura o corpo do cancionista, o grão, a voz que canta porque diz e que diz porque canta”<sup>48</sup>.

Segundo Tatit, os fenômenos de presentificação enunciativa, na canção, são destacados pela interpretação de cada cancionista, que “literalmente recompõe a obra a cada nova execução”<sup>49</sup>. Ele afirma ainda que

*a letra que integra a canção continua dando conta das abstrações do pensamento e dos conteúdos ausentes mas só dos que podem ser renovados a cada execução. (...) O resto é texto-fala, esse universo ruidoso que subjaz a canção mas que deve ser negado por sua absoluta incapacidade de conservação sonora*<sup>50</sup>.

O crítico não pretende com isso separar o canto da fala, ao contrário (posto que nasceram juntos), pretende estabelecer o local de cada uma dessas categorias - tanto da fala no canto quanto do canto na fala. Assim, o canto é capaz de eternizar o que na fala se perde, pois

---

<sup>44</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996. p. 15.

<sup>45</sup> Id., ibid. p. 15.

<sup>46</sup> Id., ibid. p. 16.

<sup>47</sup> Id., ibid. p. 15.

<sup>48</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1999. p. 267.

<sup>49</sup> Id., ibid. p. 256.

<sup>50</sup> Id., ibid. p. 257.

*se de um lado a fala é uma constante ameaça à perpetuação da composição, de outro, ela é a principal garantia da dinamização da linguagem. A fala desfaz os gêneros: não é samba, não é rock, não é bolero, não é rap... ela não se deixa fixar*<sup>51</sup>.

Ambos os tipos de vozes – a que fala no canto e a que canta na fala - coexistem no espaço da canção, o que faz com que o cancionista sinta a necessidade “de preservar um gesto de origem sem o qual a canção perderia a própria identidade”<sup>52</sup>; entre as tensões melódicas, ele “propõe *figuras* visando ao pronto reconhecimento do ouvinte. Tais figuras são os desenhos de entoação lingüística projetados como melodia musical e, muitas vezes, ocultados por ela”<sup>53</sup>.

Somam-se a esses elementos os conceitos de gradação e transposição. O primeiro refere-se ao “movimento conjunto que corresponde a ascendência ou descendência, ordenadas em progressão contínua ao longo de um trecho amplo da composição” e o segundo ao “movimento descontínuo que se refere aos grandes contrastes de tratamento melódico decorrentes, sobretudo, da mudança de registro no campo da tessitura”<sup>54</sup>. Em geral, a gradação ascendente gera um sentimento positivo, enquanto a gradação descendente gera um sentimento negativo.

Soma-se aos conceitos apresentados até aqui o do timbre vocal do cancionista, que se refere principalmente à competência e perícia investidas aí que permitem identificar a potência do gesto. Para exemplificar, propõe-se

---

<sup>51</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1999. p. 262.

<sup>52</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996. p. 16.

<sup>53</sup> Id., *ibid.* p. 16. Grifo do autor.

<sup>54</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1999. p. 109.

aqui um pequeno exercício: pense em uma canção de Roberto Carlos (“Detalhes”, “É proibido fumar” ou “Jesus Cristo”, por exemplo) e em outra de Milton Nascimento (“Canção da América”, “Coração de estudante”, ou “Travessia”); tente cantarolá-las (em forma de “lá-lá-lá”) consecutivamente. O que se observa é que a versatilidade das variações de timbre dentro das canções do primeiro é menor se comparadas às do segundo cancionista, o que não quer dizer que o primeiro tenha menor valor do que o segundo, pois em ambos os casos se reconhece o cancionista na canção, e em ambos identifica-se “um projeto geral de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor e, normalmente, modalizado e explicitado pelo arranjador”<sup>55</sup>.

No que se refere aos aspectos relacionados aos recursos técnicos utilizados pelo cancionista, Tatit aponta os valores inatos tipicamente atribuídos a este, que, na maioria das vezes, treina apenas para aprimorar suas produções. O texto da canção, segundo o estudioso, “vem dos estados de vida”<sup>56</sup>: de enunciação (o cancionista simplesmente fala), de paixão (o cancionista fala de si), de decantação (o cancionista fala de alguém ou de algo). Durante as produções, o cancionista adquire diversas técnicas, destacando-se entre elas a “naturalidade”, ou seja, “a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida”<sup>57</sup>. Para isso, ele precisa converter em forma de melodia, as idéias e as emoções, o que significa dar materialidade àquilo que é incorpóreo e psíquico. Essa conversão implica dois estados

---

<sup>55</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996. p. 11.

<sup>56</sup> Id., ibid. p. 17.

<sup>57</sup> Id., ibid. p. 18.

distintos acerca da experiência do cancionista: “de um lado, sua vivência pessoal com determinado conteúdo e, de outro, sua familiaridade e intimidade com a expressão e a técnica de produzir canções”<sup>58</sup>.

Em relação à produção da canção, Tatit afirma ainda que “este arsenal de recursos técnicos é tão poderoso que, muitas vezes, transforma a qualidade emocional da vivência do compositor. É quando a fossa produz marcha carnavalesca e a excitação eufórica belas melodias de samba-canção”<sup>59</sup>. Exemplifica-se: “Pra você gostar de mim”, de Joubert de Carvalho, uma marcha de carnaval que descreve a tristeza de alguém que não consegue conquistar o ser amado; e “A noite do meu bem”, de Dolores Duran, um samba-canção que um apaixonado declara buscar tudo o que há de mais perfeito para enfeitar a noite do seu bem.

O autor recupera, ainda, o conceito de naturalidade para relembrar os aspectos que se referem à porção entoativa da melodia, visto que é aí que esta se aloja, é aí que ela “se adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto”<sup>60</sup>. Visto a canção dar-se no tempo, pois a voz que canta immortaliza a canção, conforme já dito anteriormente, o núcleo entoativo produz a presentificação desse tempo, pois “alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora”<sup>61</sup>. Assim, as entoações são produzidas com o objetivo de dar naturalidade ao texto e presentificar o tempo de execução da canção, e será a este processo que Tatit nomeia

---

<sup>58</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996. p. 18.

<sup>59</sup> Id., ibid. p. 19.

<sup>60</sup> Id., ibid. p. 20.

<sup>61</sup> Id., ibid. p. 20.

“figurativização”, pois sugere ao ouvinte “verdadeiras cenas (ou figuras) enunciativas”<sup>62</sup>. Esse recurso possibilita identificar “a voz que fala no interior da voz que canta”<sup>63</sup> e permite ao cancionista projetar-se na obra.

A “figurativização” pode ser reconhecida através da presença de dêiticos - “elementos lingüísticos que indicam a situação enunciativa em que se encontra o *eu* (compositor ou cantor) da canção”<sup>64</sup> – e de tonemas – “inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação”<sup>65</sup>. Enquanto os dêiticos lembram ao ouvinte que “por trás da voz que canta há sempre uma voz que fala”<sup>66</sup>, os tonemas (ou variações de altura, para se usar uma terminologia musical) são responsáveis por transmitir sentimentos de afirmação, resignação, constatação, quando descendentes ou de contentamento, exclamação ou surpresa, quando ascendentes<sup>67</sup>. Nessa medida os tonemas relacionam-se diretamente com as tensões passionais ou temáticas, já abordadas anteriormente.

Desse modo, “se as canções primam por explicitar, em suas letras, o tema da junção em forma de rupturas e encontros afetivos, suas melodias reforçam consideravelmente o processo de reintegração das diferenças, recuperando, também do ponto de vista musical, o fluxo interrompido”<sup>68</sup>.

---

<sup>62</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996. p. 21.

<sup>63</sup> Id., *ibid.* p. 21.

<sup>64</sup> Id., *ibid.* p. 21. Grifo do autor.

<sup>65</sup> Id., *ibid.* p. 21.

<sup>66</sup> Id., *ibid.* p. 21.

<sup>67</sup> VALENTE, Heloísa de Araújo. Op. cit. p. 110.

<sup>68</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1999. p. 275.

No que se refere à inspiração, o autor afirma que as experiências pessoais são intransferíveis: a linguagem verbal pode até transmitir parte delas, dar uma idéia daquilo que foi vivido, mas somente a canção seria capaz de capturar “a própria singularidade da existência”<sup>69</sup>. Ao compor o cancionista deve recriar o acontecimento a partir daquilo que seja possível ser desenvolvido na canção. “Não importa tanto o que aconteceu mas como aquilo que aconteceu foi sentido. (...) A naturalidade, a espontaneidade e a instantaneidade”<sup>70</sup>.

Antes de abordar as questões relativas ao texto da canção propriamente dito, vejamos o ouvinte neste universo teórico. Diversos são os ritmos que antecedem ao nascimento do ser humano, tais como os batimentos cardíacos e as freqüências de voz que ressoam no líquido amniótico<sup>71</sup>. Se for lembrado ainda que, cada língua possui sua própria musicalidade e que é trabalho do cancionista trazer à tona essa música, pode-se afirmar que o ouvinte capta, através de suas próprias vivências, a inspiração com que o cancionista dotou a sua composição. Conforme Heloísa de Araújo Valente, o ouvinte “poderá interpretar a música à sua maneira, de acordo com seu repertório sógnico – ao qual acostumou denominar-se de *visão de mundo, história de vida* – ou mesmo outras variantes como predisposição orgânica”<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996. p. 19.

<sup>70</sup> Id., ibid. p. 20.

<sup>71</sup> VALENTE, Heloísa de Araújo. Op. cit. p. 102.

<sup>72</sup> Id., ibid. p. 106.

Retomando Tatit, ao tratar do texto da canção, o crítico afirma que o projeto narrativo “promove uma espécie de seleção qualitativa dos conteúdos, de acordo com uma gramática geral que já não é mais apenas lingüística”<sup>73</sup>, pois tem uma identificação mais direta com a evolução da humanidade, mostrando-se como “um modelo promissor para a análise da produção e da compreensão do sentido, seja ele veiculado pela pintura, pela literatura, pelo cinema ou pela canção popular”<sup>74</sup>.

Assim, o texto da canção aproxima-se daquilo que o ouvinte percebe como conteúdo principal da composição. Ele afirma: “é como se a narrativa traduzisse, nos termos de inteligibilidade, a singularidade da emoção descrita nas curvas melódicas”<sup>75</sup>.

A intenção de Tatit, em *O cancionista*, foi a de explicar alguns dos aspectos produtores de sentido na canção, a partir do reconhecimento dos traços comuns a todas elas, aqueles que, independentes da particularidade da obra, oferecem uma pronta identificação de sua natureza. Aqueles que permitem dizer, simplesmente: “Isto é uma canção”<sup>76</sup>.

A intenção do presente trabalho será a de verificar em que medida os textos das canções selecionadas apresentam elementos literários, sem, entretanto, desligá-los da melodia que os completa. Atenta-se para o fato de que serão considerados os aspectos musicais mais explícitos, dado este ser um trabalho de ordem literária.

---

<sup>73</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996. p. 24.

<sup>74</sup> Id., ibid. p. 25.

<sup>75</sup> Id., ibid. p. 25.

<sup>76</sup> Id., ibid. p. 26.

Pretende-se, assim, a partir dos elementos poético-musicais formadores da canção, verificar de que maneira se manifesta a dicção dos cancionistas selecionados para análise. Serão levados em consideração, primordialmente, os conceitos de tematização e passionalização, desenvolvidos por Luiz Tatit e apresentados neste capítulo. Também serão consideradas as noções relacionadas aos pares opostos decorrentes destes conceitos: timbre-intensidade, continuidade-segmentação, entre outros. São, dentre os elementos musicais, os que permitem uma aplicação sem a exigência de conhecimentos específicos dos estudiosos da música, posto complementarem minha percepção leiga, minha intuição de ouvinte, ou ao que Heloísa de Araújo Valente conceitua como “testemunho auditivo”<sup>77</sup>.

---

<sup>77</sup> VALENTE, Heloísa de Araújo. Op. cit. p. 220.

## **2 PORTO ALEGRE EM CANTO E VERSO: VINTE E POUCOS ANOS DE CANÇÃO POPULAR URBANA**

### **2.1 Prelúdio**

Na formação da canção brasileira é possível verificar um número significativo de canções que abordam o tema de uma cidade como representação da identidade de sua gente, de sua “cor local”. Observe-se o caso das diversas homenagens às capitais de São Paulo, da Bahia e do Rio de Janeiro. Há que se considerar que as duas últimas foram capitais do país e que as três são “berço” de inúmeras personalidades artísticas – tanto no campo literário, quanto musical, considerando apenas os diretamente abordados no presente trabalho.

A canção produzida no Rio Grande do Sul, apesar da efervescente veia geradora de talentos deste Estado, talvez por sua distância geográfica do centro do país, talvez por sua falta de tropicalidade, ou ainda, por sua tendência histórica separatista, não recebe no cenário acadêmico, artístico e

cultural brasileiro seu devido reconhecimento. Talvez, como afirma o cancionista Humberto Gessinger, estejamos “longe demais das capitais”<sup>78</sup>.

Diversos poetas/cancionistas gaúchos cantaram e cantam Porto Alegre e/ou os seus símbolos. Pretende-se observar, a partir desta pesquisa, os diferentes olhares, as diferentes fotografias acerca desta cidade que representa o núcleo do Rio Grande do Sul, o lugar para onde todos convergem, centro cultural e político, pertencente a todos os gaúchos e ao mesmo tempo, com características tão individuais.

Conforme afirma Luís Augusto Fischer, “mesmo a canção popular que no Brasil em geral rendeu um diálogo importante com a poesia culta (...), por aqui manteve-se quase sempre num patamar baixo de realização estética, com raras exceções”.<sup>79</sup> Neste capítulo se buscará, então, verificar de que maneira vem sendo representada a cidade de Porto Alegre nas canções urbanas sul-rio-grandenses produzidas nos últimos “vinte e poucos” anos.

Para isso, foram selecionadas, dentre as muitas encontradas durante toda a pesquisa discográfica, as canções que atendessem aos seguintes critérios: apresentar um olhar especial sobre Porto Alegre, a fim de formar uma rede de diferentes olhares sobre o mesmo tema; trazer referência ao universo urbano pertencente à cidade (que pode ser

---

<sup>78</sup> ENGENHEIROS DO HAWAII. Longe demais das capitais. Humberto Gessinger [Compositor]. In: ENGENHEIROS DO HAWAII. *Longe demais das capitais*. São Paulo: BMG Ariola, 1991. 1 CD simples (36 min 24 s). Faixa 4 (4 min 07 s).

<sup>79</sup> FISCHER, Luís Augusto. A poesia no Rio Grande do Sul. In: *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998. p. 85

geográfica, social, histórica, turística); atender à proposta de sistema literário (autor-obra-público) de Antonio Candido; ser representativa dentro deste sistema; responder à preferência da autora. A fim de estabelecer uma evolução desta produção, os cancionistas foram agrupados em duas constelações: uma formadora e outra formada, categorias que serão exploradas adiante neste capítulo.

Quanto aos aspectos musicais serão considerados nas análises, como já apontado no primeiro capítulo, os conceitos de tematização e passionalização. A fim de facilitar sua identificação pelo leitor, retomam-se suas principais características. A passionalização pode ser reconhecida por apresentar um prolongamento das vogais e a conseqüente desaceleração da melodia; por se referir à modalidade do /ser/ sugere estados de espírito, assim, percebe-se um sujeito-poético mais voltado para si do que para o objeto. A tematização pode ser identificada por apresentar ataque consonantal e aceleração melódica, recursos que inspiram a construção de personagens; pertencendo à modalidade do /fazer/, percebe-se uma maior integração do sujeito-lírico com o objeto, posto o primeiro voltar-se para a ação. Vale lembrar ainda que a melodia pode ser temática e a letra passional ou vice-versa. Outros elementos musicais que porventura se destaquem nas canções analisadas também serão considerados.

## 2.2 Canção como sistema

Se Antonio Candido, no prefácio da primeira edição de *Formação da literatura brasileira*, afirma que “comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca”<sup>80</sup>, o mesmo não se aplica à canção popular brasileira, que conforme Caetano Veloso é “a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira”<sup>81</sup>.

A canção brasileira, objeto híbrido, pertencente tanto ao campo musical quanto ao literário, parece organizar-se de forma semelhante à literatura, amplamente desenvolvida por Candido em *Formação da literatura brasileira*. Vejamos os pressupostos considerados pelo autor para configurar a formação de um sistema literário brasileiro.

O crítico descreve a estrutura formativa da literatura brasileira como

*o processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência da sua existência espiritual e social através da literatura, combinando de modo vários os valores universais com a realidade local e, desta maneira, ganhando o direito de exprimir o seu sonho, a sua dor, o seu júbilo, a sua modesta visão das coisas e do semelhante*<sup>82</sup>.

---

<sup>80</sup> CANDIDO, Antonio. Op. cit. p. 10.

<sup>81</sup> VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1999. p. 17.

<sup>82</sup> CANDIDO, Antonio. Op. cit. p. 327.

Ao “estudar a formação da literatura brasileira”<sup>83</sup> a partir de uma perspectiva histórica em que serão definidas ao mesmo tempo “o valor e a função das obras”<sup>84</sup>, leva em consideração dois períodos literários – o Arcadismo e o Romantismo – que, segundo o autor, são separados radicalmente por sua atitude estética, mas aproximados por sua vocação histórica, “constituindo ambos um largo movimento, depois do qual se pode falar em literatura plenamente constituída, sempre dentro da hipótese do ‘sistema’”<sup>85</sup>.

Para que a literatura se configure como um sistema é preciso verificar a presença da tríade “autor-obra-público”<sup>86</sup> e de uma continuidade literária, a criação de uma tradição, em que as obras existentes tenham influência sobre as vindouras, ou seja,

*a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros*<sup>87</sup>.

Candido considera ainda que “em fases iniciais, é freqüente não encontramos esta organização, dada a imaturidade do meio, que dificulta a formação dos grupos, a elaboração de uma linguagem própria e o interesse pelas obras”<sup>88</sup>. Aos textos destas fases iniciais o autor denomina

---

<sup>83</sup> CANDIDO, Antonio. Op. cit. p. 23.

<sup>84</sup> Id., ibid. p. 09.

<sup>85</sup> Id., ibid. p. 16.

<sup>86</sup> Id., ibid. p. 16.

<sup>87</sup> Id., ibid. p. 23.

<sup>88</sup> Id., ibid. p. 24.

“manifestações literárias”<sup>89</sup>, por não atenderem aos pressupostos necessários para serem consideradas como “literatura”. Considera, então, como ponto de partida para seus estudos o ano de 1750, data, segundo ele, “puramente convencional”, a partir da qual se estabelece “uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária”<sup>90</sup>. São os autores integrantes deste sistema que percebem que ao fazerem literatura constroem também um pouco de nação<sup>91</sup>. Esse primeiro movimento de construção de uma identidade nacional é denominado por Candido como “literatura empenhada” e diz respeito “à tomada de consciência dos autores quanto ao seu papel, e à intenção mais ou menos declarada de escrever para a sua terra, mesmo quando não a descreviam”<sup>92</sup>.

Levando em consideração os pressupostos teóricos desenvolvidos pelo autor na obra supracitada, verifica-se a possibilidade de estudar a canção sob a perspectiva formativa. Visto serem objeto de estudo do presente trabalho aquelas canções que façam referência a Porto Alegre, considera-se, inicialmente, que tal como Antonio Candido constatou em sua interpretação crítica a existência de um ponto comum entre os dois períodos literários formadores de um sistema literário brasileiro, ou seja, “a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco de nação ao fazer

---

<sup>89</sup> CANDIDO, Antonio. Op. cit. p. 24.

<sup>90</sup> Id., ibid. p. 24.

<sup>91</sup> Id., ibid. p. 18.

<sup>92</sup> Id., ibid. p. 26

literatura”<sup>93</sup>, esta mesma intenção pode ser percebida nos cancionistas gaúchos, que procuram “fazer Porto Alegre ao fazer canção”, o que significa dizer, então, que é através do olhar do artista que se constrói a imagem coletivizada da cidade.

Antonio Candido aponta ainda como critério inicial para a existência de um sistema a existência da tríade “autor-obra-público”. Também se constatou tal estrutura formativa no que se relaciona à canção-objeto deste trabalho para verificar a existência de um outro aspecto igualmente importante: a causalidade interna deste sistema, ou seja, a presença de características desenvolvidas por gerações anteriores nas obras futuras. A formação da continuidade literária é indicada por Candido como uma “espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo”<sup>94</sup>.

Esses três pressupostos apresentados por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*<sup>95</sup> - autor-obra-público, causalidade interna do sistema e esforço do artista em ajudar a criar uma literatura empenhada, ou seja, um conceito de nação - serão os que servirão de suporte, somados às idéias de Luiz Tatit em *O cancionista*<sup>96</sup>, já apresentadas no primeiro capítulo, para as análises que podem ser verificadas no capítulo a seguir.

---

<sup>93</sup> CANDIDO, Antonio. Op. cit. p. 18.

<sup>94</sup> Id., ibid. p. 24.

<sup>95</sup> Id., ibid.

<sup>96</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996.

### 2.3 Estrelas do Sul

Como ponto de partida para as análises tomou-se o ano de 1978, em que é gravado o projeto musical que culminou no disco intitulado *Paralelo 30*, primeiro lançado com o selo ISAEC, que havia, então, adquirido uma mesa de gravação com dezesseis canais, garantindo assim a qualidade técnica das produções fonográficas, até então ausente das gravações locais<sup>97</sup>. Constatou-se, portanto, a presença de um primeiro grupo de criadores, que disponibilizam a obra elaborada para um determinado público ouvinte (dado ser o objeto deste trabalho assimilado de maneira distinta do objeto “puramente” literário), representados aqui pelos cancionistas Raul Ellwanger, Nelson Coelho de Castro, Beбето Alves, Kleiton e Kledir Ramil, Julio Reny, Flávio Bicca Rocha, Nei Lisboa e Vitor Ramil. Verificou-se, da mesma forma, a existência de uma tradição, garantindo a causalidade interna do sistema, a geração de uma tradição, formada por autores e novos autores, o que significa dizer que o primeiro grupo foi lido (ouvido), pelos artistas que os seguiram, que formam então o que se considera o segundo grupo, que se manifesta a partir do final da década de 80 e que é representado aqui pelas bandas Engenheiros do Hawaii, Graforrêia Xilarmônica, Ultramen e Bidê ou Balde e pelo cancionista Wander Wildner.

---

<sup>97</sup> FONSECA, Juarez. Dos gaudérios aos punks. In: *Nós, os gaúchos*. 4. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998. p. 193.

Denominou-se o primeiro grupo de “corredores” como “constelação”<sup>98</sup> formadora” e o segundo como “constelação formada”<sup>99</sup>.

### ***2.3.1 Constelação formadora (ou de onde viemos?)***

Anos 70. A ditadura instaurada desde o Golpe Militar de 1964 impõe cada vez mais limites aos cidadãos brasileiros, especialmente àqueles que não concordam com o regime. Não há liberdade de expressão sem risco de morte. Aqueles que protestam sabem que podem pagar com a vida. É neste contexto que a canção irá assumir o papel de voz popular. Isso não significa que antes desta época a canção não fosse reconhecida como tal, mas é a partir do final da década de 60 que alcançará o estado definitivo de arte e como tal servirá para denunciar os acontecimentos de sua época.

Os cancionistas buscarão formas de ludibriar os olhos mais do que atentos da Censura e, na maioria das vezes de forma velada, transmitir mensagens que revelam a condição de opressão sob a qual se encontra o seu país. É neste contexto que surgem os cancionistas que darão início ao que se propõe como sistema cancionero urbano do Rio Grande do Sul. Há que se considerar ainda que estes jovens (porque este é um aspecto comum a todos os cancionistas que serão aqui abordados), ainda que não gostem

---

<sup>98</sup> A eleição do termo “constelação” deve-se à sua significação mais ampla do que outros termos correlatos. Uma constelação apresenta núcleo mais homogêneo, mas bordas mais esgarçadas, o que permite maior flexibilidade no trânsito dos cancionistas entre uma e outra. Cf.: FISCHER, Luís Augusto. Op. cit., 1998. p. 77.

<sup>99</sup> Ambos serão amplamente abordados adiante.

dela, não conhecem situação diferente da que vivem e isso lhes proporciona um ponto de vista diferenciado dos que os seguirão.

Os cancionistas que iniciam esta constelação formadora são, assim, jovens que cresceram sob a égide da censura, com liberdade limitada de expressão, mas que vêem a situação do país de forma crítica e que ao olhar para o seu espaço local o farão de forma especial, diversa porém do que fazem os cancionistas do restante do país, que os precederam no discurso sobre o universo urbano.

São eles que verão também a gradativa abertura política no país, que culmina no movimento das “Diretas Já”, em 1984, e na eleição de Tancredo Neves para Presidente da República, marco definitivo para a retomada da democracia no Brasil.

Antes das análises das canções, cabe lembrar que nem os cancionistas nem as canções eleitos não dão conta de toda a produção realizada no período abordado no presente trabalho, mas que tal *corpus* serve para demonstrar de que maneira se configurou o sistema cancionário popular urbano que teve como foco a cidade de Porto Alegre. Na constelação formadora foram consideradas as canções que fizessem parte das primeiras gravações (discos) dos cancionistas.

Vale retomar que é do projeto musical intitulado *Paralelo 30* que saem os primeiros cancionistas a fazer parte da formação de um sistema cancionário urbano em Porto Alegre, posto termos, pela primeira vez, concomitantemente, a existência de autores conscientes de seu papel

comprometido com a sociedade e que gravam discos com qualidade suficiente para conquistar um fiel público ouvinte, formando a tríade proposta por Antonio Candido: autor-obra-público. Ressalta-se que dos seis cancionistas que participaram deste disco<sup>100</sup>, três foram especialmente selecionados para análise, por trabalharem explicitamente sobre o tema abordado nesta Dissertação.

Nelson Coelho de Castro, Raul Ellwanger e Bebeto Alves lançam o primeiro olhar sobre a cidade. O último define a si e a seus companheiros como “pioneiros”<sup>101</sup>. Sua “geração” foi a primeira a falar sobre a cidade com a consciência de estar fazendo uma canção que dialoga com a tradição da Música Popular Brasileira (MPB), mas que mantém particularidades, que resultou, em meados dos anos 70, na alcunha de MPG - Música Popular Gaúcha.

### **Samba do lero<sup>102</sup>**

- 1 *Minha cidade está me deixando cabreiro*
- 2 *Todo mundo numa boa, praticando lero-lero*
- 3 *O deputado prometeu com todo esmero*
- 4 *Ajeitar a nossa vila, nossa luz, nosso bueiro*
- 5 *Passou novembro, passou março e fevereiro*
- 6 *A nossa vila foi pro brejo e segue assim o ano inteiro*
- 7 *A nossa vida nunca sai do lero-lero,*
- 8 *Aquele velho oba-oba e bota oba nesse lero.*

<sup>100</sup> Participaram do disco os cancionistas Carlinhos Hartlieb, Nando D'Ávila, Cláudio Vera Cruz, Bebeto Alves, Nelson Coelho de Castro e Raul Ellwanger. In: FARIA, Arthur de. RS: *Um século de música*. Porto Alegre: CEEE, 2001.

<sup>101</sup> “Pioneirismo é isso. Nós somos os pioneiros e estamos amargando por essa dádiva.” In: CASTRO, Néilson Coelho de; ALVES, Bebeto; OLIVEIRA, Gelson. Op. cit. p. 193.

<sup>102</sup> RAUL ELLWANGER. Samba do lero. Raul Ellwanger [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. *Teimoso e vivo*. Porto Alegre: ISAEC, 1979. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo., 12 pol. Lado A, faixa 4 (2 min 43 s). Pela falta de critério na grafia das letras integrantes dos encartes dos discos, quando existem, optou-se pela transcrição do que é cantado pelo cancionista como critério para análise.

- 9 *Tranquei a conta no armazém da Medianeira*  
 10 *Pra comprar arquibancada pro Gre-Nal da quarta-feira*  
 11 *Aos 35 Valdomiro foi fatal*  
 12 *Se livrou dos tricolores e cruzou na diagonal*  
 13 *Soltei um grito e o Falcão marcou de testa*  
 14 *Minha vida aquela hora pareceu que era uma festa*  
 15 *Na quinta-feira eu retornei pro lero-lero*  
 16 *Aquele velho oba-oba e bota oba nesse lero.*
- 17 *Li o jornal para encontrar um bom emprego*  
 18 *No anúncio me dizia fique rico no sossego*  
 19 *Me deram terno, colarinho e maleta*  
 20 *Fui vender carnê do Grêmio, barbatana e camiseta*  
 21 *No fim do mês eu terminei no zero-a-zero*  
 22 *Eu me entunero, eu me embirito, eu canto aos gritos um bolero*  
 23 *Minha vidinha nunca sai do lero-lero*  
 24 *Aquele velho oba-oba e bota oba nesse lero.*
- 25 *Busquei cachaça em Santo Antônio da Patrulha*  
 26 *Rebentou meu Figueiredo, me picou feito uma agulha*  
 27 *Do carreteiro já não guardo nem lembrança*  
 28 *Está sem carne, sem toucinho, sem arroz, tá sem “sustança”*  
 29 *Meu orçamento não emplaca o mês de maio*  
 30 *Carreteiro feito d’água não sei se morro ou se eu desmaio*  
 31 *Minha vidinha nunca sai do lero-lero*  
 32 *Aquele velho oba-oba e bota oba nesse lero.*
- 33 *Seu Adamastor já se largou pra Portugal*  
 34 *Namorar sua cachopa e viver do capital*  
 35 *Pego as crianças, a viola, meu caíque*  
 36 *Vou plantar mandioca e soja lá no sul de Moçambique*  
 37 *Minha vidinha vai sair do lero-lero*  
 38 *Aquele velho oba-oba e bota oba nesse lero*  
 39 *Até que um dia eu vou cair do lero-lero*  
 40 *Aquele velho oba-oba e bota oba nesse lero*  
 41 *Não güento mais o tal do lero-lero-lero*  
 42 *Aquele velho oba-oba e bota oba nesse lero*

A canção aponta, através de uma linguagem bem-humorada, as dificuldades de um eu-lírico, que observa o “oba-oba”<sup>103</sup>, ou seja, o descaso social que acontece em sua cidade, que é Porto Alegre.

<sup>103</sup> Segundo o *Dicionário de porto-alegrês*, o termo tem o sentido de sujeito ou atitude que encara com leveza descabida a gravidade da situação. In: FISCHER, Luís Augusto. *Dicionário de porto-alegrês*. 4. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999. p. 118.

Todas as estrofes da canção são finalizadas pelo verso “Aquele velho oba-oba e bota oba nesse lero”, que busca reafirmar a idéia da estagnação (o “lero-lero”), desenvolvida no penúltimo verso como fecho (ou desfecho) dos acontecimentos apresentados no decorrer da estrofe.

Há indicação da passagem do tempo, no entanto intensifica-se a idéia da imobilidade da situação (“Passou novembro, passou março e fevereiro/ A nossa vida foi pro brejo e segue assim o ano inteiro”), pois ainda que sejam feitas promessas de melhoria, nada acontece, o estado em que encontra a vida do eu-lírico (“nunca sai do lero-lero<sup>104</sup>”), que é também representação de coletividade (“nossa vila, nossa luz, nosso bueiro”, “nossa vida”), dará título à canção. Até o carreteiro, prato típico do Rio Grande do Sul feito com arroz e charque, já está sendo esquecido (“Do carreteiro já não guardo nem lembrança”), confirmando a precariedade em que se encontra este eu-lírico.

O que se percebe, entretanto, na segunda, terceira e quarta estrofe, é que se alternam momentos que denunciam a situação de dificuldade (financeira, emocional, física) com outros que são de puro deleite. Assim, se não há mais crédito para comprar fiado no armazém (“da Medianeira<sup>105</sup>”), em compensação, há para assistir ao jogo (o “Gre-Nal<sup>106</sup> da quarta-feira”) e à

---

<sup>104</sup> Cabe lembrar que a expressão “lero-lero” remete às idéias de descomprometimento, daquilo que é dito informalmente, de promessas não cumpridas.

<sup>105</sup> Bairro de Porto Alegre.

<sup>106</sup> Gre-Nal - nome que recebe o clássico jogo de futebol entre os dois mais importantes times locais: Grêmio, o **Gre**, e Internacional, o **Nal**.

vitória do Internacional<sup>107</sup>, seu time de futebol (“Se livrou dos tricolores”); se existe uma vaga para trabalhar (vendendo “carnê do Grêmio”<sup>108</sup>), ela se revela inútil, pois não gera renda (“eu terminei no zero-a-zero”); se é possível comprar uma cachaça de qualidade (de “Santo Antônio da Patrulha”), por sua vez, ela causa uma crise hepática (“meu Figueiredo” refere-se ao fígado).

Destaca-se ainda, a ironia construída em tais situações contraditórias. Já não bastando as dificuldades financeiras por que tem passado, o eu-lírico tem como única oportunidade de trabalho a divulgação (“barbatana e camiseta”) do time rival ao seu.

Na última estrofe alteram-se suas perspectivas de mudança. Verifique-se, entretanto, que a possibilidade de melhora não está na permanência em sua cidade, nem tampouco em seu país, mas no exílio. O eu-lírico aponta como única saída para escapar do “lero-lero” mudar-se para bem longe (“o sul de Moçambique”), com as coisas que lhe são importantes (“as crianças, a viola, meu caíque”) para “plantar mandioca”. A última expressão, aliás, poderia ser substituída, sem alteração de sentido, pela sinônima “plantar batatas”, o que revela mais um jogo semântico por parte do cancionista.

---

<sup>107</sup> *Sport Club* Internacional – importante time local, cujas cores são o vermelho e o branco. Seus torcedores são conhecidos como “colorados”. Na canção, são referenciados os jogadores Valdomiro e Falcão, que se tornaram ídolos da torcida colorada na década de 70. O último obteve ainda reconhecimento nacional na década de 80.

<sup>108</sup> Grêmio *Foot-Ball* Porto-Alegrense – outro importante time local, cujas cores são o azul, o branco e o preto. Seus torcedores são conhecidos como “tricolores”.

No que se refere à identificação de Porto Alegre como a cidade representada na canção, diversos são os índices, distribuídos ao longo do texto, que permitem tal afirmação, conforme pôde ser verificado nos parágrafos anteriores.

O cancionista insere uma parte falada no final da canção, como se quisesse despertar o eu-poético de sua descrença: "Mas que papo furado! Sai dessa, meu chapa! Qual é a tua?" A voz de Raul Ellwanger interfere assim no destino do "personagem" criado pela canção, claramente temática, se consideramos a escolha do cancionista pelo samba, melodia que prima pela aceleração.

Tal estilo musical vem para reforçar este olhar satírico do eu-lírico sobre sua cidade, a que o tem deixado "cabreiro", desconfiado. O samba é um estilo musical que, historicamente, já vem carregado de dubiedade, pois, se em sua origem é marginal, assume a partir da década de 30 o significado de símbolo nacional. Vale lembrar que "já desde o século XIX a palavra *samba* estendeu-se como designação de qualquer tipo de baile popular, sinônimo de arrasta-pé, bate-chinela, brincadeira (...)"<sup>109</sup>. Sua eleição para tema musical desta canção corrobora, então, para ressaltar a crítica bem-humorada elaborada pelo cancionista Raul Ellwanger.

---

<sup>109</sup> ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. 3. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2000. p. 704.

**Ponto Nodal (Comigo Sempre)<sup>110</sup>**

- 1 *A dissidência do crânio:*
- 2 *Este ponto nodal*
- 3 *Generosa façanha do jazz – da rumba*
  
- 4 *Assim Belém – Restinga – Alvorada...*
- 5 *Exemplos do medo dentro de nós*
  
- 6 *Um rolo – revista*
- 7 *Caniveti*
- 8 *Um deixa disso em coro*
- 9 *que medo que tá*
  
- 10 *Posto no coração e no gesto*
- 11 *Meninada desperta prá bands de cá*
- 12 *Meninada desperta – Alvorada*
  
- 13 *Não ameace o medo rapaz*
- 14 *Coragem sempre no coração*
- 15 *Oh! tão selvagem vai tua voz*
- 16 *Comigo sempre para viver*

Esta canção permite verificar a preocupação (“a dissidência do crânio”) de um eu-lírico coletivizado (“(...) medo dentro de nós”). O crânio, sinônimo de razão é constituído pela diversidade musical, é sempre o ponto mais complicado da estrutura humana, posto ser ele o gerador da razão e também da emoção (idéia que pode ser reforçada se considerarmos a oposição entre os estilos musicais – jazz e rumba - escolhidos como geradores deste crânio).

A relação dos espaços de Porto Alegre, selecionados como geradores de medo, abre para a crítica social que parece propor a canção, ou seja, a indicação sobre o período de ditadura que vive o país. Se

---

<sup>110</sup> NELSON COELHO DE CASTRO. Ponto Nodal (Comigo sempre). Nelson Coelho de Castro [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. *Juntos*. Rio de Janeiro: Polygram, 1984. 1 disco sonoro (41 min 12 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado B, faixa 3 (3 min 4 s).

considerarmos o poder da censura torna-se mais clara a escolha do cancionista por um discurso com elementos significativos, mas que permitam uma segunda argumentação<sup>111</sup>, em caso de “rolo”. Assim, por esta leitura, a “meninada”, que pode ser traduzida como juventude, assume um significado de vítima, é ela quem é ameaçada, quem tem suas atitudes podadas (“Um rolo – revista/ Canivete”), é quem, às vezes, precisa fugir, “desperta” e é a sua voz corajosa, “selvagem” que a canção leva adiante.

O “deixa disso” coletivizado reforça a leitura proposta, que revela também a insatisfação diante da situação do presente. Percepção que só se torna incômoda, que gera nós, para aqueles que têm “coragem no coração”. Vale lembrar aqui que seria, na década de 70, uma situação bem mais confortável e segura não se manifestar contra o regime militar ou manifestar-se a favor dele.

A música da canção fortalece a idéia de denúncia, pois se seus acordes são sempre os mesmos, revelando a situação de estagnação, vão sendo acrescentados instrumentos de percussão que vão sugerindo uma reação à melodia repetitiva, que pode ser a representação do tempo que quer representar.

Percebe-se então uma oscilação entre a tensão passional e a temática, pois, se a letra sugere estados de espírito (medo, angústia, coragem), a melodia, que se acelera, proporciona a integração entre o

---

<sup>111</sup> A segunda leitura que poderia ser apontada é que a “meninada” poderia se referir à população marginal, que vem “pras bandas de cá” para gerar medo.

sujeito-lírico e o objeto que quer destacar, ou seja, a situação que gera o medo.

### **Moleque do parque<sup>112</sup>**

- 1 *Menino moleque, verão*
- 2 *Redentor da alegria*
- 3 *Que explode no verde*
- 4 *Coração do parque*
- 5 *Passarinho dos lagos, mergulhos*
- 6 *Acaricia o passado*
- 7 *Filho desse céu, desse porto*
- 8 *Tua redenção*
- 9 *Dono da vida, nos olhos*
- 10 *De quem vê tua dança bonita*
- 11 *Que vem donde só Deus*
- 12 *Este teu vizinho é quem sabe*
- 13 *Da tua cor, desse bronze de cuia*
- 14 *Da cor da cidade*
- 15 *Moleque, chafariz*
- 16 *Aguacil, estrela do sul*
- 17 *Moleque de verdade*
- 18 *Moleque do ouro do sol*
- 19 *Debaixo do Brasil*
- 20 *Com toda gravidade*

Em “Moleque do parque”, as referências a Porto Alegre não aparecem de maneira totalmente explícita. Na verdade, não fossem os elementos que serão indicados a seguir, o espaço representado na canção poderia pertencer a qualquer cidade.

A partir das brincadeiras do menino, representadas na letra e na música da canção, o espaço do parque vai sendo explorado e revelado para o olhar atento do cancionista.

---

<sup>112</sup> BEBETO ALVES. Moleque do parque. Bebeto Alves [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. *Bebeto Alves*. Rio de Janeiro: CBS, 1981. 1 disco sonoro (44 min 6 s), 33 1 /3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado A, faixa 5 (3 min 3 s).

São apontados na canção elementos que remetem o ouvinte a um cenário comum a qualquer parque - o verde, os lagos, o chafariz - porém, de maneira sutil, o cancionista insere também outros que permitirão uma localização específica do espaço à qual se refere a canção, destacados nos versos a seguir:

***Redentor da alegria***  
***Filho desse céu, desse porto***  
***Tua redenção***

Os elementos específicos, aqui, funcionam como um código. Só quem conhece Porto Alegre reconhecerá no parque da canção o Parque Farroupilha, popularmente conhecido como Parque da Redenção. A escolha do pronome possessivo indicativo da segunda pessoa do singular também reforça a leitura direcionada, posto ser um registro de fala próprio do Rio Grande do Sul (“tua redenção”, “tua dança bonita”, “este teu vizinho é quem sabe”, “da tua cor (...)).

Observa-se que, ao ter seu olhar capturado pela criança que brinca, o cancionista a transforma em uma metonímia da cidade que quer mostrar, ou seja, como a própria canção afirma, é representação do coletivo, pois traz na sua cor “bronze de cuia”, na sua pele dourada pelo sol, a “cor da cidade”.

Tornando-se a representação do coletivo, o moleque deixa de ser simplesmente mais um humano para assemelhar-se àquilo que é divino,

aproxima-se de Deus<sup>113</sup> - com quem compartilha os segredos de sua cor e de sua dança.

Além disso, um outro aspecto que merece destaque é a estação climática eleita para pano de fundo da canção: em vez do típico frio do inverno gaúcho, o calor do verão, que só é abrandado com o mergulho do moleque na água dos lagos e do chafariz. Os sentimentos que o cancionista observa no moleque reforçam o calor trazido pela estação: impregnado na retina de quem o vê bailarino, ele explode de alegria, é “dono da vida”.

A brejeirice da infância que explora o espaço urbano é representada também através da música, que lembra as melodias saltitantes das cantigas infantis. Ela parece envolver o menino e sua dança na natureza do parque e acaba por envolver, também, o ouvinte. Cabe lembrar que, ao acelerar a melodia, o cancionista privilegia a “tensão temática”<sup>114</sup>, que permite a criação de personagens – neste caso, do moleque do parque (ou do moleque e do parque).

O moleque, que pode ser visto como uma criança “de rua” (pela sua liberdade com o espaço que explora, pelo apelo do cancionista que interrompe o canto para introduzir um discurso direto: “- Larga dessa vida, moleque, e vai à luta.”), é representação da gravidade das pessoas que pertencem aos espaços localizados “debaixo do Brasil”. Livre, posto ser passarinho, revela o espaço e é revelado por ele, através do olhar atento do

---

<sup>113</sup> Aqui é possível uma associação com o poema “O guardador de rebanhos”, de Alberto Caetano, heterônimo de Fernando Pessoa, que já realiza esta leitura do divino, ao fazer Jesus Menino humano e cheio de travessuras.

<sup>114</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996. Conforme já desenvolvido no primeiro capítulo.

cancionista Bebeto Alves, que o canta, produzindo, assim a “fala no canto”<sup>115</sup>.

Os irmãos pelotenses Kleiton e Kledir, dissidentes do grupo musical “Almôndegas”, do início da década de 70, foram talvez os que mais tenham cantado Porto Alegre em suas canções nos últimos vinte e poucos anos. Suas canções, em geral, assumem um tom de euforia e encantamento em relação ao universo urbano cantado. A seguir a análise de “Deu pra ti”, outro modo de olhar para a cidade:

### **Deu pra ti**<sup>116</sup>

- 1 *Deu pra ti*
- 2 *Baixo astral*
- 3 *Vou pra Porto Alegre*
- 4 *Tchau*
  
- 5 *Quando eu ando assim meio down*
- 6 *Vou pra Porto e... bah!, tri legal*
- 7 *Coisas de magia, sei lá*
- 8 *Paralelo 30*
  
- 9 *Alô, tchurma do Bom Fim*
- 10 *As guria tão tri a fim*
- 11 *Garopaba ou Bar João*
- 12 *Beladona e chimarrão*

---

<sup>115</sup> Consoante propõe Luiz Tatit como principal “tarefa” do cancionista.

<sup>116</sup> KLEITON E KLEDIR. Deu pra ti. Kleiton Ramil e Kledir Ramil [Compositores]. In: \_\_\_\_\_. *Kleiton & Kledir*. Rio de Janeiro: Ariola, 1981. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol. Lado A, faixa 1 (4 min 39 s).

*13 Que saudade da Redenção*

*14 Do Fogaça e do Falcão*

*15 Cobertor de orelha pro frio*

*16 E a galera no Beira Rio*

A canção é uma ode à cidade. Nela são apresentados elementos humanos e geográficos que servem de referência ao eu-lírico. Este, ainda distante (ele indica que virá para Porto Alegre), informa seu desejo de retorno breve como forma de acabar com sua tristeza (“baixo-astral”, “meio down”). Como num passe de mágica, o universo urbano, repleto de boas recordações, é capaz de alterar o estado emocional do eu-lírico.

Toda a canção é marcada pelo sentimento de saudade, seja explicitado pela letra, seja pela música da canção que assume uma melodia mais melancólica quando da enumeração dos diversos ícones que fazem da cidade quase um medicamento antidepressivo. O tom vai se tornando mais efusivo nos versos anteriores ao refrão e completamente eufórico quando este é cantado.

Ainda sobre os aspectos musicais, atenta-se para a oscilação no tom do canto quando o cancionista pretende dar ênfase ao seu estado de espírito. Nos versos 5, 9 e 13, o cancionista empreende um tom grave, dando mostras de sua melancolia, enquanto que nos versos seguintes acaba por subir o tom, no intuito de mostrar seu estado de euforia.

Porto Alegre aparece, explicitamente, já na primeira estrofe (que é também o refrão), confirmando-se sua referência geográfica na segunda (“Paralelo 30”). Atente-se ainda para a possibilidade de leitura deste último

elemento como uma referência ao projeto musical, ponto de partida do presente trabalho.

Note-se que, aqui, os espaços urbanos não são somente espaços geográficos, posto que aparecem sempre vinculados a elementos humanos, com os quais o eu-lírico indica estabelecer vínculos. O bairro Bom Fim é o espaço da turma, do convívio (“Alô, tchurma do Bom Fim”), das conquistas (“as guria tão tri a fim”), das saídas diurnas (“chimarrão”) e das saídas noturnas (“Bar João”).

A saudade do Parque Farroupilha (a Redenção) é estendida à figura de Falcão, ídolo do Sport Club Internacional<sup>117</sup>, que vivia tempos de glória (“e a galera no Beira Rio<sup>118</sup>”), e de Fogaça, que foi importante figura da canção do Rio Grande do Sul das décadas de 70 e 80<sup>119</sup>.

Outro aspecto que merece atenção é a linguagem escolhida para cantar Porto Alegre. As expressões lingüísticas reforçam a demarcação do espaço como algo particular, como se percebe no próprio título da canção – “deu pra ti”<sup>120</sup>, no uso reduzido (indicando o carinho e a intimidade sentidos) do nome da cidade “vou pra Porto”, na interjeição “bah<sup>121</sup>” e no advérbio

---

<sup>117</sup> Conforme já referenciado na análise de “Samba do lero”, de Raul Ellwanger.

<sup>118</sup> Beira-Rio é o nome do estádio de futebol, sede do clube colorado.

<sup>119</sup> Foi também parceiro musical dos cancionistas analisados: Kleiton & Kledir. Recordar-se que é de sua autoria a canção “Vento negro” que deu destaque ao grupo Almôndegas, na qual Kleiton & Kledir iniciaram sua carreira musical.

<sup>120</sup> “Expressão das mais interessantes e das menos compreendidas fora daqui. Se alguém diz pro outro ‘deu pra ti’ (...) está dizendo que chegou, que o cara pode cair fora (...)” In FISCHER, Luís Augusto. Op. cit., 1999. p. 63.

<sup>121</sup> “Bá” ou “bah”, “significa tanto aprovação quanto desaprovação; já se disse que é uma redução de barbaridade, palavra com a qual o resto do Brasil nos identifica, em vários sentidos.” In: Id., *ibid.* p. 26.

“tri”<sup>122</sup> (“legal”, “a fim”). O próprio frio<sup>123</sup>, elemento do imaginário gaúcho, também é lembrado através da linguagem, expresso através da figura humana, metaforizada na expressão “cobertor de orelha”, que remete ao aconchego do calor que produz a aproximação dos corpos<sup>124</sup>.

Assim, além de referenciada, a cidade é reverenciada. O universo geográfico transforma-se em humanizado através dos espaços e habitantes desta cidade.

O cancionista Julio Reny apresentará outra forma de fotografar oralmente Porto Alegre. Produtor de um *folk* urbano, em seu primeiro disco “Último verão”, o autor contempla a cidade em duas canções: “Cine Marabá” e “Canção para o rio que refletia a cidade”. A última será analisada abaixo:

#### **Canção para o rio que refletia a cidade**<sup>125</sup>

- 1 *Embaixo da ponte que divide as suas águas*
- 2 *Naquele ano tomei cerveja e esperei pelo verão*
- 3 *Jogando pedra nas margens pra obter os desejos*
- 4 *Que me aguardavam do outro lado do rio*
- 5 *O rio que refletia a cidade*

<sup>122</sup> “tri” é um “advérbio de uso em porto-alegrês. Em geral quer dizer ‘muito’...” In: FISCHER, Luís Augusto. Op. cit., 1999. p. 161.

<sup>123</sup> O irmão da dupla, o também cancionista Vítor Ramil, mais tarde desenvolverá um ensaio que intitulará “A estética do frio” e que apontará alguns caminhos para a leitura das especificidades da canção realizada no Rio Grande do Sul.

<sup>124</sup> “Designação sutil para a companhia humana nas noites de frio, ou seja, a companhia – acho que só ouvi até hoje homens usarem a expressão para referir mulher, e jamais o contrário.” In: FISCHER, Luís Augusto. Op. cit., 1999. p. 48.

<sup>125</sup> JÚLIO RENY. Canção para o rio que refletia a cidade. Julio Reny [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. *Último Verão*. Porto Alegre: Barulhinho Records, 2000. 1 CD simples (57 min 52 s). Faixa 6 (4 min 21 s). (Remasterizado de gravação originalmente lançada em 1983).

- 6 *O rio que refletia a cidade*  
 7 *Em cima da pedra que é o seu trono nas águas*  
 8 *Meus companheiros jogavam cartas*  
 9 *E contavam piadas sem graça*  
 10 *Matando o tempo que os afastava de uma bela garota*  
 11 *Encostada na esquina no outro lado do rio*  
 12 *O rio que refletia a cidade*  
 13 *O rio que refletia a cidade*
- 14 *Em cima da árvore que mergulha nas águas*  
 15 *Uma noite sonhando contei mil luzes*  
 16 *Que flutuavam no porto espelhando os luminosos*  
 17 *Que me reservava do outro lado do rio*  
 18 *O rio que refletia a cidade*  
 19 *O rio que refletia a cidade*
- 20 *Embaixo da ponte que separa suas águas*  
 21 *João apostou uma tarde quem teria a mais boa mulher*  
 22 *Quando pelo rio vieram latas de cerveja*  
 23 *Que de um bonito barco caíram*
- 24 *Nos deixando bêbados ao entardecer*  
 25 *Como um mundo que nos esperava do outro lado do rio*  
 26 *O rio que refletia a cidade*  
 27 *O rio que refletia a cidade*  
 28 *O rio que refletia a cidade*

Na canção, Porto Alegre é revelada como objeto de desejo de um eu-lírico que está separado dela. A cidade é trazida até ele pelo mesmo rio que reflete suas “mil luzes”, presente nos sonhos deste eu-lírico.

O que permite afirmar que a cidade onírica é Porto Alegre é a referência ao rio que a reflete somada à imagem construída no verso “*Que flutuavam no porto espelhando os luminosos/ que me reservava do outro lado do rio*”. A localização é reforçada se forem considerados ainda os elementos que indicam tratar-se de uma cidade de maior porte (“mil luzes”, “luminosos”, “um mundo que nos esperava do outro lado do rio”).

Destaca-se a rica imagem construída no verso 3 em que a pedra jogada nas águas do rio poderia ser relacionada ao ouro atirado nas fontes e poços como forma mágica de ter um desejo atendido, idéia pertencente ao imaginário coletivo.

O tempo de espera até a realização de seu sonho é compartilhado com seus “companheiros”, que parecem não almejar o universo urbano sob as mesmas perspectivas que ele, posto apenas “matarem o tempo” com jogos de carta e piadas, considerados “sem graça” diante da grandiosidade de sua expectativa.

O estado onírico em que se encontra o eu-lírico é potencializado pelas outras latas de cerveja, carga perdida de um barco que atravessava o rio, em cujas margens os jovens divagavam sobre suas projeções e aspirações para o futuro. O mundo que o espera do outro lado do rio é comparado ao estado em que se encontra o rapaz que o deseja.

Considerando que segundo Tatit<sup>126</sup> o texto vem da vida e de seus estados, percebe-se aqui que a melodia prolongada e reiterativa reflete o estado de paixão e de decantação do eu-lírico, pois fala de si e de algo, ao mesmo tempo. A música, então, acompanha o ritmo do sujeito poético construído na canção. Como se quisesse reforçar a euforia que vai tomando conta dele, a melodia também vai, lentamente, se acelerando. Na última estrofe, entretanto, acompanhando a bebedeira do eu-lírico, assume uma melodia lenta, desacelerada, como se “bêbada” também ficasse.

---

<sup>126</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996. p. 17

Porto Alegre é, portanto, um lugar idealizado, projetado pelas expectativas de um jovem que começa a experimentar os prazeres da idade adulta (“naquele verão tomei cerveja”) e que espera encontrar na cidade a realização de seus desejos mais secretos.

A canção “Horizontes”, de Flávio Bicca Rocha, por sua representatividade no período abordado, por sua repercussão pública e pela riqueza dos elementos explorados, bem como pela semelhança encontrada no modo como o cancionista olha para a cidade também faz deste primeiro grupo.

### **Horizontes<sup>127</sup>**

- 1 *Há muito tempo que ando*
- 2 *Nas ruas de um porto não muito alegre*
- 3 *E que no entanto me traz encantos*
- 4 *E um pôr-de-sol me traduz em versos*
  
- 5 *De seguir livre muitos caminhos*
- 6 *Arando terras, provando vinhos*
- 7 *De ter idéias de liberdade*
- 8 *De ver amor em todas idades*
  
- 9 *Nasci chorando, Moinhos de Vento*
- 10 *Subir no bonde, descer correndo*
- 11 *A boa funda de goiabeira*
- 12 *Jogar bolita, pular fogueira*
  
- 13 *Sessenta e quatro, sessenta e seis*
- 14 *Sessenta e oito, um mau tempo, talvez*

---

<sup>127</sup> ELAINE GEISLER. Horizontes. Flávio Bicca Rocha [Compositor]. PROJETO UNIMÚSICA apud Faria, Arthur de. *RS: Um século de música*. Porto Alegre: Branco Produções, 2000. 1 CD simples (72 min 38 s). Faixa 4 (3 min 47 s).

*15 Anos setenta, não deu pra ti*  
*16 E nos oitenta, eu não vou me perder por aí*  
*17 Não vou me perder por aí*  
*18 Não vou me perder por aí*  
*19 Não vou me perder por aí*

Em “Horizontes”, verifica-se o olhar de um eu-lírico decepcionado diante de sua cidade, que “há muito tempo” não tem sido sinônimo de beleza e alegria, conforme vai se revelando a cidade que foi a de sua infância.

Mesmo diante desta Porto (“não muito”) Alegre, seu olhar se revela ainda encantado, posto reconhecer-se o eu-lírico a concretização da poesia que produz a beleza do famoso pôr-do-sol da cidade.

As afirmações positivas que se seguem à imagem do pôr-do-sol representam aquilo que está ausente da cidade do presente e que pode ser encontrado nas esperanças de um futuro ou nas lembranças do passado. Está implícito o desejo que sente “de seguir livre muitos caminhos”.

A passagem do tempo, identificada em toda a canção, seja o tempo triste do presente, seja o tempo de liberdade da infância ou o de esperança do futuro, é o que traduz a principal idéia da canção: um chamamento contra a imobilidade, pois se o tempo muda a vida, esta também pode alterar o tempo.

Vale atentar, aqui, para a denúncia à ditadura como responsável pelo sombrio cenário na qual está escondida a alegria de sua cidade e de sua gente. Verifica-se que a primeira identificação temporal explícita é o ano de 1964 (uma clara referência ao Golpe Militar), que se estende até 1968,

“um mau tempo, talvez” (é neste ano que começam a ocorrer as manifestações juvenis em vários lugares do mundo, mas é nele também que se tornam mais violentas as “abordagens” para censurar as opiniões contrárias a ele. É este, igualmente, o ano do AI-5.). Os anos 70, presente deste eu-lírico, também não parecem ter sido positivos (provavelmente pelo mesmo motivo dos anos anteriores) e os anos 80 se apresentam como uma perspectiva de mudança, é o tempo de voltar a encontrar a si e à alegria perdida de sua cidade, ressaltada pela repetição dos últimos versos da canção.

O cancionista utiliza-se da figurativização durante toda a canção quando se propõe a criar as cenas através das quais é possível reconhecer de onde fala este eu-lírico.

A parte final da canção “Horizontes” é uma ode à esperança. Em tempos de medo, surge como um grito que apela pelo canto coletivo, ainda que o sujeito-lírico seja individualizado na canção. Apesar de ter sido, originalmente, elaborada para a peça de teatro “Bailei na curva”<sup>128</sup>, ganhou vida própria e tornou-se hino para a juventude dos anos 70, 80, 90, enfim, imortalizou-se como um canto de liberdade, nunca suficiente.

Se foram escolhidas sempre canções gravadas no primeiro disco dos cancionistas anteriores, no caso de Nei Lisboa e de Vítor Ramil,

---

<sup>128</sup> A peça estreou no Teatro do Ipê em primeiro de outubro de 1983, sob direção de Julio César Conte. O texto foi criado pelo “Grupo Do jeito que dá”. O elenco: Cláudia Accurso, Cláudio Cruz, Hermes Mancilha, Julio César Conte, Lúcia Serpa, Márcia do Canto, Regina Goulart e Flávio Bicca Rocha (autor de “Horizontes”). In: GRUPO DO JEITO QUE DÁ. *Bailei na curva*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

entretanto, foi diferente. A canção “Berlim Bom Fim”, do primeiro, faz parte do segundo disco, posto não haver referência à cidade em seu primeiro disco *Pra viajar no cosmos não precisa gasolina*, de 1983. A canção “Ramilonga”, apesar de composta em 1985 foi gravada somente no disco homônimo, de 1997<sup>129</sup>.

### Berlim-Bom Fim<sup>130</sup>

- 1 *Já vejo casas ocupadas*
- 2 *As portas desenhadas*
- 3 *No vergonhoso muro da Mauá*
- 4 *Os velhos nos cafés*
- 5 *O Bar João em plena Kriegstrasse*
- 6 *A saga violenta desse parque*
- 7 *O cinza da cidade partido verde ao meio*
- 8 *Cheiros peculiares ao recheio*
- 9 *De um bolo de concreto*
- 10 *Repleto de chucrute e rock'n roll*
- 11 *E depois da meia-noite*
- 12 *A fauna ensandecida do Ocidente*
- 13 *Digitando em frente ao Metropol*
- 14 *Berlim, Bom Fim*
- 15 *Berlim, Bom Fim*

Esta canção traça, como indica seu título, um paralelo entre o bairro porto-alegrense do Bom Fim e Berlim - a capital da Alemanha antes da separação. Assim, o bairro, na canção, pode ser interpretado como a “capital da capital”, ou seja, como o mais importante da cidade de Porto Alegre.

<sup>129</sup> O cancionista Vítor Ramil confirmou, a, até então, suspeita da autora sobre o início da composição de “Ramilonga”, período que o faz pertencer à constelação formadora. “Trechos de uma agenda de 1983 (!), dia 21, quinta-feira: *Estou a caminho de mim. Surgiu a idéia de Ramilonga (...) possível semente de um projeto só de milongas*. O detalhe é que só compus Ramilonga uns dois anos depois, quando essa anotação estava, no máximo, no meu inconsciente”. In: RAMIL, VÍTOR. *A estética do frio*. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <lolabohemian@bol.com.br> em 24 out. 2003.

<sup>130</sup> NEI LISBOA. *Berlim-Bom Fim*. Nei Lisboa/Hique Gomes [Compositores]. In: \_\_\_\_\_. *Carecas da Jamaica?!*. Rio de Janeiro: Emi/Odeon, 1987. 1CD simples (42 min 28 s). Faixa 12 (2 min 46 s).

Observando as referências apontadas na canção, destaca-se o olhar tensionado lançado sobre a(s) cidade(s). Se, a canção poderia ser considerada como uma homenagem ao bairro, por destacá-lo do resto da cidade, tal idéia vai sendo destruída pelos elementos negativos utilizados para representá-lo.

O Bom Fim, que se caracteriza por ser um bairro de colonização judaica, é relacionado aos símbolos ligados à cultura alemã (“Berlim”, “*Kriegstrasse*”<sup>131</sup>, “chucrute”<sup>132</sup>, “Metropol”<sup>133</sup>). Vale lembrar, que, na Segunda Guerra Mundial, o povo judeu foi perseguido e massacrado pelo governo alemão nazista de Adolf Hitler. Esclarece-se, então, o sentido dos primeiros versos – visto estarem relacionadas à violenta ocupação nazista, que marcava as portas das famílias judias como sinal de discriminação étnica.

Considere-se, além disso, que a separação das Alemanhas<sup>134</sup> foi completamente arbitrária, violentando os direitos de seus cidadãos. O “muro” foi, até a sua destruição, o símbolo da opressão. Assim, o “Muro da Mauá”,

---

<sup>131</sup> *Kriegstrasse* refere-se ao termo “war route” ou “rota de guerra”. In: DICIONARY.COM. Acesso em agosto de 2003. Disponível em: <<http://dictionary.reference.com/translate/text.html>>.

<sup>132</sup> Prato típico da culinária germânica, feito com repolho fermentado e condimentos. In: SÍNODO SUDESTE. Acesso em agosto de 2003. Disponível em: <<http://www.luteranos.com.br/101/oase/receitas/chucrute.htm>>.

<sup>133</sup> A Metropol é considerada a melhor e maior danceteria da cidade de Berlim, até hoje. In: FOLHA DO TURISMO. Acesso em agosto de 2003. Disponível em: <<http://www.folhadoturismo.com.br/destinos/berlim.html>>.

<sup>134</sup> Em 1949, a Alemanha foi separada em duas repúblicas, uma de regime capitalista – a República Federal da Alemanha – e outra, de regime socialista – a República Democrática alemã. São reunificadas em 1989.

qualificado como “vergonhoso” pelo cancionista começa por denunciar uma situação de isolamento, que será explorada no restante da canção.

Se o Parque Farroupilha, em frente ao qual se localiza até hoje o “Bar João” vem para quebrar o cinza do concreto da cidade, é também símbolo de sua violência – que já é anunciada no início da canção (“as casas ocupadas”).

O bairro que abriga a “saga violenta” do parque e também das famílias que o habitam é indicado, assim, como um mundo igualmente particular, à parte do resto da cidade, “repleto de chucrute e rock'n roll”, o que permite verificar outra característica do lugar: ser ao mesmo tempo um tradicional bairro familiar e um reduto boêmio e de expressões alternativas. “Digitando” pode ser interpretado como o gesto utilizado para fumar um cigarro de maconha, reforçado pela descrição dos freqüentadores do Bar Ocidente<sup>135</sup> (“fauna ensandecida”).

Atente-se, finalmente, para a grafia do nome do bairro na canção, em que o significado deixa de ser simplesmente o de um nome próprio para assumir o de uma qualidade: um “bom fim”, que poderia ser compreendido tanto como um bom local para se chegar (se fim for considerado como objetivo, finalidade), quanto como um bom lugar para permanecer (se fim for considerado como término). Seguindo a proposta de análise o bairro representado assume, então, o significado de um “Porto Alegre” para

---

<sup>135</sup> O bar Ocidente, citado na canção, localiza-se na Rua João Telles, no bairro Bom Fim. A região em sua volta é conhecida como ponto de distribuição de entorpecente.

reconstruir a vida, para recomeçar “por toda la calle, por toda la noche” – comentário inserido entre o canto de “Berlim–Bom Fim”.

Percebe-se nesta canção o recurso ao qual Tatit nomeia como “Figurativização”, ou seja, uma sugestão de cenas ou de figuras para o ouvinte. Para construir tal recurso o cancionista privilegiou a escolha pela inflexão entoativa ascendente, que se intensifica na mesma ordem em que acontecem os versos.

A música eleita pelo cancionista serve para reafirmar o que foi dito até aqui. É introduzida de forma lenta, triste e vai se acelerando, assumindo uma melodia que lembra a música tradicional alemã, mas interpretada como rock.

### **Ramilonga**<sup>136</sup>

- 1 *Chove na tarde fria de Porto Alegre*
- 2 *Trago sozinho o verde do chimarrão*
- 3 *Olho o cotidiano, sei que vou embora*
- 4 *Nunca mais, nunca mais*
  
- 5 *Chega em ondas a música da cidade*
- 6 *Também eu me tranformo numa canção*
- 7 *Ares de milonga vão e me carregam*
- 8 *Por aí, por aí*
- 9 *Ramilonga, Ramilonga*
  
- 10 *Sobrevôo os telhados da Bela Vista*
- 11 *Na Chácara das Pedras vou me perder*
- 12 *Noites no Rio Branco, tardes no Bom Fim*
- 13 *Nunca mais, nunca mais*
  
- 14 *O trânsito em transe intenso antecipa a noite*
- 15 *Riscando estrelas no bronze do temporal*

---

<sup>136</sup> VITOR RAMIL. Ramilonga. Vitor Ramil [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. *Ramilonga* (A estética do frio). Pelotas: Satolep Music, 1997. 1CD simples (46 min 52 s). Faixa 1 (6 min 15 s).

- 16 *Ares de milonga vão e me carregam*  
 17 *Por aí, por aí*
- 18 *Ramilonga, Ramilonga*
- 19 *O tango dos guarda-chuvas na Praça XV*  
 20 *Confere elegância ao passo da multidão*  
 21 *Triste lambe-lambe, aquém e além do tempo*  
 22 *Nunca mais, nunca mais*
- 23 *Do alto da torre a água do rio é limpa*  
 24 *Guaíba deserto, barcos que não estão*  
 25 *Ares de milonga vão e me carregam*  
 26 *Por aí, por aí*
- 27 *Ramilonga, Ramilonga*
- 28 *Ruas molhadas, ruas da flor lilás*  
 29 *Ruas de um anarquista noturno*  
 30 *Ruas do Armando, Ruas do Quintana*  
 31 *Nunca mais, nunca mais*
- 32 *Do Alto da Bronze eu vou pra Cidade Baixa*  
 33 *Depois as estradas, praias e morros*  
 34 *Ares de milonga vão e me carregam*  
 35 *Por aí, por aí*
- 36 *Ramilonga, Ramilonga*
- 37 *Vaga visão viajo e antevejo a inveja*  
 38 *De quem descobrir a forma com que me fui*  
 39 *Ares de milonga sobre Porto Alegre*  
 40 *Nada mais, nada mais.*

A canção remete a um sentimento de nostalgia que vem indicado nos primeiros versos (“Chove na tarde fria” [...]) pela percepção do eu-lírico sobre seu afastamento - que parece ser definitivo – da cidade. Como se buscasse reverter a situação de ausência, o cancionista se transforma em canção, naquela que inunda a cidade, qual chuva forte, e que permite que ele se eternize. Ele é agora “Ramilonga” – união talvez de suas duas origens – como homem e como cancionista – demonstrando assim sua unidade. Ele

é onda, etéreo, ar, des-matéria, o que lhe possibilita alcançar a cidade de outras perspectivas, além das percepções meramente humanas.

Cabe lembrar aqui que Luiz Tatit aponta em seus estudos que o cancionista, através da produção da fala no canto, do seu gesto oral elegante que equilibra melodia e letra, eterniza a voz, o que não acontece com a fala cotidiana, que se perde no tempo – e “alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora”<sup>137</sup>.

Sendo “Ramilonga” o cancionista é concretização de sua própria obra. Vai, carregado sinestesticamente por “ares de milonga”, afastar-se verticalmente da cidade para melhor vislumbrá-la. Os locais por onde inicia seu vôo referem-se a parte altas (geograficamente falando) da cidade (os bairros “Bela Vista”, “Chácara das Pedras”, “Rio Branco”). Seu percurso atravessa os bairros mais afastados até aproximar-se dos lugares mais centrais, que parecem sê-lo também em seus cotidiano (“Bom Fim”, “Praça XV”, “Cidade Baixa”).

As referências aos espaços por ele observados são físicas e emocionais. É como se o seu vôo tivesse o poder de transformar em memória aquilo que em breve se tornará ausência física (“Nunca mais”). Assim, as noites no Rio Branco remetem ao espaço do lar, do silêncio, do refúgio, posto ser aí o local em que residia o cancionista<sup>138</sup>; as tardes no Bom Fim, ao lazer no Parque Farroupilha; o “tango dos guarda-chuvas” ao

---

<sup>137</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996. p. 20.

<sup>138</sup> Informação prestada por telefone pelo cancionista Vitor Ramil à autora em 23 de setembro de 2003.

intenso movimento da zona central da cidade (“Praça XV”), que mescla a modernidade e a tradição – retratada (literalmente) pelo “triste lambe-lambe”; a ausência dos barcos ao rio (lago? estuário?) que identifica Porto Alegre; a flor lilás às ruas já poetizadas por Mário Quintana e musicadas por Armando Albuquerque; a aterrissagem do vôo imaginado à Cidade Baixa (atente-se aqui para a antítese contida nos dois espaços que se seguem: “Alto da Bronze” x “Cidade Baixa”).

Para percorrer os espaços da cidade, o cancionista utiliza diversas imagens poéticas. Destaca-se que é ele mesmo quem lança um olhar diferenciado para Porto Alegre, é ele quem transforma o concreto em poesia, o ruído em canção. Destacam-se as aliterações:

*O trânsito em transe intenso antecipa a noite* – que traduz o truncado do engarrafamento observado pelo eu-lírico;

*Riscando estrelas no bronze do temporal* – que reflete a força dos raios de luz em contraste com os raios e a chuva do temporal;

*Vaga visão viajo e antevejo a inveja* – que inspira o estado onírico vivenciado pelo eu-lírico.

Vale lembrar que o ataque das consoantes sugere, segundo Luiz Tatit, a idéia de segmentação, o que reforça, nesta canção, o afastamento do eu-lírico do objeto desta canção – a cidade de Porto Alegre. Se lingüisticamente a canção é, em alguns momentos, tematizada, posto ser recortada pelas consoantes, melodicamente apresenta um movimento de passionalização, visto ser sua cadência lenta, que é confirmada pelos versos que concluem as estrofes e que transmitem a idéia de tristeza, um estado do ser (“nunca mais”; “nada mais”)

Vitor Ramil recupera em “Ramilonga” os preceitos desenvolvidos em su”A estética do frio”<sup>139</sup>, em que identifica peculiaridades daqueles que vivem sob o frio (especificamente sob o frio gaúcho), mais isolados daquilo que é central, e que por isso trazem em si um estado especial de sentir as coisas, uma certa estranheza à alegria tropical símbolo do Brasil, um sentido de um isolamento, de solidão, que só quem foi pertencido por este clima é capaz de compreender. Esta nostalgia retratada por “Ramilonga” é a mesma a que se refere “A estética do frio”.

### ***2.3.2 Constelação formada (ou para onde vamos?)***

Este grupo representa muito mais do que simplesmente a continuidade do trabalho feito até aqui pelos cancionistas da constelação formadora. Consiste no ponto de chegada do grupo anterior, é a representação do sistema formado. Carregam toda a produção que os antecedeu e que permitiu que assumissem determinadas posturas como criadores. Pertencem a ele o que poderia ser chamado de novíssima geração, ou seja, todos os cancionistas que tenham começado a produzir canções a partir do final da década de 80.

---

<sup>139</sup> RAMIL, Vitor. A estética do frio. In: *Nós, os gaúchos*. 4. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998. p. 262-270.

O final dos anos 80 traz consigo a lenta consolidação da abertura política do país. A maioria dos jovens cancionistas gaúchos que pertencem a esta constelação como percebeu Luciano Zanatta

*nasceram e cresceram a partir dos anos 70, em plena época de expansão do alcance da música de massa no Brasil, e o traço marcante desta geração é o fato de aliar a esta influência da música de massa uma formação musical acadêmica, todos sendo ou tendo sido alunos de composição da UFRGS<sup>140</sup>.*

Não há uma postura padrão, assumem formas de expressão diversas, falam do modo que desejam, sobre o que desejam e quando desejam. Suas canções podem mesclar elementos derivados da tradição com os mais novos recursos tecnológicos disponíveis no mercado. Não pretendem fazer canções que entrem para a história, daí então, talvez, sua menor preocupação com os valores estéticos. Desejam primordialmente compor e serem reconhecidos como a “melhor banda dos últimos tempos da última semana”<sup>141</sup>.

Assim, todas as formas de expressão musical, inclusive as consideradas “marginais”, seja pela sua origem, seja pela sua qualidade em relação aos padrões estéticos canonizados, estarão representadas neste grupo, quais sejam o *rock*, o *pop*, o *hip-hop*, o *rap*, o *pagode*, entre outros.

---

<sup>140</sup> ZANATTA, Luciano apud FARIA, Arthur de. *RS: Um século de música*. Porto Alegre: CEEE, 2001. p. 361.

<sup>141</sup> Como afirma o título de uma das canções que dá nome ao disco (de 2002) do grupo de rock paulista Titãs, banda consagrada na década de 80 e que permanece como um dos nomes mais representativos do pop-rock brasileiro. Tem sido referência para jovens ouvintes desde o seu surgimento.

Na constelação formada, as canções selecionadas levam em consideração, em primeiro lugar, a referência explícita à cidade e, em segundo, a ordem cronológica de gravação. São elas:

### **Anoiteceu em Porto Alegre<sup>142</sup>**

- 1 *Na escuridão*
- 2 *A luz vermelha do walkman*
  
- 3 *Sobre edifícios*
- 4 *A luz vermelha avisa aviões*
  
- 5 *Nas esquinas que passaram*
- 6 *Nas esquinas que virão*
- 7 *Verde, amarelo, vermelho*
- 8 *Espelho retrovisor*
  
- 9 *Anoiteceu em Porto Alegre*
- 10 *Anoiteceu em Porto Alegre*
  
- 11 *Na escuridão*
- 12 *Só você ouve a canção*
- 13 *Eu vejo a luz vermelha do teu walkman*
  
- 14 *Sobre edifícios*
- 15 *No 30° andar*
- 16 *Uma flor vermelha nasceu*
  
- 17 *Nas esquinas que passaram*
- 18 *Nas esquinas que virão*
- 19 *Há sempre alguém correndo*
- 20 *Fugindo da "Hora do Brasil"*
  
- 21 *Anoiteceu em Porto Alegre*
- 22 *BRASÍLIA, 19 HORAS*
- 23 *ESTA É A VOZ DO BRASIL*
- 24 *Anoiteceu em Porto Alegre*
  
- 25 *na zona sul existe um rio*
- 26 *nesse rio mergulha o sol*
- 27 *e arde fins de tarde*
- 28 *de luz vermelha*
- 29 *de dor vermelha*
- 30 *vermelho anil*

---

<sup>142</sup> ENGENHEIROS DO HAWAII. *Anoiteceu em Porto Alegre*. Humberto Gessinger [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. *O Papa é pop*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1990. 1 CD simples (47 min 11 s). Faixa 9 (8 min 5 s).

31 *atrás do muro existe um rio*  
32 *que na verdade nunca existiu*  
33 *mas arde fins de tarde*  
34 *de luz vermelha*  
35 *de dor vermelha*  
36 *vermelho anil*

37 *Aconteceu à meia-noite*  
38 *Aconteceu em Porto Alegre*  
39 *Aconteceu a noite inteira*  
40 *Aconteceu em Porto Alegre*

41 *EU DISSE QUE ACREDITASSEM*  
42 *EU PEDI QUE ACREDITASSEM*  
43 *EU NUNCA DEIXEI DE ACREDITAR*  
44 *QUE O GRÊMIO IA SER CAMPEÃO DA AMÉRICA*  
45 *HOJE, ESTA NOITE, EM PORTO ALEGRE*

46 *Quinze pr'as duas*  
47 *Ruas escuras*  
48 *Quem tem o mapa?*  
49 *Qual é a direção?*

50 *Duas e meia*  
51 *Castelos de areia*  
52 *Cabelos castanhos*  
53 *Estranhos sinais*

54 *Já passa das três*  
55 *Pela última vez*  
56 *De hoje em diante*  
57 *Só uísque escocês*

58 *Cinco da manhã*  
59 *Nada diferente*  
60 *Chegamos finalmente*  
61 *Ao dia de amanhã*

62 *Eu trago comigo os estragos da noite*  
63 *Eu trago comigo os estragos da noite*  
64 *Eu trago comigo os estragos da noite*  
65 *Escondo meu rosto entre escombros da noite*  
66 *Um ditador deposto*  
67 *Marcas no rosto*  
68 *Um gosto amargo na boca*  
69 *Uma certeza*  
70 *Só uma certeza:*  
71 *"Da próxima vez, só uísque escocês"*

- 72 *Duas fichas telefônicas*  
73 *Um telefone que não pára de tocar*  
74 *Ninguém atende*  
75 *Eu não entendo*  
76 *Tão fazendo onda*  
77 *Tão fazendo charme*  
78 *Um alarme de carro que não pára de tocar*
- 79 *Eu trago comigo os estragos da noite*  
80 *Eu trago comigo os estragos da noite*  
81 *Eu trago comigo os estragos da noite*  
82 *Não nego, nego, não*
- 83 *Uma canção no rádio*  
84 *Uma versão mal traduzida*  
85 *Um pastor exorciza no rádio de um táxi*  
86 *AQUI ESTAREMOS EM NOME DE JESUS*  
87 *Uma certa impressão...uma certeza imprecisa*  
88 *PRA PEDIR AO ANJO DEUS*  
89 *“Quem não precisa de uma versão, uma tradução?”*
- 90 *PARA COLOCAR AS MÃOS*  
91 *NAS PROFUNDEZAS DO TEU CORPO*  
92 *PARA ARRANCAR A MACUMBA*  
93 *PARA A GLÓRIA*  
94 *EM NOME DE JESUS CRISTO*  
95 *Um ditador deposto*  
96 *Marcas no rosto*  
97 *Um gosto amargo na boca*  
98 *E a certeza*  
99 *De que o último dia de dezembro*  
100 *É sempre igual*  
101 *Ao primeiro de janeiro*
- 102 *O GRÊMIO VAI SER CAMPEÃO DO MUNDO*  
103 *O RIO GRANDE DO SUL E O BRASIL*  
104 *VÃO VIVER UMA MADRUGADA QUE NÃO TERMINARÁ*  
105 *ANTES DO SOL NASCER*
- 106 *Eu trago comigo os estragos da noite*  
107 *Eu trago comigo os estragos da noite*  
108 *Eu trago comigo os estragos da noite*  
109 *Meu reino por um rosto, pelo resto da noite*
- 110 *Noites que passaram*  
111 *Noites que virão*  
112 *Noites que passamos*  
113 *Lado a lado em solidão*  
114 *Noites de inverno*  
115 *Noites de verão*

- 116 *Noites que viramos*  
 117 *Esperando o sol nascer*  
 118 *Esperando amanhecer*  
 119 *Esperando o sol nascer*
- 120 *Amanheceu em Porto Alegre*  
 121 *Amanheceu em Porto Alegre*  
 122 *Amanheceu em Porto Alegre*  
 123 *Amanheceu...*
- 124 *SEIS HORAS QUINZE MINUTOS ZERO SEGUNDO*
- 125 *Recomeça tudo lá fora*  
 126 *"Here comes the sun"*  
 127 *"The sun is the same in the relative way but you are older"*
- 128 *SEIS HORAS VINTE MINUTOS ZERO SEGUNDO*
- 129 *Recomeça tudo lá fora*  
 130 *Nas esquinas, nas escolas*  
 131 *Um litro de leite*  
 132 *Meio quilo de pão*
- 133 *\*SEIS HORAS TRINTA MINUTOS ZERO SEGUNDO*
- 134 *Recomeça tudo lá fora*  
 135 *Neguinho da Zero Hora*  
 136 *Vende manchetes*
- 137 *Quinze pr'as sete da manhã*  
 138 *Nada diferente*  
 139 *Chegamos finalmente*  
 140 *Ao dia de amanhã...*  
 141 *Em Porto Alegre!*

Já a partir do título da canção, a cidade aqui está explícita e será revelada através do olhar de um eu-lírico, que vai cruzando ruas e atravessando a cidade que anoitece. É o percurso deste eu-lírico sobre as ruas, as imagens e a sua identidade. O recurso de intercalar o canto com a fala das locuções da rádio que escuta (em maiúscula) ajudam o ouvinte a identificar o lugar de onde fala este eu-lírico: que está em seu carro, das 19h às 06h45min, em uma cidade com edifícios de trinta andares, com um time

de futebol que é Campeão do Mundo e da América. Neste percurso vai projetando muitas imagens e referências, que serão desenvolvidas a seguir.

Há uma recorrência na exploração a cor vermelha na primeira parte da canção: o vermelho do sensor de um *walkman* (v. 2), que é esclarecido, em seguida, como pertencente a outra pessoa, que não o eu-lírico(v.13), mas a um pedestre visto pelo espelho retrovisor (v.8); o vermelho da luz do sinalizador de um edifício (v. 4); a luz vermelha do sinal de trânsito (v. 7), vista pelo espelho retrovisor; a flor vermelha (v.16), que nasce no trigésimo andar de um edifício e a luz vermelha do entardecer (v. 28), que se transforma em dor e vermelho anil.

Se considerarmos que a cor vermelha carrega em si a simbologia “do princípio da vida, seu poder e seu brilho”<sup>143</sup>, esta possui, por outro lado, uma ambivalência indicada pelo tom claro ou escuro. Na canção em estudo, predomina o segundo tom, o da baliza do edifício, o do *walkman*, posto ser o que “alerta, detém, incita à vigilância e, no limite, inquieta: é o vermelho dos sinais de trânsito, a lâmpada vermelha que proíbe a entrada num estúdio de cinema ou de rádio, num bloco de cirurgia, etc.”<sup>144</sup>, que em outra leitura, pode ser o sinal de que existe um ouvinte, de quem o eu-lírico chama a atenção para a chegada da noite (que anoitece a “noite inteira” – v. 39) em Porto Alegre, através de seu olhar, expresso em seu canto.

---

<sup>143</sup> CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 944.

<sup>144</sup> Id. Ibid. p. 944.

As referências temporais são exploradas de maneiras distintas, ora por inserir no canto fatos que remetam a datas, ora por indicação horária, que, por vezes, vem acompanhando as inserções de fala. Explica-se: o primeiro momento em que se vê uma referência ao tempo horário é na inserção da gravação do programa “Voz do Brasil”: “BRASÍLIA, 19 HORAS” (v. 22), seguido por “anoiteceu à meia-noite” (v. 37); “quinze pr’as duas” (v. 46); “duas e meia” (v. 50); “já passa das três” (v. 54); “cinco da manhã” (v. 58); “SEIS HORAS QUINZE MINUTOS ZERO SEGUNDOS”(v. 124); “SEIS HORAS VINTE MINUTOS ZERO SEGUNDO” (v. 128) ; “SEIS HORAS TRINTA MINUTOS ZERO SEGUNDO” (v. 133) (as três últimas, inserções de gravação do serviço *Hora certa*) e “quinze pr’as sete da manhã” (v. 137).

As referências de datas ou fatos que remetam a datas são as gravações da voz do radialista Armino Antônio Ranzolin, indicando dois momentos distintos de vitória do Grêmio - Campeão da Taça Libertadores da América (v. 41-45) (em que sagrou-se vitorioso frente ao Peñarol do Uruguai em partida disputada no Estádio Olímpico, na cidade de Porto Alegre) e Campeão Intercontinental de Clubes(v. 102-105) (vitorioso em partida realizada em Tóquio contra o Hamburgo da Alemanha), ambos conquistados no ano de 1983; o fim da ditadura militar em diversos países da América Latina no início dos anos 80 (v. 66 e 67, v. 95- 101) e a “versão mal traduzida” tocando no rádio (v. 83-84), que pode ser lida como a canção “Lá vem o sol”, versão de Lulu Santos para a canção “Here comes the sun”, de George Harrison, em 1984; o início da “era evangélica”, de sua inserção

na mídia (v. 85, 86, 88, 90-94), o que permite situar o tempo da canção no período de 1983-1984.

Levando-se em consideração as referências acima apontadas, somando-as a outros trechos da canção, como “nas esquinas que passaram/nas esquinas que virão” (v. 5 e 6, v.17 e 18), “anoiteceu a noite inteira” (v. 39), “chegamos finalmente/ao dia de amanhã” (v.60-61), “e a certeza/de que o último dia de dezembro/é sempre igual/ao primeiro de janeiro” (v. 98-101); “noites que passaram/noites que virão” (v.110-111); “noites de inverno/noites de verão” (v.114-115); “recomeça tudo lá fora” (v. 125, v. 129, v. 134); “nada diferente/chegamos finalmente/ao dia de amanhã” (v. 138-140), é possível afirmar que, ao observar a cidade de Porto Alegre, a canção trata da passagem do tempo em que nada se modifica de fato, tempo cíclico, em que as coisas se repetem, da mesma forma que as ruas da cidade por onde passa o eu-lírico.

Sobre os aspectos espaciais, a canção explora diversos elementos da vida e paisagem da cidade: o pôr-do-sol do Guaíba, que é apontado como o rio que não é (há uma antiga discussão sobre a classificação do Guaíba como rio, estuário, lago...), a vida noturna, a Zero Hora.

Destaca-se a referência à poesia de Carlos Drummond de Andrade, identificada em “uma flor vermelha nasceu” (v.16), que remete ao verso de “A flor e a náusea”, da obra *A rosa do povo* – “uma flor nasceu na rua!”, que na canção tem cor identificada, diferentemente do que ocorre no poema

(“Sua cor não se percebe./Suas pétalas não se abrem. /Seu nome não está nos livros.”).

A canção revela um eu-lírico que identifica que “há sempre alguém correndo/ fugindo da Hora do Brasil” (v. 19-20), o que pode ser interpretado tanto como a fuga de se reconhecer brasileiro (considerando a ambigüidade existente entre o sentimento de ser gaúcho e ser brasileiro), quanto como do programa de rádio que leva este nome, considerado cansativo por muitas pessoas. Ao reconhecer na cidade e ao buscar respostas para suas impressões, suas “certezas imprecisas” (v. 87), ele traz em si o amargo na boca pelas coisas do mundo e pelo uísque nacional que bebeu, que vive a noite e carrega em si seus estragos e seus escombros. Telefona e não é atendido. É alguém que olha buscando um significado, que não entende. Percebe o tempo passando e sua estaticidade diante desse tempo que voa, que passou e que virá, nas esquinas, nas noites, nos dias.

O eu-lírico é, essencialmente, alguém que vê, através de sua cidade, que fala de algum lugar, que, como no verso 127, aproveitando o trecho da canção *Time*, de Pink Floyd, reconhece que “the sun is the same in the relative way but you are older”<sup>145</sup>.

---

<sup>145</sup> “O sol é o mesmo no caminho relativo, mas você está mais velho.” (Tradução livre)

### Amigo punk<sup>146</sup>

- 1 *Amigo punk*
- 2 *Escuta este meu desabafo*
- 3 *Que a esta altura da manhã*
- 4 *Já não importa o nosso bafo*
  
- 5 *Pega a chinoca*
- 6 *Monta no cavalo e desbrava esta coxilha*
- 7 *Atravessa a Osvaldo Aranha*
- 8 *E entra no parque Farroupilha*
  
- 9 *Amanhecia*
- 10 *E tu chegavas em casa com asa*
- 11 *A tua mãe dá bom dia*
- 12 *E se prepara pra marcar o gado*
- 13 *Com o ferro em brasa*
  
- 14 *E não importa se não tem lata de cola*
- 15 *Eu quero agora é sesteiar nos meus pelego*
- 16 *Com meu cavalo galopando campo afora*
- 17 *O meu destino é Woodstock*
- 18 *Mas eu chego*
  
- 19 *Aonde eu ouço a voz da acordeona*
- 20 *Já escuto o gaiteiro puxando o fole*
- 21 *Vai animando a gauderiada no bolicho*
- 22 *Enquanto eu sigo detonando o hard-core*

A canção é uma ironia das principais dicotomias que podem ser identificadas na cultura gaúcha: presente x passado; cidade x pampa; progresso x tradição.

Aproxima o elemento rural, através da escolha das expressões relacionadas diretamente ao ambiente pampeano, campeiro, ao elemento urbano. Destacam-se, no primeiro caso, as seguintes expressões/vocábulos: “chinoca”, “cavalo”, “coxilha”, “marcar o gado”, “galopando”, “cordeona”,

---

<sup>146</sup> GRAFORRÉIA XILARMÔNICA. Amigo punk. Marcelo Birck, Frank Jorge [Compositores]. In: \_\_\_\_\_. apud FÁRIA, Arthur de. *RS: Um século de música*. Porto Alegre: Branco Produções, 2000. 1 CD (73 min 46 s). Faixa 11 (3 min 36 s).

“gauderia”, “bolicho”. É interessante observar que, entretanto, estes elementos não se referem ao seu significado de origem: a chinoca não se refere a uma moça do campo, não há cavalo e nem coxilha, e as pessoas escutam uma música que não é aquela reconhecida como a música tradicionalista do sul, animada por gaiteiros em bolichos do interior.

O próprio título da canção “Amigo punk” - que é também para quem se dirige o discurso do cancionista - faz parte do universo urbano. Tudo parece não passar de um *nonsense* (atente-se para o estado “alterado” do eu-lírico, indicado pelo seu bafo e pela referência à lata de cola) da voz que canta com ironia o seu meio, altamente influenciado por “correntes” que o remetem a um “passado pela frente”<sup>147</sup>.

Vale ressaltar o retorno a um passado idealizado, lançado na canção como perspectiva de futuro, quando da citação de Woodstock, símbolo da era “sexo, drogas e rock’n’roll” dos anos 60, em que foram revelados muitos ícones musicais.

O que confirma que o ambiente descrito na canção refere-se a Porto Alegre são os espaços pertencentes à cidade e que são atravessados pelos “personagens” na segunda estrofe: “Osvaldo Aranha” e “Parque Farroupilha”.

---

<sup>147</sup> “um passado pela frente” é uma expressão atribuída ao escritor Millôr Fernandes e relida sob perspectiva positiva por Luís Augusto Fischer na obra crítica de mesmo nome. In: FISCHER, Luís Augusto. *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992. p.12.

A dubiedade dos sentimentos também é registrada musicalmente, pois o cancionista optou por alternar a melodia entre uma milonga, que é, por sua vez, interpretada pelos instrumentos tradicionais somados a outros que originalmente não lhe pertencem (como bateria e guitarra), e o som distorcido, ora de um violão (o que corrobora a idéia de ironizar o que é tradicional), ora de uma guitarra elétrica, que para os não-amantes do *hardcore* pode parecer apenas barulho ou desafinação, assumindo para este ouvinte um tom de agressividade.

### **Jesus voltará<sup>148</sup>**

- 1 *Jesus Cristo vai voltar, aleluia!*
- 2 *Em Porto Alegre ele vai morar, aleluia!*
- 3 *As pessoas vão gostar, aleluia!*
- 4 *Nossa vida vai melhorar, aleluia!*
  
- 5 *Os cristãos pediram a sua volta*
- 6 *Esperaram por esta hora*
- 7 *Todos juntos num mutirão*
- 8 *Pois Jesus é a salvação!*
  
- 9 *Todos querem um mundo melhor*
- 10 *Todos querem viver em paz*
- 11 *Agora sim vai ser legal*
- 12 *Porque Jesus é o canal*
  
- 13 *Jesus Cristo vai voltar, aleluia!*
- 14 *Em Porto Alegre ele vai morar, aleluia!*
- 15 *As pessoas vão gostar, aleluia!*
- 16 *Nossa vida vai melhorar, aleluia!*
  
- 17 *Mas em que bairro Jesus vai ficar*
- 18 *Em que rua Jesus vai morar*
- 19 *Na Santa Cecília ou na Conceição*
- 20 *No Espírito Santo ou na Assunção*

---

<sup>148</sup> WANDER WILDNER. Jesus voltará. Wander Wildner [Compositor]. In: \_\_\_\_\_. *Buenos Dias*. São Paulo: Trama, 1999. 1 CD simples (41 min 46 s). Faixa 10 (4 min 4 s).

- 21 *Todos querem que ele fique*  
 22 *Na sua rua*  
 23 *Mamãe quer que ele fique*  
 24 *Lá em casa*
- 25 *Tô achando que isso vai dar*  
 26 *Uma grande confusão*  
 27 *Pois numa hora dessas*  
 28 *Cada um é mais cristão*
- 29 *Em que bairro Jesus vai ficar*  
 30 *Em que rua Jesus vai morar*  
 31 *Na Santa Cecília ou na Conceição*  
 32 *No Espírito Santo ou na Assunção*
- 33 *Jesus Cristo vai voltar, aleluia!*  
 34 *Em Porto Alegre ele vai morar, aleluia!*  
 35 *As pessoas vão gostar, aleluia!*  
 36 *Nossa vida vai melhorar, aleluia!*

A canção é uma paródia do hino religioso “Michael row the boat ashore”, que diz :

*Michael row the boat ashore, Alleluia*  
*Michael row the boat ashore, Alleluia*  
*Sister, help to trim the sail, Alleluia*  
*Sister help to trim the sail, Alleluia*<sup>149</sup>

A ironia da canção de Wander Wildner constrói sobre a idéia da volta de Jesus Cristo, que se dará na cidade de Porto Alegre, e sobre a repercussão que tal fato terá sobre os habitantes desta.

Observe-se que as figuras humanas, que esperam pela chegada do salvador, são sempre coletivizadas (“as pessoas”; “nossa vida”; “os cristãos”; “todos”), tornando assim ainda mais intensa a sugestão acerca das

---

<sup>149</sup> X Fonte. Disponível em: <<http://www.xfonte.net/colsilvia134.html>>. Acesso em agosto de 2003.

alterações que podem ocorrer na vida dos que acreditam e pedem por seu retorno.

Destaca-se a antítese existente entre a segunda e a quinta e sexta estrofes da canção. Se na segunda estrofe encontra-se a idéia de união para a concretização de um mesmo desejo, posto que todos pediram sua volta, em “mutirão”, que “todos querem viver em paz”; nas outras, encontra-se, de forma sutil, o inverso, pois não há concordância sobre o lugar em que ele vai ser instalado. A escolha dos bairros de Porto Alegre, vinculados às referências cristãs é outro aspecto que merece destaque.

Aquilo que, todavia, está implícito na quinta e sexta estrofe, é explicitado pela intuição do eu-lírico na estrofe seguinte, pois este prevê a confusão que será gerada pela decisão final e que retoma a crítica aos pseudos-cristãos.

O que pode ser depreendido na canção, assim, é a crítica a uma sociedade demagógica, que afirma unir-se por causas nobres (a volta de Jesus Cristo significa a melhora da vida), mas que discute por questões menores, defendendo apenas seus interesses pessoais (afinal, imagine-se quanta vantagem haveria em ser “vizinho” de Jesus Cristo).

Musicalmente, também é uma ironia. Basta observar que a introdução, tocada por um teclado que imita o som de um órgão (o que pode ser considerado também como índice do progresso que marca o novo tempo

em que Jesus está chegando), é substituída pelos ataques violentos das cordas de uma guitarra.

Assim, se originalmente, o hino religioso tem a intenção de glorificar o divino através de sua letra e melodia, na versão moderna, a intenção parece ser a de provocar o ouvinte, denunciando aquilo que é terreno (e nada divino). O que se mantém comum às duas é a intenção de mover o ouvinte em direção a um estado de exaltação, que aqui assume o sentido de êxtase, no primeiro caso, sagrado e no segundo, profano.

### **Olelé<sup>150</sup>**

- 1 *Bom dia, vida*
- 2 *Hoje é mais um dia pra sobreviver*
- 3 *E a batalha já começa no amanhecer*
- 4 *Já vou rimando no café da manhã*
- 5 *Pois amanhã não se sabe o que vai ser*
- 6 *Toda manhã tem um ar de melancolia*
- 7 *Aquela nostalgia que contagia*
- 8 *Gente que acorda e ao seu lado alguém*
- 9 *Gente que desperta e ao seu lado ninguém*
- 10 *Mamãe que madruga com o neném*
- 11 *Gente que tem tudo e gente que não tem*
- 12 *Então, eu vou pra rua, vou ver o sol*
- 13 *Jogar a minha isca e puxar o anzol*
- 14 *Cantar pro astro rei, Deus sol todo poderoso,*
- 15 *Que é de graça sua graça pro povo*
- 16 *Leio o jornal e até passo mal*
- 17 *Caiu a casa de um otário federal*
- 18 *Boçal, traficante internacional*
- 19 *E a foto da madame na coluna social*
- 20 *O dia vai, não posso parar*
- 21 *A tarde vem chegando, vamo lá*

*Olelé*

---

<sup>150</sup> ULTRAMEN. Olelé. Ultramen [Compositores]. In: \_\_\_\_\_. *Olelé*. Rio de Janeiro: Rock It!, 2000. 1 CD simples (1 h 03 min 52 s). Faixa 6 (4 min 24 s).

22 *A tarde chegou, eu quero jogo certo*  
 23 *Convido você e quem tiver por perto*  
 24 *Andradas, Mercado, Volunta, Matriz*  
 25 *Quando dá um bolo me escapo por um triz*  
 26 *Então eu sigo o meu rumo como Castañeda*  
 27 *Pra ver o pôr do sol entregue de bandeja*  
 28 *E à medida que escurece, no escuro eu posso ver*  
 29 *O verdadeiro cego é aquele que não quer ver*  
 30 *Carro demais, gente demais*  
 31 *Consumo demais e a violência vem atrás*  
 32 *Não posso comprar, então vou roubar*  
 33 *A publicidade me fez desejar*  
 34 *Chega de ódio de conversa fiada*  
 35 *Tem que viver a vida como a gurizada*  
 36 *A noite chegou mal posso esperar*  
 37 *Já sinto aquele cheiro no ar*

#### Olelê

38 *A noite vem*  
 39 *Tudo que é proibido é permitido e abusivo*  
 40 *Mas é o que tem*  
 41 *E o que tiver pra usar a galera tá mandando pra dentro*  
 42 *A correria nortesullesteoestecentro*  
 43 *Assim eu não agüento, bagulho é 100%,*  
 44 *Se eu não parar, eu vou à lona no primeiro tempo*  
 45 *Atenção, pois o que está por vir*  
 46 *Não é aconselhável menor assistir*  
 47 *Aids, coca, polícia,*  
 48 *Álcool, droga, violência,*  
 49 *O sujeito está sujeito a tudo*  
 50 *Abuso e uso cego, surdo e mudo*  
 51 *Mas cidadão sangue bom, pé no chão, sabe o que quer*  
 52 *Sabe curtir a noitada, venha como vier*  
 53 *O sol raiando, a noite foi demais*  
 54 *Bom dia vida, até mais*

A canção parece pintar o retrato do dia-a-dia de uma grande cidade, em que se identifica Porto Alegre, se forem levados em consideração os espaços explicitados, quais sejam, a Rua dos “Andradas”, o “Mercado” Público, a Avenida Voluntários da Pátria, a “Volunta”, Praça Marechal Deodoro ou da “Matriz”, todos pontos de grande circulação humana, as zonas da cidade: “nortesullesteoestecentro”; e a imagem do pôr-do-sol, por

cuja beleza é reconhecida a capital gaúcha, que, na canção, é construída através de uma metáfora: a expressão popular “entregue de bandeja” parece se referir à imagem produzida pelas águas do Guaíba, a de um espelho (“bandeja”) que ampara o sol, a fim de oferecê-lo ao olhar.

Destaca-se a escolha dos cancionistas pela inserção do refrão como demarcação temporal. Os turnos descritos nesta canção e as atividades que se desenvolvem em cada um deles é separado pelo “Olelê” do refrão e que dá nome ao título.

Observe-se que cada um dos turnos é desenvolvido através de imagens próprias. A manhã é o espaço pertencente ao trabalhador, à diversidade da população urbana, à solidão desta e à sua luta por sobreviver com dignidade, enquanto os jornais revelam a desigualdade social. A tarde é relacionada com a população, com os meninos carentes (“a gurizada”) que circulam pelas ruas do centro da cidade entre “carro demais, gente demais, consumo demais” e que aguardam a noite para ocultar atos ilícitos. A noite é o tempo da transgressão, em que tudo que é proibido sob a luz torna-se permitido, é o espaço impróprio para menores, em que circulam livremente as drogas, o sexo e a violência.

A diversidade dos espaços e do tempo representado parece ser revelada por atitudes igualmente diferentes. Observa-se que na primeira estrofe o eu-lírico assume um tom crítico, parece ser consciente de sua responsabilidade social:

*Então, eu vou pra rua, vou ver o sol  
 Jogar a minha isca e puxar o anzol  
 Cantar pro astro rei, Deus sol todo poderoso,  
 Que é de graça sua graça pro povo*

Na segunda estrofe, que se refere ao período da tarde, verifica-se um eu-poético que justifica seus atos, como se fosse a concretização da desigualdade denunciada na primeira estrofe:

*Não posso comprar, então eu vou roubar  
 A publicidade me faz desejar*

Na última estrofe, que retrata o período da noite, é possível identificar um eu-lírico que reconhece extrapolar os limites (os seus e os sociais):

*Assim eu não agüento, bagulho é 100%,  
 Se eu não parar, eu vou à lona no primeiro tempo*

O que se percebe, a partir dos elementos abordados acima é que a canção busca fazer uma leitura crítica do universo social de uma grande cidade, que pulsa através de seus habitantes e da maneira como são ocupados os seus espaços. A cidade é, então, o palco em que a vida acontece, entre a luz e a escuridão, de maneira cíclica (“Bom dia vida, até mais”).

Destaca-se que a música é, também, essencialmente urbana. O *hip-hop* consiste em uma produção musical da periferia, que foi, aos poucos, sendo reconhecida no espaço musical legitimado. Em “Olelê”, a melodia reiterativa do *hip-hop* reforça a intenção da letra que fala “de outro ou de

alguém ou de algo”<sup>151</sup> e que busca dar a naturalidade encontrada nos estados da vida, neste caso, o de decantação. Cabe recordar, porém, que Tatit chama a atenção para a fragilidade desta naturalidade demonstrada pelo cancionista, que na verdade é pura técnica, é uma forma de disfarçar todo o esforço e treino empenhados no ato de compor.

### **Me envergonha**<sup>152</sup>

- 1 *Plis, lémi gou, auei fórdescal*
- 2 *Tunai!*
  
- 3 *Você só faz eu me sentir mal,*
- 4 *Quando eu saio contigo de noite!*
- 5 *Vamos no Átrio – Capitão 7,*
- 6 *Sábado é o baile dos namorados.*
- 7 *E vai ser legal!*
- 8 *Pegâmo o CEFER na Bento*
- 9 *Pra descer na João Pessoa,*
- 10 *Uma depois do J.C. – passando a J.B.*
- 11 *Todo mundo foi passando,*
- 12 *E entregando a carteirinha com a fichinha,*
- 13 *Você ficou pra trás.*
- 14 *Ficar pra trás, legal.*
- 15 *Mas desse jeito, não.*
- 16 *Agora eu vou dizê, comê que tem que fazê!*
- 17 *Passar por debaixo da roleta do bus,*
- 18 *É uma calamidade pública!*
  
- 19 *E me envergonha*
- 20 *Me envergonha*
  
- 21 *Plis, lémi gou, auei fórdescal*
- 22 *Tunai!*
  
- 23 *E lá na frente:*
- 24 *Todo mundo bonitinho, arrumadinho e coisa e tal.*
- 25 *- Ganhei um doce da Gal.*
- 26 *Mas foi o Júnior quem falô:*
- 27 *- Olha o jeito da tua mina, olha o jeito que ela anda,*

<sup>151</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996. p. 17.

<sup>152</sup> BIDÊ OU BALDE. Me envergonha. Carlinhos Carneiro, Rossato [Compositores]. In: \_\_\_\_\_. *Se sexo é o que importa, só o rock é sobre amor!* Porto Alegre: Antídoto, 2001. 1 CD simples (38 min 41 s). Faixa 7 (4 min 36 s).

28 *Olha o jeito que se veste!*  
29 *Se bem que olha só:*  
30 *A tua semi-baggy, desbotada e com bainha,*  
31 *O teu soul glow secô... e ficô... não dá pra acreditá!*  
32 *Na fila as menina se cuidando sem parar.*  
33 *Os cara puxam briga pra tentá impressioná.*  
34 *Os magrão se intimando e eu parado lá:*  
35 *Ela é chinela demais, chinela demais!*

36 *E me envergonha*  
37 *Me envergonha*

38 *Plis, lémi gou, auei fórdescal*  
39 *Tunai!*

40 *E lá dentro,*  
41 *Todo mundo tá dançando sem parar.*  
42 *Fernanda Abreu largou a Blitz*  
43 *Só pra vir aqui dançar!*  
44 *Um passinho pra frente!*  
45 *Um passinho pra trás!*  
46 *Um passinho pra frente!*  
47 *Um passinho pra trás!*  
48 *É batata! Vamô junto, tá na hora, chega mais!*  
49 *- Tá todo mundo lá, mulherada liberada!*  
50 *Fernanda Torres/Montenegro, foram pra comemorar,*  
51 *E tão com Thales Pan Chacon bebendo ali no bar.*  
52 *Mas olha só quem tá tocando,*  
53 *Uns parça meu lá da zona:*  
54 *O Evandro, o Carmelito, o Heleno...*  
55 *E nos teclados... Luiz Schiavon!*  
56 *Tocaram "Naja" pra abrir,*  
57 *E só pra ti fazer lembrar,*  
58 *Pois são a banda do bundinha com seu hit "que gracinha"*

59 *"Que gracinha!" – Ah! –*  
60 *Ela é uma gracinha!*  
61 *"Que gracinha!" – Ah! –*  
62 *Ela é uma gracinha!*  
63 *Toda cheirosa, perfumadinha.*  
64 *"Que gracinha!" – Ah! –*  
65 *Ela é uma gracinha!*

66 *E me envergonha*  
67 *Me envergonha*

68 *Plis, Lémi gou, auei fórdescal*  
69 *Tunai!*

A canção conta a experiência a ser vivida em uma noite por um jovem, sua namorada e seus amigos. A cidade aqui é apenas cenário: não é referência de origem, de sentimentos ou de ideais, mas, simplesmente, o espaço em que a vida acontece.

O eu-lírico, que se sente envergonhado diante de seu grupo (e seu sentimento dá título à canção) pela maneira com que sua companheira se veste e se comporta: “ela é chinela demais!”, é que lança seu olhar e “narra” os acontecimentos da noite, com uma linguagem que serve também para identificar de onde ele fala.

Porto Alegre é revelada, assim, através da coloquialidade da “fala” do eu-lírico e dos espaços utilizados por ele para chegar até o local que deseja.

O discurso do eu-lírico informa que o grupo é formado por estudantes (todos entregam “a carteirinha com a fichinha” para o cobrador do ônibus), que estão a caminho de uma festa (o “baile dos namorados”), em um sábado à noite.

O discurso do eu-lírico é interrompido pelos comentários dos amigos sobre a namorada *demodé*. Atente-se para o fato de que a passagem abaixo é oralizada como fala, com marcas de um sotaque bastante característico de Porto Alegre.

*- Olha o jeito da tua mina, olha o jeito que ela anda,  
Olha o jeito que se veste!*

Outra marca característica da fala regional, presente na canção, é a omissão da desinência indicativa de infinitivo ou de plural na construção frasal. Veja:

***Pegâmo*** o CEFER na Bento

Agora eu vou ***dizê***, comé que tem que ***fazê***!

Mas foi o Junior quem ***falô***:

Na fila ***as menina*** se cuidando sem parar

***Os cara*** puxam briga pra ***tentá impressioná***

***Os magrão*** se intimidando e eu parado lá:

Os exemplos acima servem também para apontar a escolha pelo registro da letra tal qual é oralizada a fala. Acrescente-se: “É só pra ti fazer lembrar”, visto que, em Porto Alegre, especialmente, o /e/ final dos vocábulos é comumente substituído por /i/.

Quanto às referências espaciais de Porto Alegre, identifica-se o Átrio-Capitão 7, uma tradicional casa noturna<sup>153</sup>, e o percurso viário utilizado para chegar até ele. É interessante destacar que algumas as referências escolhidas não são óbvias, em uma primeira leitura, nem para um morador da cidade. A dedução do percurso para quem conhece o trajeto percorrido pela linha de ônibus “CEFER”, somado ao conhecimento prévio dos pontos explícitos – “Átrio-Capitão 7”; Avenida “Bento” Gonçalves e Avenida “João Pessoa” – é que vai revelar o sentido de “J.C.” e “J.B.”, que se referem,

---

<sup>153</sup> O Átrio-Capitão 7 se localiza na Avenida João Pessoa, em frente ao Parque Farroupilha – a Redenção – ponto turístico da cidade.

respectivamente ao ponto de ônibus que se localiza em frente à sede do Jornal de Comércio e ao ponto seguinte, localizado depois da Avenida José Bonifácio<sup>154</sup>.

Cabe ressaltar que o espaço urbano não se restringe apenas a elementos locais, mas dialoga com o que é produzido no país e no mundo, seja em relação a personagens, a conceitos ou à linguagem.

Assim sendo, a língua inglesa, transcrita foneticamente no refrão da canção é prova desta relação globalizada da geração representada na canção. *Please, let me go, a way for the sky, tonight*<sup>155</sup> transforma-se em “Plis, Lémi gou, auei fórdescai, tunai!”

Há a citação de ícones do cinema nacional, como Fernanda Montenegro e Fernanda Torres<sup>156</sup>, embalada pelo *swing* da cancionista carioca Fernanda Abreu<sup>157</sup> e pelo som do tecladista da banda de rock brasileira RPM (ou Revoluções Por Minuto): Luiz Schiavon, o que pode ser compreendido como uma tentativa em estabelecer a presença do nacional no espaço local.

---

<sup>154</sup> A Avenida José Bonifácio é onde se realiza, aos domingos, a feira livre de artesanato conhecida como Brique da Redenção, ponto turístico e de lazer.

<sup>155</sup> “Por favor, deixe-me ir, um caminho para o céu, esta noite!” (tradução livre)

<sup>156</sup> A primeira, a mãe, participou do longa-metragem “Central do Brasil”, em 1998, e a segunda, a filha, participou do longa-metragem “O que é isso, companheiro”, de Bruno Barreto, em 1997. Ambos concorreram ao Oscar de melhor filme estrangeiro (o primeiro também na categoria “Melhor atriz”), gerando comemoração nacional pelo seu reconhecimento.

<sup>157</sup> Aqui ocorre o que pode ser chamado de intertextualidade musical: a cancionista Fernanda Abreu foi uma das vocalistas de uma das bandas nacionais de grande sucesso: a Blitz, que apresentava um estilo de cantar muito parecido com o assumido pela banda Bidê ou Balde nesta canção. Um dos recursos usados pelas duas é a inserção de falas com marcas regionais, a primeira, do Rio de Janeiro.

Assim, é lançado sobre o urbano um olhar fragmentado, que é representado também pela música da canção, que não é contínua, sendo constantemente interrompida para inserção da fala dos acompanhantes do eu-lírico.

## CONCLUSÃO

A definição do assunto a ser estudado nesta Dissertação levou em consideração, inicialmente, a relativa pouca pesquisa no campo da canção popular urbana, especialmente na produzida no Rio Grande do Sul. Para sua realização, fez-se necessário, portanto, verificar a existência de material a ser explorado. O resultado mostrou-se surpreendente, pois considerando que diversos discos não foram localizados, ainda assim foram identificadas mais de oitenta canções sobre Porto Alegre.

Verificou-se na pesquisa que estas canções aproximavam-se no modo de olhar para o objeto de estudo selecionado: a cidade de Porto Alegre, que poderia estar registrada explicitamente ou através de quaisquer de seus símbolos – fossem eles geográficos, humanos ou culturais. Para a formação do *corpus* foram eleitas treze delas, que atenderam aos critérios estipulados no princípio do trabalho, quais sejam: a presença de elementos que permitissem identificar Porto Alegre como a cidade-tema da canção, que

lançassem sobre ela um olhar diferenciado, que fossem representativas dentro do sistema e que tivessem sensibilizado a autora.

Para a identificação deste sistema considerou-se que as canções deveriam atender aos seguintes princípios de Antonio Candido, desenvolvidos em seu *Formação da literatura brasileira*: a tríade autor-obra-público; a causalidade interna e o esforço dos artistas em construir uma identidade literária nacional. A partir das idéias do autor, desenvolvidas e apresentadas no último capítulo desta Dissertação, podemos confirmar, portanto, através das canções analisadas, a existência de um sistema cancionero popular urbano, conforme pode ser observado a seguir.

Na constelação formadora, é possível perceber que ao mesmo tempo em que reconhecem sua maneira especial de olhar para aquilo que se refere ao fazer parte de um contexto musical específico, que tem por trás de si a tradição nacional, mas também a história e as influências locais, os cancionistas angustiam-se pelo peso de sua missão (e não será este o sentimento de todos os pioneiros?). Conhecem seus objetivos e reconhecem uma intenção, mas se sentem sobrecarregados pela responsabilidade de pensar acerca do processo em que estão inseridos, que é a formação de um sistema musical, tarefa que, conforme sugere Nelson Coelho de Castro, caberia aos antropólogos<sup>158</sup>.

---

<sup>158</sup> CASTRO, Néilson Coelho de; ALVES, Bebeto; OLIVEIRA, Gelson. Esses moços. In: *Nós, os gaúchos*. 4. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998. p. 193.

Os primeiros lançam sobre a cidade um olhar que, por vezes, reflete suas angústias. Assim como a veneram, pois a cantam e é ela o centro de seu universo poético-musical, a agridem, pois seria “provinciano” demais limitar-se ao universo regional. Ressalta-se, porém, que esta agressão nem sempre é claramente identificada nas canções; assume uma forma velada de ser demonstrada, que, geralmente, apóia-se em uma crítica social sutil.

Por serem os “primeiros”, parecem não saber ainda como lidar com a “amargura provinciana”<sup>159</sup> que manifestam por aquilo que seria a sua origem. Amam e negam a cidade, concomitantemente. Não podem idolatrá-la completamente, pois isso seria atestado de alienação, afinal, como se limitar ao contexto sociocultural local enquanto o país vive tempos difíceis, levando em consideração que fazem parte da juventude que viveu os anos de governo militar e suas conseqüências.

Sobre os elementos literários destaca-se a preferência dos cancionistas pelo uso das figuras de linguagem como a ironia e a antítese, que permitem que seja construída a crítica velada, diversas vezes apontada nas canções analisadas.

A respeito dos aspectos musicais, predominam as melodias aceleradas, que utilizam o ataque consonantal, que sugerem a construção de personagens (o cidadão meio malandro, de “Samba do lero”, a

---

<sup>159</sup> Tal expressão é utilizada para indicar a inconformidade diante do tempo presente, que não oferece expectativas. Resume-se na atitude de “falar mal da cidade, queixar-se da pequenez do ambiente, denunciar a incompreensão do meio diante das manifestações culturais mais avançadas, criticar o abismo existente entre Porto Alegre e o resto do mundo”. Cf. PESAVENTO, Sandra Jatthy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002. p. 335.

“meninada” de “Ponto Nodal”, o “moleque do parque” da canção de mesmo nome).

Os cancionistas Kleiton & Kledir e Julio Reny, diversamente de seus colegas de constelação, em tons mais exaltados, fazem questão de declarar a beleza da cidade. Têm olhos apaixonados e como qualquer bom amante, aquilo que é feio, bonito a eles parece.

O distanciamento crítico em relação ao objeto praticamente não existe. Seu olhar é suspeito por ser idealizado. Porto Alegre, ou qualquer um de seus espaços, torna-se sinônimo de paraíso. É o espaço almejado, idealizado e concretizado sob o ponto de vista revelado nestas canções.

Poderiam ser chamados “progressistas”<sup>160</sup>, pois olham para o presente mutável e que, conseqüentemente, transforma o ambiente urbano, como elemento positivo, pois tornará aquilo que já é belo ainda mais completo e perfeito, uma vez que lhe acrescentará melhorias.

Quanto ao aspecto musical parecem optar por melodias que inspiram positividade, mais alegres, quando não eufóricas. Apesar de as melodias priorizarem a aceleração melódica, o que permite a construção de personagens (o que também ocorre), também se percebe em diversos momentos sua desaceleração e o prolongamento das vogais, que remetem à modalidade do /ser/, aos estados de espírito.

---

<sup>160</sup> A expressão é utilizada para indicar uma expectativa positiva em relação ao ambiente urbano que se transforma. A cidade ideal é a que está se transformando, pois carrega em si as perspectivas de um futuro melhor. O presente é então positivo, pois se modifica. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op. cit. p. 335.

Também ocorrem canções que mesclam a crítica social e a euforia apaixonada, como pode ser verificado na canção “Horizontes”, em que se percebe movimentos de passionalização e de tematização, tendo sido priorizada a construção da crítica através dos estados de espírito do eu-poético, marcados também pela desaceleração da melodia.

Nei Lisboa e Vítor Ramil representarão a maturidade do sistema. A partir deles, aqueles que surgem serão considerados como continuadores do que foi desenvolvido até aqui. Estes dois cancionistas somam em suas composições os objetivos dos que os precederam, unem a qualidade musical a literariedade das letras, bem como são capazes de compor com liberdade suficiente para expressar-se através da crítica, como ocorre em “Berlim Bom Fim”, ou da paixão declarada, como em “Ramilonga”. Perceberam que não precisam ter posições extremadas, ou de crítica ou de encanto, que podem mesclá-las ou alterná-las conforme o sentimento que pretendam registrar. Serão a linha divisória entre as duas constelações, pois conseguem dialogar tanto com os cancionistas que os precedem quanto com os que os seguirão.

Os cancionistas que dão início à constelação formada almejam um espaço maior do que a cidade representada em suas canções. Querem ser do mundo e querem mudar este mundo. Em uma atitude que se aproxima da adolescente, questionam tudo, reclamam de tudo, rebelam-se contra tudo o que não lhes parece correto e usam como megafone sua canção.

Sua maneira de expressar este sentimento, que pode ser considerado como uma re-leitura da “amargura provinciana”<sup>161</sup> que caracterizou os primeiros cancionistas da constelação formadora, posto mesclarem uma pretensão à modernidade à admiração pelo passado ideal construído pelo regionalismo. Um mesmo tipo de olhar, porém, manifesta-se de maneira diferente.

Os Engenheiros do Hawaii buscam criticar de maneira “engajada”, que aqui não mantém o sentido que adquiriu no período de repressão militar, mas que se pincela com novas cores, as mesmas que irão denominar esta geração como “cara-pintada”<sup>162</sup>.

Já a Graforrêia Xilarmônica e Wander Wildner promovem sua crítica lançando um olhar irônico sobre a cidade. É, assim, um outro modo de olhar adolescente, na medida em que debocham daquilo que idolatram. Mas, por trás do lúdico, sobrevive a crítica. Ao rirem do universo em que vivem, revelam um olhar atento sobre o que nem sempre é claramente revelado.

Os cancionistas que os seguem, os que surgem ainda hoje nas garagens, nos estúdios, nos festivais estudantis, se lançarem seu olhar sobre a cidade, este será registrado com a liberdade de quem fala de algo que é seu, que lhe é inerente. Não precisam provar nada a ninguém, não precisam ser engajados, não precisam pertencer a algum lugar, enfim, não

---

<sup>161</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op.Cit.

<sup>162</sup> A expressão “cara-pintada” é usada para identificar a juventude dos anos 90, que, em um movimento social único, promoveu, no Brasil, em 1993, o *impeachment* do então Presidente da República Fernando Collor de Mello e sua posterior renúncia ao cargo.

precisam ter amarras com nenhum tipo de estética. Caso o façam, será por opção e não por imposição.

Sobre os conceitos desenvolvidos por Luiz Tatit, em *O cancionista*, a presente pesquisa propôs-se a verificar, primordialmente, se as canções analisadas no *corpus*, representativas do sistema em formação, apresentavam-se como temáticas ou passionais. O que se concluiu foi que as canções pertencentes à constelação formadora em geral apresentam um movimento de passionalização tanto na melodia quanto na letra. É o que se observa em “Ponto Nodal”, “Deu pra ti”, “Canção para o rio que refletia a cidade” e “Horizontes”. Em “Samba do lero” e “Moleque do parque”, entretanto, verifica-se o movimento contrário, com melodia e letra remetendo à tematização, cujos objetos-tema são o malandro e o moleque de rua, respectivamente. Em “Berlim Bom Fim” e “Ramilonga” percebe-se a presença tanto de tematização quanto de passionalização. É o caso da melodia arrastada da última contrastada à cidade construída em sua letra (passionalização-tematização) ou de grande parte da melodia recortada de “Berlim Bom Fim” em oposição à melodia estendida de seu refrão (tematização-passionalização).

Na constelação formada, talvez pela fragmentação imposta pelos tempos modernos, o que se percebe é que todas as canções analisadas apresentam melodia tematizadas e que suas letras alternam entre as duas tensões. Em “Anoiteceu em Porto Alegre” e “Me envergonha” as letras revelam muito do estado de espírito do eu-lírico, afastando-se assim do

objeto cidade, sendo assim letras em que predomina a passionalização. Em “Amigo punk” e “Jesus voltará”, entretanto, o que se verifica é a construção de um personagem ou de uma situação, que, respectivamente, dão título às canções. O mesmo ocorre em “Olelê”.

Finalizando, Nei Lisboa e Vitor Ramil apresentam, assim, um olhar sobre a cidade mais próximo daquele lançado pelos cancionistas que os antecederam. Pode-se afirmar que lançam sobre Porto Alegre um olhar tensionado, que oscila entre a paixão, inspirada pelos sentimentos gerados pelo momento presente (Diretas já, participação popular) e de amargura, “herdada” da geração e do período histórico anterior.

Desta forma, estes cancionistas estabeleceriam o que se pode chamar de “elo” com a constelação formada, posto transmitir para esta o legado de olhar “ressentido” sobre o objeto que é também amado, como se percebe também em suas canções.

Wander Wildner e Graforréia Xilarmônica, por sua vez, assumirão este papel de “elo” na constelação formada, pois, se é possível perceber crítica em suas canções, estas, por outro lado, não parecem trazer a intenção de olhar com “seriedade” para o objeto que criticam, como ocorre nas canções dos Engenheiros do Hawaii, por exemplo. Esta liberdade para ironizar o ambiente ao qual pertence, o que significa ironizar a si mesmo, é transmitida para a geração atual, que lançará sobre a cidade um olhar descomprometido esteticamente, que identifica Porto Alegre como espaço,

geográfico ou social, mas, sobretudo, o espaço em que a vida – representada pela canção – acontece.

Se, por vezes, as melodias e textos apresentaram-se pouco complexos, isso não implica, necessariamente, em sua desqualificação, pois, segundo Tatit o cancionista “não precisa falar muito. Basta ser exato e pertinente na conformação do texto, que a força da experiência já está melodicamente assegurada”<sup>163</sup>.

Este trabalho apresentou uma entre muitas das possibilidades de estudo ao qual se abre o campo da canção. Quanto ao *corpus* aqui representado, cabe afirmar ainda que outros cancionistas lançaram e continuam a lançar seu olhar sobre Porto Alegre. Os outros cancionistas e as outras canções identificados, mas não analisados ao longo desta pesquisa, podem ser verificados no ANEXO II.

Muito ainda pode ser dito e outras áreas de conhecimento, além da literatura e da música, podem ser relacionadas ao estudo da canção popular. Os pontos de vista, neste campo, se renovam: novos gêneros, novos cancionistas, novas canções surgem a cada dia, permitindo que sejam revelados, por sua vez, novos olhares, que poderão mostrar muito mais do sistema de produção poético-musical proposto nesta Dissertação.

---

<sup>163</sup> TATIT, Luiz. Op. cit., 1996. p. 20.

## BIBLIOGRAFIA

ACÚSTICOS E VALVULADOS. Acesso em fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://www.acusticosevalvulados.com.br>>.

ADRIANA CALCANHOTTO. Acesso em fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://www.adriana.calcanhotto.com.br>>.

AGUIAR, Joaquim. *A poesia da canção*. 2. ed. São Paulo: Scipione, 1998.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

BIDÊ OU BALDE. Acesso em fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://www.bideoubalde.com.br>>.

BISSÓN, Carlos Augusto, FISCHER, Luís Augusto, GONZAGA, Sergius (Coord.). *Nós, os gaúchos*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

CAMPOS, Maria do Carmo. *A matéria prismada: o Brasil de longe e de perto e outros ensaios*. São Paulo: Mercado Aberto/Edusp, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 8. ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 15. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CIDADÃO QUEM. Acesso em setembro de 2003. Disponível em: <<http://www.cidadaoque.com.br>>.

CLIQUE MUSIC: a música brasileira está aqui. Acesso em fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://www.cliquemusic.com.br>>.

DICIONARY.COM. Acesso em agosto de 2003. Disponível em: <<http://dictionary.reference.com/translate/text.html>>.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: popular, erudita e folclórica. 3. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 2000.

ENGENHEIROS DO HAWAII. Acesso em fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://www.engenheirosdohawaii.com.br>>.

FARIA, Arthur de (texto e pesquisa). RS: *Um século de música*. Porto Alegre: CEEE, 2001.

FISCHER, Luís Augusto. *Dicionário de porto-alegrês*. 4. ed. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

\_\_\_\_\_. *Para fazer diferença*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

\_\_\_\_\_, GONZAGA, Sergius (Coord.). *Nós, os gaúchos*. 4. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1998.

FISCHER, Luís Augusto. *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

FOLHA DO TURISMO. Acesso em agosto de 2003. Disponível em: <<http://www.folhadoturismo.com.br/destinos/berlim.html>>.

FURTADO, Jorge. *Farinha, leite e ovos para os poetas. E poesia para as massas*. Zero Hora, Porto Alegre, 08 de fevereiro de 2003. Segundo Caderno.

GRUPO DO JEITO QUE DÁ. *Bailei na curva*. Porto Alegre: L&PM, 1984.

ITAÚ CULTURAL. Acesso em outubro de 2003. Disponível em: <<http://www.itaucultural.com.br>>.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. 5. ed. Porto Alegre: Movimento, 1973.

KLEITON E KLEDIR. Acesso em fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://www.kleitonkledir.com.br>>.

KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

MANN, Henrique (Projeto, produção, direção e edição). *CEEE/Som do Sul*. 30 fascículos. Porto Alegre: Alcance, 2002.

MARIZ, Vasco. *A canção popular brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MARTINEZ CITY: el portal de la Zona Norte. Acesso em janeiro de 2004. Disponível em: <<http://www.martinezcity.com.ar/notas/musica.html>>.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; Travassos, Elizabeth (organizadoras). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MÚSICA TRI. Acesso em fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://www.musicatri.com.br>>.

NEI LISBOA. Acesso em fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://www.neilisboa.com.br>>

NEI VAN SÓRIA. Acesso em fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://www.neivansoria.com>>.

NOVO AURÉLIO SÉCULO XXI: o dicionário da língua portuguesa. Acesso em dezembro de 2002. Disponível em: <<http://www.uol.com.br/aurelio>>.

PAPAS DA LÍNGUA. Acesso em fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://www.papasdalingua.com.br>>.

PORTAL DO ROCK GAÚCHO. Acesso em novembro de 2003. Disponível em: <<http://www.rockgaucho.com.br>>.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. 2. ed. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.

RÁDIO TERRA. Acesso em fevereiro de 2004. Disponível em: <<http://radio.terra.com.br/>>.

SANDMANN, Marcelo. *Algumas canções em Curitiba*. Revista Letras, Curitiba, n. 45, p. 147-158. 1996. Editora da UFPR.

\_\_\_\_\_. *Nalgum lugar entre o experimentalismo e a canção popular: as cartas de Paulo Leminski a Régis Bonvicino*. Revista Letras, Curitiba, n. 52, p. 121-141, jul.dez. 1999. Editora da UFPR.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1978.

SENHOR F: a revista do rock. Acesso em dezembro de 2003. Disponível em: <[www.senhorf.com.br](http://www.senhorf.com.br)>.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileira*. v. 1 e v. 2. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SÍNODO SUDESTE. Acesso em agosto de 2003. Disponível em: <<http://www.luteranos.com.br/101/oase/receitas/chucrute.htm>>.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

\_\_\_\_\_. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 2. ed. São Paulo: Escuta, 1999.

VALENTE, Heloísa de Araújo. *Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: AnnaBlume, 1999.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

VITOR RAMIL. Acesso em 2003. Disponível em <<http://vitorramil.com.br>>.

X Fonte. Acesso em agosto de 2003. Disponível em: <<http://www.xfonte.net/colsilvia134.html>>.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

## DISCOGRAFIA

A MÚSICA DA GUAÍBA. [Porto Alegre]: Polygram ,1982. 1 disco sonoro (49 min 14s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

ACÚSTICOS E VALVULADOS. *God bless your ass*. Porto Alegre: Paradoxx Music, 1996. 1 CD simples (37 min 47 s).

\_\_\_\_\_. *Acústicos e Valvulados*. Porto Alegre: Antídoto, 1999. 1 CD simples (59 min 06 s).

\_\_\_\_\_. *Acústicos e Valvulados*. Porto Alegre: Antídoto, 2001. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Creme dental Rock'n'Roll*. [s.l.]: Sum Music, 2003. 1 CD simples.

ADRIANA CALCANHOTO. *Enguiço*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1990. 1 CD simples. (40 min 43 s).

\_\_\_\_\_. *Senhas*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1992. 1 CD simples (38 min 38 s).

\_\_\_\_\_. *A fábrica do poema*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1997. 1 CD simples (40 min 28 s).

\_\_\_\_\_. *Maritmo*. Rio de Janeiro: Sony, 1998. 1 CD simples (31 min 33 s).

ADRIANA CALCANHOTTO. *Público*. Rio de Janeiro: Sony Music, 2000. 1 CD simples (50 min 35 s).

\_\_\_\_\_. *Perfil – Os maiores sucessos*. Rio de Janeiro: Som Livre, 2001. 1 CD simples (46 min 26 s).

ALMÔNDEGAS. *Almôndegas*. São Paulo: Continental, 1975. 1 disco sonoro (35 min 53 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Aqui*. São Paulo: Continental, 1975. 1 disco sonoro (38 min 15 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Alhos com bugalhos*. Rio de Janeiro: Philips, 1977. 1 disco sonoro (40 min 18 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Circo de marionetes*. Rio de Janeiro: Philips, 1979. 1 disco sonoro (39 min 03 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

BEBETO ALVES. *Bebeto Alves*. Rio de Janeiro: CBS, 1981. 1 disco sonoro (40 min 27 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Notícia urgente*. [s.l.]: Elektra/WEA, 1983. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Novo país*. Porto Alegre: RBS/Som Livre, 1985. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Pegadas ao vivo*. Porto Alegre: Retaguarda/Continental. 1987. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Danço só*. Rio de Janeiro: Nova trilha/Polygram, 1988. 1 disco sonoro (41 min 39 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Milonga de paus*. Porto Alegre: GENS Cooperativa de músicos, 1991. 1 CD simples (40 min 31 s).

BEBETO ALVES. *Paisagem*. Porto Alegre: GENS cooperativa de músicos, 1993. 1 CD simples (49 min 50 s).

\_\_\_\_\_. *Milongueamento*. Porto Alegre: USA Discos, 1998. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *La milonga nova*. Porto Alegre: Antídoto, 2000. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_; LUCIO YANEL; CLOVIS "BOCA" FREIRE. *Mandando lenha*. Porto Alegre: USA Discos, 1997. 1 CD simples (58 min 20 s).

BEDEU. *África no fundo do quintal*. Porto Alegre: Copacabana, 1983. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Iluminado*. Porto Alegre: GK, 1993. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Swing popular brasileiro*. Porto Alegre: Produção independente, 1998. 1 CD simples.

BIDÊ OU BALDE. *Se sexo é o que importa, só o rock é sobre amor!* Porto Alegre: Antídoto, 2001. 1 CD simples (38 min 41 s).

CACHORRO GRANDE. *Cachorro Grande*. [s.l., s.g.], 2001. 1 CD simples.

CANTO LIVRE. *Comunicação*. Porto Alegre: RBS Discos, 1988. 1 disco sonoro (33 min 34 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

CASCAVELLETES. *Rock'a'ula*. Rio de Janeiro: Emi, 1989. 1 CD simples (42 min 55 s).

CAVERÁ. *Pampa de luz*. Porto Alegre: Fumproarte, [s.d.]. 1 CD simples (37 min 08 s).

CHICO SARATT. *Chico Saratt*. Porto Alegre: USA, [s.d.]. 1 CD simples

\_\_\_\_\_. *Do sul do Brasil*. Porto Alegre: Brasis–Movieplay, 1999. 1 CD simples (43 min 28 s).

CIDADÃO QUEM. *Outras caras*. Porto Alegre: RBS Discos, 1993. 1 disco sonoro (35 min 58 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *A lente azul*. Rio de Janeiro: Polygram, 1996. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Spermatozoon*. Porto Alegre: Zoon Records, 1998. 1 CD simples (39 min 21 s).

\_\_\_\_\_. *Soma*. Rio de Janeiro: WEA, 2000. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Girassóis da Rússia*. Porto Alegre: Orbeat Music, 2002. 1 CD simples.

CLÁUDIO LEVITAN. *O 1º disco*. Porto Alegre: Produção independente, [s.d.]. 1 CD simples (33 min 03 s).

\_\_\_\_\_. *Minha longa milonga*. Porto Alegre: Fumproart/Barulhinho, [s.d.]. 1 CD simples.

COMUNIDADE NIN-JITSU. *Broncas legais*. Porto Alegre: Rock It!, 1998. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Maicou Douglas syndrome*. Rio de Janeiro: Sony Music, 2001. 1 CD simples.

COWBOYS ESPIRITUAIS. *Cowboys Espirituais*. Porto Alegre: Trama, 1998. 1 CD simples (40 min 03 s).

\_\_\_\_\_. *De luxe*. Porto Alegre: Stop Records, 2001. 1 CD simples (50 min 55 s).

DA GUEDES. *Os cinco elementos*. Porto Alegre: Trama, 1999. 1 CD simples.

DE FALLA. *Hot 20 – 20 sucessos remasterizados digitalmente*. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 1 CD simples (58 min 46 s).

\_\_\_\_\_. *Miami Rock 2000*. Rio de Janeiro: Sony, 2000. (28 min 28 s).

DOIDIVANAS. *Liber pampa*. Caxias do Sul: Multiproduções, 1997. 1 CD simples (56 min 02 s).

EGISTO DAL SANTO. *Coisas boas*. Porto Alegre: ACIT, 1997. 1 CD simples (53 min 47 s).

ENGENHEIROS DO HAWAII. *Longe demais das capitais*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1986. 1 CD simples (36 min 24 s).

\_\_\_\_\_. *A revolta dos dândis*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1987. 1 CD simples (44 min 04 s).

\_\_\_\_\_. *Ouçá o que eu digo, não ouça ninguém*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1988. 1 CD simples (36 min 15 s).

\_\_\_\_\_. *Alívio imediato*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1989. 1 CD simples (55 min 57 s).

\_\_\_\_\_. *O Papa é pop*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1990. 1 CD simples (47 min 11 s).

\_\_\_\_\_. *Várias variáveis*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1991. 1 CD simples (45 min 27 s).

\_\_\_\_\_. *Gessinger, Licks e Maltz*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1992. 1 CD simples (51 min 50 s).

\_\_\_\_\_. *Filmes de guerra, canções de amor*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1993. 1 CD simples (52 min 26 s).

\_\_\_\_\_. *Simplex de coração*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1995. 1 CD simples (45 min 04 s).

\_\_\_\_\_. *Minuano*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1997. 1 CD simples (41 min 43 s).

\_\_\_\_\_. *Tchau radar!*. Rio de Janeiro: Universal Music, 1999. 1 CD simples (46 min 35 s).

ENGENHEIROS DO HAWAII. *10.000 destinos*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2000. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *10.001 destinos ao vivo*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2001. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Surfando karmas e DNA*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2002. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Dançando no campo minado*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2003. 1 CD simples (31 min 33 s).

FOGAÇA. *Amigos e canções*. Rio de Janeiro: Som Livre/RBS Discos, 1997. 1 CD simples (48 min 33 s).

FRANK JORGE. *Carteira nacional de apaixonado*. Porto Alegre: Barulhinho Records, 2000. 1 CD simples (37 min 21 s)

GELSON OLIVEIRA. *Terra*. Porto Alegre: Produção independente, 1983. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Imagem das pedras*. Porto Alegre: ISAEC, 1992. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Gelson Oliveira*. Porto Alegre: Produção independente, 1995. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Tempo ao tempo*. Porto Alegre: Fumproarte, 1997. 1 CD simples.

GIBA-GIBA. *Outro um*. Porto Alegre: Produção independente, 1992. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

GLÓRIA OLIVEIRA. *Glória Oliveira*. Rio de Janeiro: Som Livre. 1986. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Por favor, sucesso*. Porto Alegre: RBS Discos, 1988. 1 disco sonoro (44 min 20 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

GRAFORRÉIA XILARMÔNICA. *Coisa de louco II*. Porto Alegre: Zoon Records, 1995. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Chapinhas de ouro*. Porto Alegre: Banguela Records, 1998.

GREICE MORELLI. *Greice Morelli*. Porto Alegre: RGE, [s.d.]. 1 CD simples (36 min 06 s).

HENRIQUE MANN. *Porto Alegre boêmia: um século de canções*. Porto Alegre: Fumproarte, 1998. vol. II . 1 CD simples (53 min 58 s).

HIQUE GOMEZ. *O teatro do disco solar*. Porto Alegre: Sbórnia Records, 1994. 1 CD simples (50 min 15 s).

JERÔNIMO JARDIM. *Jerônimo Jardim*. Porto Alegre: ISAEC, 1978. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

JÚLIO RENY. *Julio Reny e o expresso do Oriente*. Porto Alegre: Barulhinho Records, 1990. 1 CD simples (37 min 34 s).

\_\_\_\_\_. *Último verão*. Porto Alegre: Barulhinho Records, 2000. 1 CD simples (57 min 52 s). (Remasterizado de gravação originalmente lançada em 1983).

JUPITER APPLE. *Plastic soda*. São Paulo: Trama, 1999. 1 CD simples (1h 08 min 26 s).

KLEDIR RAMIL. *Kledir ao vivo*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1991. 1 CD simples.

KLEITON & KLEDIR. *Kleiton & Kledir*. Rio de Janeiro: Ariola, 1980. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Kleiton & Kledir*. Rio de Janeiro: Ariola, 1981. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Kleiton & Kledir*. Rio de Janeiro: Polygram, 1983. 1 disco sonoro (39 min 45 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

KLEITON & KLEDIR. *Kleiton & Kledir*. Rio de Janeiro: Polygram, 1984. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Kleiton & Kledir*. Rio de Janeiro: Polygram, 1986. 1 disco sonoro (42 min 10 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Dois*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1996. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Sem limite – 2 CDs, 30 sucessos*. Rio de Janeiro: Universal, 2002. 1 CD duplo (1 h 56 min 38 s)

KLEITON RAMIL. *Sim*. Porto Alegre: RGE, 1990. 1 CD simples (39 min 30 s).

MARIA DO RELENTO. *Maria do Relento*. Porto Alegre: Excelente Discos, 1995. 1 CD simples.

NANCI ARAÚJO. *Nanci Araújo canta samba em POA - velha guerreira*. Porto Alegre: Fumproart, 1997. 1 CD simples.

NEI LISBOA. *Pra viajar no cosmos não precisa gasolina*. Porto Alegre: Antídoto, 2001. 1 CD simples (39 min 18 s). (Remasterizado de gravação originalmente lançada em 1983).

\_\_\_\_\_. *Noves fora*. Rio de Janeiro: ACIT/Polygram, 1984. 1 disco sonoro (35 min 28 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Carecas da Jamaica?!*. Rio de Janeiro: Emi/Odeon, 1987. 1 CD simples (42 min 28 s).

\_\_\_\_\_. *Hein?!*. Rio de Janeiro: Emi/Odeon, 1988. 1 CD simples (38 min 49 s).

\_\_\_\_\_. *Amém*. São Paulo: Paradoxx Music, 1993. 1 CD simples (55 min 44 s).

\_\_\_\_\_. *Hi-fi*. São Paulo: Paradoxx Music, 1998. 1 CD simples (48 min 28 s).

\_\_\_\_\_. *Cena beatnik*. Porto Alegre: Antídoto, 2001. 1 CD simples.

NEI LISBOA. *Relógios de sol*. Porto Alegre: Orbeat Music, 2003. 1 CD simples.

NEI VAN SÓRIA. *Avalon*. [s.g.: s.l.], 1995. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Jardim inglês*. [s.g.: s.l.], 1998. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Cidade grande*. [s.g.: s.l.], 2001. 1 CD simples.

NELSON COELHO DE CASTRO. *Faz a cabeça*. Porto Alegre: ISAEC, 1979. 1 compacto simples.

\_\_\_\_\_. *Juntos*. Porto Alegre: Atlas/Polygram, 1981. 1 disco sonoro (42 min 24 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Nelson Coelho de Castro*. Rio de Janeiro: RGE, 1983. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Força d'água*. Rio de Janeiro: Ariola, 1985. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Verniz da madrugada*. Porto Alegre: Produção Independente, 1996. 1 CD simples (35 min 31 s).

\_\_\_\_\_. et al. *Juntos ao vivo*. Porto Alegre: RBS/RGE, 1998. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Coletânea*. Porto Alegre: Barulhinho, 2000. 1 CD simples.

NENHUM DE NÓS. *Nenhum de nós*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1987. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Cardume*. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1989. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Extraño*. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1990. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

NENHUM DE NÓS. *Nenhum de nós*. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1992. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Acústico ao vivo no Teatro São Pedro*. Rio de Janeiro: Polygram, 1994. 1 CD simples (59 min 26 s).

\_\_\_\_\_. *Mundo diablo*. Rio de Janeiro: Velas, 1996. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Paz e amor*. Rio de Janeiro: Paradoxx Música, 1998. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Onde você estava em 93*. Porto Alegre: Antídoto, 2000. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Histórias reais, seres imaginários*. Rio de Janeiro: Epic/Sony Music, 2001. 1 CD simples.

OS THE DARMA LÓVERS. *Os the Darma Lóvers*. Porto Alegre: Barulhinho Records, 2000. 1 CD simples (48 min 17 s).

PAPAS DA LÍNGUA. *Papas da língua*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1995. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Xa-la-lá*. Porto Alegre: Antídoto, 1998. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Babybum*. Porto Alegre: Antídoto, 2000. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Um dia de sol*. Porto Alegre: Orbeat Music, 2002. 1 CD simples.

PARALELO 30. Porto Alegre: ISAEC, 1978. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *ontem e hoje*. 2001. São Leopoldo: UNISINOS, 2001. 1 CD simples.

PAU BRASIL. *Pau Brasil*. Porto Alegre: Beverly/Copacabana, 1978. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

PAU BRASIL. *Pau Brasil*. Porto Alegre: Continental, 1979. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

PAULO GAIGER. *Armazém*. Porto Alegre: Fumproarte, 1997. 1 CD simples (1 h 08 min 47 s).

PERY SOUZA. *Milonga de pendular encontro*. Porto Alegre: Fumproart, 1996. (57 min 55 s).

PIÁ. *Coisa do demu*. Porto Alegre: Produção independente, 1997. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Um pouco de todos nós*. Porto Alegre: Trama, 2000. 1 CD simples (1 h 13 min 03 s).

PORTO ALEGRE É DEMAIS!: a música de Porto Alegre. Porto Alegre: CD+, [s.d.]. 1 CD simples (46 min 00 s)

RAUL ELLWANGER. *Teimoso e vivo*. Porto Alegre: ISAEC, 1979. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Raul Ellwanger*. Porto Alegre: Bandeirantes Discos, 1980. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Gaudério*. Porto Alegre: RBS Discos, 1984. 1 disco sonoro (35 min 23 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

REPLICANTES. *Hot 20 – 20 sucessos remasterizados digitalmente*. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 1 CD simples (58 min 55 s).

ROCK GRANDE DO SUL. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1986. 1 disco sonoro (32 min 06 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

RODRIGO PIVA. *Rodrigo Piva*. Porto Alegre: Produção independente, 1997. 1 CD simples.

SÉRGIO NAPP. *Clareza*. Porto Alegre: CD+, 1994. 1 CD simples (51 min 43 s). (Remasterizado em digital).

SOMBREIRO LUMINOSO. *Buena onda*. Porto Alegre: Stop Records, 2000. 1 CD simples (40 min 03 s).

STELLA MARIS. *Caras e caras do sul*. Porto Alegre: Sollo Livre, [s.d.]. 1 CD simples (55 min 44 s).

TEQUILA BABY. *Tequila Baby*. Porto Alegre: Antídoto, 1996. 1 CD simples (34 min 09 s).

\_\_\_\_\_. *Sangue, ouro e pólvora*. Porto Alegre: Antídoto, 2000. 1 CD simples (37 min 44 s).

TNT. *Hot 20 – 20 sucessos remasterizados digitalmente*. Rio de Janeiro: BMG, 1999. 1 CD simples (1 h 13 min 33 s).

TOTONHO VILLEROY. *Totonho Villeroy*. Porto Alegre: UMC, 1991. 1 disco sonoro (39 min 30 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Trânsito*. Porto Alegre: GENS cooperativa de músicos, 1995. 1 CD simples (51 min 03 s).

ULTRAMEN. *Ultramen*. Rio de Janeiro: Rock it!, 1998. 1 CD simples (45 min 19 s).

\_\_\_\_\_. *Olelé*. Rio de Janeiro: Rock it!, 2000. 1 CD simples (1 h 03 min 52 s).

VITOR RAMIL. *Estrela, estrela*. Rio de Janeiro: Polygram, 1981. 1 disco sonoro (35 min 24 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *A paixão de V segundo ele próprio*. Porto Alegre: RBS Discos, 1984. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

\_\_\_\_\_. *Tango*. Rio de Janeiro: EMI, 1987. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

VITOR RAMIL. *À beça*. [s.l.]: Produção independente, 1996. 1 CD simples.

\_\_\_\_\_. *Ramilonga* (A estética do frio). Pelotas: Satolep Music, 1997. 1 CD simples (46 min 52 s).

\_\_\_\_\_. *Tambong*. Pelotas: Satolep Music, 2000. 1 CD simples.

WANDER WILDNER. *Baladas sangrentas*. Porto Alegre: Barulhinho Records, 1996. 1 CD simples

\_\_\_\_\_. *Buenos dias!* Porto Alegre: Trama, 1999. 1 CD simples (40 min 14 s).

\_\_\_\_\_. *Eu sou feio mas sou bonito!* Porto Alegre: Punkbrega/Barulhinho Records, 2001. 1 CD simples (41 min 46 s).

**ANEXOS**

**ANEXO I: CD COM AS CANÇÕES DO *CORPUS***

1. **Pequena canção para uma cidade muito amada** (Epígrafe) – Paulo José (41 s)
2. **Samba do lero** – Raul Ellwanger (2 min 43 s)
3. **Ponto nodal (Comigo sempre)** – Nelson Coelho de Castro (3 min 04 s)
4. **Moleque do parque** – Beбето Alves (3 min 03 s)
5. **Deu pra ti** - Kleiton & Kleidir (4 min 39 s)
6. **Canção para o rio que refletia a cidade** - Julio Reny (4 min 21 s)
7. **Horizontes** – Elaine Gessler (3 min 47 s)
8. **Berlim-Bom Fim** – Nei Lisboa (2 min 46 s)
9. **Ramilonga** – Vitor Ramil (6 min 15 s)
10. **Anoiteceu em Porto Alegre** – Engenheiros do Hawaii (8 min 05 s)
11. **Amigo Punk** – Graforrêia Xilarmônica (3 min 36 s)
12. **Jesus voltará** – Wander Wildner (4 min 04 s)
13. **Olelê** – Ultramen (4 min 24 s)
14. **Me envergonha** – Bidê ou balde (4 min 36 s)

**ANEXO II: OUTRAS LETRAS DE CANÇÕES QUE REFERENCIAM  
PORTO ALEGRE**

## ÍNDICE

<b>Alto da Bronze .....</b>	<b>126</b>
<b>Aqui embaixo no Sul .....</b>	<b>127</b>
<b>Arabutã, 903 .....</b>	<b>129</b>
<b>Beira Rio .....</b>	<b>130</b>
<b>Beirando o rio .....</b>	<b>131</b>
<b>Bicicletas na Redenção .....</b>	<b>132</b>
<b>Chegando na moral .....</b>	<b>133</b>
<b>Cidade Solidão .....</b>	<b>135</b>
<b>Cine Marabá .....</b>	<b>136</b>
<b>Coração porto-alegrense .....</b>	<b>138</b>
<b>Cristal 573 .....</b>	<b>139</b>
<b>Deserto .....</b>	<b>140</b>
<b>Desgarrados .....</b>	<b>141</b>
<b>Deu pra minha bolinha .....</b>	<b>142</b>
<b>Dívida .....</b>	<b>143</b>
<b>Dorme cidade dorme .....</b>	<b>144</b>
<b>E-stória .....</b>	<b>145</b>

<b>Garotos das ruas .....</b>	<b>146</b>
<b>Guri de Salvador .....</b>	<b>147</b>
<b>Haragana .....</b>	<b>149</b>
<b>Lobo mudo .....</b>	<b>150</b>
<b>Lomba do Sabão .....</b>	<b>151</b>
<b>Longe demais das capitais .....</b>	<b>152</b>
<b>Milonga sobrenatural .....</b>	<b>153</b>
<b>Miss Lexotan 6mg .....</b>	<b>154</b>
<b>Não adianta mais .....</b>	<b>155</b>
<b>Noite magia .....</b>	<b>157</b>
<b>Noves fora .....</b>	<b>158</b>
<b>O Guaíba tá podre .....</b>	<b>159</b>
<b>Ouçã o que eu digo: não ouçã ninguém .....</b>	<b>160</b>
<b>Pampa no walkman .....</b>	<b>162</b>
<b>Pealo de sangue .....</b>	<b>164</b>
<b>Pegadas .....</b>	<b>165</b>
<b>Pequena crônica de breque de um magro comum .....</b>	<b>166</b>
<b>Pequeno exilado .....</b>	<b>167</b>
<b>Poa Jam .....</b>	<b>168</b>
<b>Por acaso .....</b>	<b>171</b>
<b>Por onde ela anda .....</b>	<b>172</b>
<b>Por que te vas .....</b>	<b>173</b>
<b>Porto Alegre é demais .....</b>	<b>174</b>
<b>Porto Alegre, Porto Alegre .....</b>	<b>175</b>
<b>Porto Alegre: roteiro da paixão .....</b>	<b>176</b>

<b>Porto City .....</b>	<b>177</b>
<b>Porto dos Casais .....</b>	<b>178</b>
<b>Porto é meu porto .....</b>	<b>179</b>
<b>Pra ficar legal .....</b>	<b>181</b>
<b>Pronta-entrega .....</b>	<b>182</b>
<b>Rainha dos navegantes .....</b>	<b>183</b>
<b>Rasa calamidade .....</b>	<b>184</b>
<b>Refrões .....</b>	<b>185</b>
<b>Rodrigo e Bibiana .....</b>	<b>186</b>
<b>Rua da Praia .....</b>	<b>187</b>
<b>Ruas .....</b>	<b>188</b>
<b>Sertório .....</b>	<b>190</b>
<b>Sombrero Luminoso .....</b>	<b>191</b>
<b>Tá na hora .....</b>	<b>192</b>
<b>Telhados de Paris .....</b>	<b>193</b>
<b>Tudo por você .....</b>	<b>194</b>
<b>Última luz .....</b>	<b>195</b>
<b>Um barco encantado .....</b>	<b>196</b>
<b>Vento de dezembro .....</b>	<b>197</b>
<b>Vim vadiá! .....</b>	<b>198</b>
<b>Vira virou .....</b>	<b>199</b>

**Alto da Bronze**<sup>164</sup>

(Paulo Azambuja/Paulo Coelho)

*Alto da Bronze, cabeça quebrada, praça querida  
Sempre lembrada a praça onze da molecada  
Praça sem banco, do rato branco e do futebol  
Da garotada endiabrada, das manhãs de sol  
És a eterna lembrança do tempo feliz em que eu era criança,  
Do tempo em que a vida era da minha infância a doce quimera  
Hoje, eu pobre profano, me lembro de ti  
Nos meus desenganos  
Ó, meu Alto da Bronze dos meus oito anos.*

---

<sup>164</sup> PORTO ALEGRE É DEMAIS!: a música de Porto Alegre. Porto Alegre: CD+, [s.d.]. 1 CD simples (46 min 00 s)

**Aqui embaixo no Sul**<sup>165</sup>

(Nitro G/Da Guedes)

*Aqui embaixo no sul, já tá pesando faz tempo; a violência e displicência da população; de modo indireto, todo mundo colabora, finge que não dá bola, mas no fundo se reprime e estoura: se enrola, demora... se tornando um vagabundo sem rumo sem fundos; sem memória sem moral e sem história.*

*Sem cultura a população se reprime em um mundo que é pura discriminação. Cada um, cada um e o resto que se foda; todo mundo já adotou a sua filosofia. Não precisa pertencer a nenhum meio social, pra entender que esta gente já perdeu até a moral.*

*A pobreza já não é vergonha; num país onde todo mundo sonha. Não podemos esquecer que pra quem quer subir na vida vai usar uma escada feita de gente ferida. Pode ser um irmão teu, até quem você nem pensa que existe isso é doloroso e muito triste mas você nem para um pouco pra pensar; já que num país desse, se você parou, vai ser esmagado E é por isso que você não esta conscientizado; você vai rezar ou virar um temido retrato falado*

*Vamos se ligar que aqui no sul não é brincadeira; todo mundo faz besteira, mas não se acomoda de tudo que eu já vi por esse país todo uma coisa que não*

*Pena que é só na hora que aperta de fato e seu íntimo e família são intimidados É tá tudo errado, país muito mal estruturado...*

**SE VOCÊ QUER SUBIR NA VIDA VAI USAR: ATITUDE e DETERMINAÇÃO... EU SOU DAQUI, GUEDES DA LUZ, PARTENON...**

*NÃO, eu não vou me acomodar, nem me fazer de louco; NÃO uma prova disso é que eu penso muito no meu povo. Quando encontrei no RAP uma maneira de botar pra fora; o que muita gente não dá bola e no fundo esta de cara*

*São pessoas, que de canto se acomodam de mais, fingindo pra si mesmas que vivem em plena paz, porém são gente com medo da realidade. Então eu falo logo antes que seja tarde.*

*Façam algo de considerável e diremos a verdade; Seja ela doída, destorcida ou irreal. Seja consciente, não pratique o mal...*

*É o rap do Sul, falando de uma maneira geral; nunca omitindo as pessoas pobres da capital.*

---

<sup>165</sup> DA GUEDES. *Os cinco elementos*. Porto Alegre: Trama, 1999. 1 CD simples.

*E O QUE NÓS TEMOS PRA DIZER: SE VOCÊ QUER SUBIR NA VIDA VAI USAR: ATITUDE E DETERMINAÇÃO... EU SOU DAQUÍ, GUEDES DA LUZ, PARTENON...*

*- Esse é o pensamento dos manos da "Guedes da Luz". Aquela rua que ilumina e nos conduz; a pensamentos mais lógicos e racionais... o que é que agente diz então...*

*SE VOCÊ QUER SUBIR NA VIDA VAI USAR: ATITUDE e DETERMINAÇÃO... EU SOU DAQUÍ, GUEDES DA LUZ, PARTENON...*

**Arabutã, 903**<sup>166</sup>

(Nelson Coelho de Castro)

*Água benta, aguapé, pedra, lima  
Jacaré, chuva fina, rosa branca  
Nariz belga  
Caracol, capim bambu, mata junta,  
Garnisé, pessegueiro,  
Tacho de cobre, espada de São Jorge  
São Jorge  
Aguaceiro, de manhã, que preguiça levantar  
Traz a panela pra goteira não deixar ela transbordar  
Arabutã se fez em flor  
O sinamomo vai brotar  
Traz a peneira só pra Elsa terminar de peneirar  
"Sobia", seu Dori, já é dezembro  
Deixa que eu já vou correndo  
Vou com César, vou buscar barbante encerado  
Pra pandorga que vamos soltar  
Se ela for pra Bahia  
Não vale a pena envaretar  
Não vale a pena envaretar  
Se ela for pra Bahia*

---

<sup>166</sup> NELSON COELHO DE CASTRO. *Verniz da madrugada*. Porto Alegre: Produção Independente, 1996. 1 CD simples (35 min 31 s).

**Beira Rio**<sup>167</sup>  
(Kleiton e Kledir)

*Arde uma cidade  
Como um sol de fim de tarde  
Quando abraça e beija a beira de um rio  
Cio de um céu em brasa  
Pura eletricidade  
Liga a chave  
O olho brilha  
Atiça o fogo e o fogo acende o pavio  
Porto é uma miragem  
De Jerônimo de Ornellas  
Lá no morro meio Fool on the Hill  
Ví a mão de Deus, de água  
Delta ou estuário  
Uma lagoa, uma viagem, um delírio  
A mão de Deus é um rio  
Beira rio  
E Platão dizia  
Que o mar corrói a alma e o caráter  
De maneira sutil  
Bom é um pouco d'água  
Mississipi de la Plata  
Tietê, Guaíba, Hudson  
E Reno e Sena e todos os rios  
Porto é uma cidade  
Que tem personalidade  
E é alegre por direito civil  
Me liga mais tarde  
Vou ficar tomando um mate  
Lendo a Zero  
Enquanto espero o fim do por do sol  
Na beira do rio.*

---

<sup>167</sup> KLEITON & KLEDIR. *Dois*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1996. 1 CD simples.

**Beirando o rio**<sup>168</sup>

(Giba-Giba e Celso Ferreira)

*Uma pedra energia  
 Um mito se fazia  
 Para os bem chegados  
 E aquerenciados do Cristal  
 Num ponto alegre de um certo porto  
 Sinto um aperto no coração  
 Hora da volta pra casa  
 Eu faço essa canção  
 Longo caminho  
 Reza na estrada  
 Tanto calor, quanto faz frio  
 Me perco em canto beirando o rio  
 Uma pedra energia...  
 Ao lado tem recanto irmão  
 Por nós chamado Vila Assunção  
 Mais um pouco ali se tem a certeza  
 Todo mundo sabe de um nome  
 Alegre chamado Tristeza  
 Passamos então, Vila Conceição  
 Quem sabia que o sabiá  
 Subia no morro pra cantar  
 Sabia que o sabiá só era  
 Do morro pra ir cantar  
 Quem sabia...  
 Caminho estreito  
 Vai beirando o rio  
 Faz-se o poema  
 Estamos no bairro de Ipanema  
 Topo do morro, mata virgem  
 Cantos encantos  
 Ver o Guaíba de cima  
 É o Espírito Santo  
 Curva fechada, Serraria  
 Céu diz pro sol acabou o dia  
 Em Três Meninas passei por lá  
 Vi Santa Rita e Guarujá  
 Curva Fechada, Serraria  
 Quem sabia que o sabiá  
 Subia no morro para cantar  
 Sabia que o sabiá  
 Só era do morro para ir cantar  
 Quem sabia...*

---

<sup>168</sup> PORTO ALEGRE É DEMAIS!: a música de Porto Alegre. Porto Alegre: CD+, [s.d.]. 1 CD simples (46 min 00 s).

**Bicicletas na Redenção**<sup>169</sup>

(Fernando Cardoso/Jair Kothe/Sérgio Napp)

*Coloridas  
Seguem livres  
Sem princípio e fim  
Seus caminhos  
Nas calçadas  
Pelos parques  
A correr, borboletas  
E nos levam a descobrir  
O encanto que é viver...  
...Uma curva  
E, ora vejam só  
Um jasmineiro em flor...  
Traçam planos  
Brincam soltas.  
Buscam desvendar  
Mil segredos  
De repente  
Uma fonte  
Mais ao longe, uma ponte  
E além da ponte, quem sabe  
Um lugar chamado alegria...  
...Maravilhas  
Ávidas de luz  
Pássaros ao sol  
Aço, vida e cor.*

---

<sup>169</sup> SÉRGIO NAPP. *Claridade*. Porto Alegre: CD+, 1994. 1 CD simples (51 min 43 s). (Remasterizado em digital).

**Chegando na moral**<sup>170</sup>

(Piá)

*Eu vou chegando, já rimando  
 Me passa o microfone  
 Sou o Piá, o MC  
 E este é meu nome  
 Sou nascido e criado  
 Aqui na Glória, sem história  
 Boas lembranças guardo na memória  
 Medianeira, Teresópolis  
 Essa é minha banda  
 Porto Alegre centro-sul  
 Quantas vai, o que manda  
 Sou o Piá e vou me apresentando  
 Por muitos anos nessas ruas estou andando  
 Em cima a Conceição, embaixo a Cruzeiro  
 À direita o Partenon  
 Na zona sul, a Cohab, Cavalhada  
 A Restinga  
 Gente boa na rua, à toa  
 Ouvindo som na moral numa boa  
 Corri muito nessas ruas por aí  
 Invadi muitas festas pra me divertir  
 E no verão sempre rolava uma excursão  
 Para praia  
 Já que o inverno é muito frio  
 É melhor ficar na baía*

*Sou Piá, eu vou chegando na moral  
 E rimando na batida  
 E falando sobre vida  
 E hip-hop nacional*

*E andando aqui na banda  
 Às vezes bate a saudade  
 Do meu tempo de guri  
 E da minha ingenuidade  
 Acreditava no que eles diziam  
 Eu não pensava que eles mentiam  
 Então um dia peguei papel  
 Escrevi pro Noel  
 Fiquei olhando para o céu  
 Que cruel esse Papai Noel  
 Me comportei, não briguei o ano inteiro  
 E no dia de Natal  
 Ele não veio, nem trouxe o meu brinquedo  
 Mas ele deu pra um cara*

---

<sup>170</sup> PIÁ. *Um pouco de todos nós*. Porto Alegre: Trama, 2000. 1 CD simples (1 h 13 min 03 s).

*Que curtiu o ano inteiro  
Descobri que ele é parceiro  
Só de quem tem dinheiro  
Velho capitalista, racista tá na  
Minha mira é o primeiro da lista  
Alguns meses se passaram  
Tive outra decepção  
Foi com a Páscoa  
Eu tive a mesma sensação  
Depois de algum tempo foi a religião  
Tive outra conclusão  
Quem tem dinheiro pode comprar perdão*

*Hip-hop nacional é normal  
Cada vez cresce mais  
E fica mais profissional  
Já invadiu o Brasil e continua se espalhando  
Em cada canto tem um cara dançando e cantando  
É o nosso modo de expressão, informação, diversão  
Para nossa nação  
É o nosso meio de comunicação  
Eu represento o hip-hop do centro-sul de Porto Alegre  
São vários e vários anos fazendo rap  
E muitas coisas conquistei  
E ainda sonho em conquistar  
Do tipo que o dinheiro  
Nunca vai comprar  
Hip-hop expressando sempre a verdade  
Denunciando os problemas da sociedade  
Nós devemos nos unir e agir  
Com consciência  
A nossa arma mais letal  
Sempre foi a inteligência  
Juntos o movimento*

*Cada vez mais vai crescer  
É tudo que eu falo que eu falo  
Agora pra você*

**Cidade Solidão**<sup>171</sup>  
(Hique Gomez)

*Sou poeta analfabeto  
Sou maluco, sou profeta  
Sou palhaço sou cantor  
Sou Brasil, século vinte, Porto Alegre  
Inocente santo franco atirador  
Vou cantar este galope profecia que é a  
Primeira pop trova maldição  
Meu amigo companheiro  
Meu vizinho prisioneiro  
Da cidade solidão*

*Meu amigo companheiro  
Meu vizinho, prisioneiro  
Da cidade solidão  
Quero ver se ainda tem recheio de verdade  
Ou só maldade neste coração  
De tanto somar bobagens e besteiras  
Nós no fim subtraímos o principal  
Que acabou sendo esquecido nesta ânsia  
De chegar aos nove fora do final*

*Que acabou sendo esquecido nesta ânsia  
De chegar aos nove fora do final  
Provavelmente esmagado como tantos  
E entre tantos nesta pressa industrial  
Hoje em dia o importante é ser veloz  
Acelerando, atropelando a emoção  
Meu amigo companheiro  
Meu vizinho, prisioneiro  
Da cidade solidão*

*Nada pode ter a dimensão de uma desculpa  
Louca, abnegada, prisioneira do convento  
Lento, mas fatal assim  
Como afinal no fim  
Creio que este riso amarelo seja um câncer  
Cometido pelo mal estar de um sentimento  
Never fall in love again*

---

<sup>171</sup> HIQUE GOMEZ. *O teatro do disco solar*. Porto Alegre: Sbórnia Records, 1994. 1 CD simples (50 min 15 s).

**Cine Marabá**<sup>172</sup>  
(Julio Reny)

*No cinema Marabá  
A turma espantava o urubu  
E logo depois surgiu Satana  
Com seus dois Colt 45*

*Despachando todo mundo  
Para o inferno  
Eu dava um soco  
Na cabeça do Telmo  
E era aquele  
Aquele rolo, aquele bolo, aquele rolo...*

*No cine Marabá  
No cinema Marabá*

*Às vezes aparecia  
Na grande tela uma bela loira  
Bebendo um drink  
E a garotada toda  
Delirava, suave, delirava*

*Quando o lanterninha  
Se lembrava que a gente tinha  
Quebrado o pau na primeira sessão  
E despachava nossa turma pro meio da rua*

*No cine Marabá  
No cinema Marabá*

*Com meus bolsos cheios de balas  
E a minha inseparável funda calibre 32  
Eu era o pistoleiro mais rápido da cidade*

*Os duelos no Marabá  
Os duelos no Marabá*

*Quando surgia mocinho  
Todo remendado jurando vingança  
O João e o Telmo batiam palmas  
E o assoalho tremia, tremia  
Mas que azar pra mim  
Porque eu sempre torcia pelo bandido  
Acabava eu e o mexicano feio  
Apanhando do Giuliano Gema*

---

<sup>172</sup> JÚLIO RENY. *Último verão*. Porto Alegre: Barulhinho Records, 2000. 1 CD simples (57 min 52 s). (Remasterizado de gravação originalmente lançada em 1983).

*No cine Marabá  
No cinema Marabá*

*Na saída o bolso vazio  
Mas as mãos na cintura e a cara de mal  
Todo mundo se achando o tal  
E pensando que ainda era o mocinho do último filme*

*Em casa a janta  
Na segunda a escola  
E esperar pelo domingo  
Pra recomeçar tudo de novo*

*No cine Marabá  
No cinema Marabá  
No velho Marabá  
No velho, velho, velho Marabá*

**Coração porto-alegrense**<sup>173</sup>  
(Sérgio Napp/César Dorfmann)

*Coração porto-alegrense  
De bar em bar a navegar  
Anda pelas madrugadas  
Vai do Treviso ao Ocidente  
Pelo Guaíba morrendo  
Nas pedras do porto  
Na Praça Quinze mulheres e homens  
E os ventos que habitam teu dentro  
Coração porto-alegrense  
Pelo Ipanema, Vila Assunção  
Partenon, Santa Tereza  
Pelo Bom Fim, pedaços de mim  
Uma canção que se espalha  
Com cheiro de vida  
E esses morcegos, crianças  
Em busca de danças,  
Ilusões perdidas,  
Ah, coração  
Como dói tanto amor  
Dança coração pelas calçadas  
Pelos braços dessa amada  
Meio louco e embriagado  
Nessa febre...*

---

<sup>173</sup> SÉRGIO NAPP. *Claridade*. Porto Alegre: CD+, 1994. 1 CD simples (51 min 43 s). (Remasterizado em digital).

**Cristal 573**<sup>174</sup>

(Nelson Coelho de Castro)

*Vai, todo amor nesse lamento, vai  
 Eu vou deixar o meu lugar  
 Vai, toda aquela doce idade  
 Deixo a Vila pra saudade  
 Eu não sei se terei paz  
 Mas vai, todo amor nesse lamento, vai  
 Eu vou deixar o meu lugar  
 Vai, todo amor nesse lamento  
 Meu primeiro sentimento  
 O destino assim desfaz  
 Meu Deus, vou deixar o meu lugar  
 Sei que os olhos vão chorar  
 Vou caindo aqui da Vila  
 Meu Deus, não me diga que eu sonhei  
 E os amigos que eu ganhei?  
 Quero muito mais a Vila  
 Mas vou bem devagar  
 Pra não sangrar  
 Toda essa Vila  
 Mas vou bem devagar  
 Pra não sangrar  
 Toda essa Vila*

*Mas vou, com a tristeza de quem já morreu  
 Mas no peito vai tudo teu  
 Quero muito mais minha Vila  
 Eu quero um Cristal*

*“- Essa música vai pra negadinha do Cristal, pra negadinha de Ipanema, da Tristeza, de navegantes, do Bom Fim.  
 Essa música vai pra toda negadinha da cidade.  
 -Aí, negadinha, como é que é?”*

*Mas vou bem devagar  
 Pra não sangrar  
 Toda essa Vila  
 Mas vou bem devagar  
 Pra não sangrar  
 Toda essa Vila*

---

<sup>174</sup> NELSON COELHO DE CASTRO. *Nelson Coelho de Castro*. Rio de Janeiro: RGE, 1983. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

**Deserto**<sup>175</sup>

(Thedy Corrêa, Veco Marques, Carlos Stein)

*Ele sentou no deserto  
 Decerto esperava alguém  
 Não era velha a espera  
 Nem mesmo ele era também  
 Talvez tivesse vinte e três  
 Talvez*

*O deserto era incerto  
 O que era céu era terra  
 O que se movia era pedra  
 O que parecia não era  
 Nem sequer semelhante  
 Ao que tentava parecer*

*A cidade era o deserto  
 O jovem era homem velho  
 E quem passava ao seu lado  
 Jamais conseguiria entender*

*Ele sentou no deserto  
 Decerto esperava alguém  
 O deserto era incerto  
 O que era céu era terra  
 O que parecia não era  
 O que tentava parecer*

*A cidade era o deserto...*

*Aos 33 anos de idade, o filho de Maria e José sentou-se no deserto, esperando pelas tentações. Passaram-se quase 2000 anos e alguém ainda é capaz de sentar-se no deserto como ele. As mãos são mais rápidas do que os olhos. Deserto. Remédios. Buda. Supermercado. Pampa-Safari. Miragens. Paris. Índios. General Custer. Amazônia. A chegada da cavalaria. Papa. Desobediência civil. Guerra do Paraguai. Tóquio. Supermercado. Disneylândia. Moisés. San Francisco. Dor. Papel moeda. As coisas não são exatamente o que parecem.*

---

<sup>175</sup> NENHUM DE NÓS. *Extraño*. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1990. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

**Desgarrados**<sup>176</sup>

(Mário Barbará e Sérgio Napp)

*Eles se encontram no cais do porto pelas calçadas  
Fazem biscates pelos mercados pelas esquinas  
Carregam lixo vendem revistas juntam baganas  
E são pingentes nas avenidas da capital*

*Eles se escondem pelos botecos entre cortiços  
E pra esquecerem contam bravatas velhas histórias  
E então são tragos muitos estragos por toda a noite  
Olhos abertos o longe é perto o que vale é o sonho*

*Sopram ventos desgarrados carregados de saudade  
Viram copos viram mundos  
Mas o que foi nunca mais será*

*Cevavam mate sorriso franco palheiro aceso  
Viravam brasas contavam causos polindo esporas  
Geada fria café bem quente muito alvoroço  
Arreios firmes e nos pescoços lenços vermelhos*

*Jogo do osso cana de espera e o pão de forno  
O milho assado a carne gorda a cancha reta  
Faziam planos e nem sabiam que eram felizes  
Olhos abertos o longe é perto o que vale é o sonho*

---

<sup>176</sup> HENRIQUE MANN. *Porto Alegre boêmia: um século de canções*. Porto Alegre: Fumproarte, 1998. vol. II . 1 CD simples (53 min 58 s).

**Deu pra minha bolinha**<sup>177</sup>  
(Kleiton & Kledir)

*Deu pra minha bolinha  
Magro, vou-me embora  
Deu pra minha bolinha  
Magro, vou que vou-me embora  
Eu não sou daqui  
Eu sou lá de fora  
Eu não sou daqui  
Sou gaúcho lá de fora  
Escutei na rádio um xote meio maluco  
Um rock-xote super gaúcho  
Um baila xote flor de gaúcho  
E aí me deu um sinal de luz  
Esqueci os documentos na baía da mina  
Um verão muito loco em Tramandaí  
Entrei numas crises de identidade  
Vou de bota e bombacha pra Piratini.*

---

<sup>177</sup> KLEITON & KLEDIR. *Kleiton & Kledir*. Rio de Janeiro: Polygram, 1983. 1 disco sonoro (39 min 45 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

**Dívida**<sup>178</sup>  
(Tonho/Ultramen)

*Um homem com palavra é um homem da verdade  
É requisito básico pra personalidade  
Não importa a idade a cidade ou a nação  
Respeito é herança da civilização  
A taxa é zero o juro é alto vamos conversar  
Ressarcimento pagamento vamos negociar*

**AQUELA DÍVIDA DE UNS ANOS ATRÁS  
ESTÁ BEM VIVA VOCÊ NÃO LEMBRA MAIS**

*Não é só na Santana Leopoldina ou Partenon  
A honra é coisa muito séria em qualquer região  
Aquele safado me deve, deve pra você também  
E ainda por cima de tudo acha que tá tudo bem*

*A sua justificativa é o ensino escolar  
Não aprendeu a dividir só quer multiplicar  
Amigo chega de conversa já estou passando mal  
Resolveremos esse cálculo no distrito policial*

---

<sup>178</sup> ULTRAMEN. *Olelé*. Rio de Janeiro: Rock it!, 2000. 1 CD simples (1 h 03 min 52 s).

**Dorme cidade dorme**<sup>179</sup>

(Pery Souza e Jaime Vaz Brasil)

*Sobre os telhados, os gatos e os gritos.  
Latas de lixo flutuam no espaço.  
A sinaleira se encheu da mesmice  
E quer o azul e ameaça com greve.  
Duas mulheres bocejam na esquina.  
Dorme na boca de um bêbado a frase  
Que salvaria o Brasil e nós todos.*

*A lua derrete o néon nas calçadas  
E um poste deitou-se anguloso num carro.  
Mija na porta da igreja um cachorro  
E o padre nos canta um bolero profano.  
Latas de lixo flutuam no espaço.  
Dorme na mão de algum doido o pacote  
Que nem Pandora ousaria toca-lo.*

*Ratos e lixos  
E becos e bocas:  
Dorme a cidade.*

*Bares e gritos  
E beijos e tudo:  
Dorme a cidade.*

*A petulância das pombas na praça  
Homenageia o herói da estátua.  
Ratos farejam comida nos túneis  
E o rei de Roma roeu a rainha.  
Latas de lixo flutuam no espaço  
E o mundo gira e a gente nem sente  
E nem fica tonto nem senta nem nada.*

*E enquanto a cidade aguarda impaciente  
Um novo jornal com notícias tão velhas,  
Nos bares da noite os cantores são tantos  
Porém no entanto e talvez e contudo  
As dores do mundo não sejam tão graves  
E o lixo aterrise e a estátua se acorde  
E o padre perdoe o cachorro e nós todos.*

---

<sup>179</sup> PERY SOUZA. *Milonga de pendular encontro*. Porto Alegre: Fumproart, 1996. (57 min 55 s).

**E-stória**<sup>180</sup>

(Humberto Gessinger/Maltz)

-Cara, tu não vai nem acreditar :  
*Continuo mergulhando sem saber nadar*

-Cara, 'cê não vai acreditá :  
*Mas eu tô plantando Manga na margem do Paranoá*

-Não acredito, cara! Quer trocar de lugar?  
*(às vezes fico a fim de mandar tudo pro espaço)*

-Calma aí maninho...tô voltando pro pedaço!  
*(se isso não der samba, pelo menos dá um abraço)*

*Agora...Agora...Virando as voltas que essa vida dá*  
*Agora...Agora...Surfando Karmas e DNA*

-Cara, tu não vai nem acreditar :  
*Aqui em Porto Alegre anda tudo ZH*

-E, cara, 'cê não vai acreditá :  
*Aqui em Brasília ainda tem gente que gosta de trabalha*

-Cara, tu não vai nem acreditar :  
*Andei pensando no futuro com ortomolecular*

-Legal mano, também vou experimentá!  
*Mas se a coisa ficá preta o negócio é aquele chá*

-Cara, tu não vai nem acreditar :  
*tava pensando mesmo nisso antes de conectar*

*Agora...Agora...Virando as voltas que essa vida dá*  
*Agora...Agora...Surfando Karmas e DNA*

-Adriane e Clara mandam beijos pra vocês  
*(coisas que não cabem nos encartes dos CDs)*

-Talvez no final do ano ou talvez no final do mês  
*dou um pulo em Porto Alegre (Silva Jardim 433)*  
*jogam bombas em Nova Iorque, jogam bombas em Cabul*  
*como se jogassem a lata fora depois de beber um Red Bull*  
*Master de TC, Flap de SP2*  
*nós dois a pé na Carlos Gomes, camburão pintou depois*  
*crepe de banana...advogados de havana*  
*não pergunte quem foi Ana nem o que é "trottoir"*

*Agora...Agora...Virando as voltas que essa vida dá*  
*o passado já foi, o futuro virá...Surfando Karmas e DNA*  
*virando e-Stória...e-Stórias*  
*(Rosana chegou, o futuro verá)*

---

<sup>180</sup> ENGENHEIROS DO HAWAII. *Surfando karmas e DNA*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2002. 1 CD simples.

**Garotos das ruas**<sup>181</sup>  
(Mário Barbará e Sérgio Napp)

*Esses garotos das ruas  
Que chegam em bandos  
Fazendo algazarra,  
Esses pixotes, quixotes  
Que enfrentam moinhos  
Que a vida armou,  
Esses que ainda se banham  
Na Ponte de Pedra  
Ou na praça central,  
Também sonham  
Voar num balão mágico  
Entre fadas, sereias e dragões  
Viajar num cometa encantado  
Roda gigante e então  
Um trem que os levaria  
À ilha da fantasia,  
Não é mentira, existe a ilusão  
Nesses garotos, pixotes  
Que andam em bandos, quixotes  
Vindos de longe  
E invadindo as ruas...*

*Esses dos bares, dos parques  
E das sinaleiras  
Que estendem as mãos,  
Esses que inventam brinquedos  
Com latas de azeite  
Pedaços de paus,  
Esses das grandes jogadas  
Com bolas de pano  
Fingindo olés,  
Também sonham  
Voar num balão mágico...*

---

<sup>181</sup> CANTO LIVRE. *Comunicação*. Porto Alegre: RBS Discos, 1988. 1 disco sonoro (33 min 34 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

**Guri de Salvador**<sup>182</sup>

(Kleiton &amp; Kledir)

*Um guri de Salvador  
 Me pediu um reggae  
 E aquilo me lembrou  
 Lá de Porto Alegre  
 São meninos nos bueiros  
 Ninjas de outra escola  
 A ilusão de ser feliz  
 Num cheirinho de cola  
 Ah! Eu não sei rezar, mas peço pro Senhor  
 Ah! Abençoa o guri de Salvador  
 São milhares de guris  
 Soltos pela rua  
 E o mundo segue igual  
 Cada um na sua  
 Com o céu de cobertor  
 E um par de sandálias  
 Vão driblando o azar  
 Pela Candelária  
 Ah! Eu não sei rezar, mas peço pro Senhor  
 Ah! Abençoa o guri de Salvador  
 Meu guri de Salvador  
 Cara de moleque  
 Muita sorte e muito amor  
 Pois você merece  
 Sei que a vida vai te dar  
 Muito mais que um reggae  
 Um abraço do cantor  
 Lá de Porto Alegre.  
 Um guri de Salvador  
 Me pediu um reggae  
 E aquilo me lembrou  
 Lá de Porto Alegre  
 São meninos nos bueiros  
 Ninjas de outra escola  
 A ilusão de ser feliz  
 Num cheirinho de cola  
 Ah! Eu não sei rezar, mas peço pro Senhor  
 Ah! Abençoa o guri de Salvador  
 São milhares de guris  
 Soltos pela rua  
 E o mundo segue igual  
 Cada um na sua  
 Com o céu de cobertor  
 E um par de sandálias  
 Vão driblando o azar*

---

<sup>182</sup> KLEITON & KLEDIR. *Dois*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1996. 1 CD simples.

*Pela Candelária  
Ah! Eu não sei rezar, mas peço pro Senhor  
Ah! Abençoa o guri de Salvador  
Meu guri de Salvador  
Cara de moleque  
Muita sorte e muito amor  
Pois você merece  
Sei que a vida vai te dar  
Muito mais que um reggae  
Um abraço do cantor  
Lá de Porto Alegre.*

**Haragana**<sup>183</sup>  
(Quico Castro Neves)

*Meu cigarro de palha  
Joguei com meu laço  
No fundo do poço  
Prometi a São Pedro  
Não jogar a sorte  
No jogo do osso  
Me desfiz do lombinho  
Vendi o tordilho  
E ainda dei o bagual  
Pra buscar a morena  
Que tinha ido embora  
Pra capital*

*A morena, moreninha  
Morena má, haragana  
Volta comigo, morena  
Deixa essa vida cigana*

*Bem dizia o compadre  
A felicidade é que  
Nem passarinho  
Mal reponta a invernada  
E ela foge apressada  
E abandona o ninho  
Pra matar a saudade  
Que entrou no meu peito  
E me deixa louco  
Fui buscar a morena  
Que jurou voltar  
E ainda não voltou*

---

<sup>183</sup> ALMÔNDEGAS. *Aqui*. São Paulo: Continental, 1975. 1 disco sonoro (38 min 15 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

**Lobo mudo**<sup>184</sup>

(Totonho Villeroy/Paulo Sebehn)

*Hoje não vou falar dos teus cabelos  
N'alguma parte da Argentina  
Alguém sucumbe ao medo  
Na Romênia em cada esquina  
Há um guarda de metralhadora*

*Há um lobo mudo na Auxiliadora  
E um vampiro na Universidade*

*Mas eu não vou falar de mim  
Faz calor demais nessa cidade  
E chove há dois dias lá no Piauí  
Melhor seria estar em Nova Delhi*

*Se no Brasil não há mais lei  
E a vida por um triz  
Ainda não sei  
Porque é que teus cabelos sempre me vem*

*Junto a qualquer assunto...*

---

<sup>184</sup> TONHO VILLEROY. *Totonho Villeroy*. Porto Alegre: UMC, 1991. 1 disco sonoro (39 min 30 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

**Lomba do Sabão**<sup>185</sup>  
(Nei Lisboa)

*Vinha eu  
Descendo a Lomba do Sabão  
Atrás de uma bandeira pra dar  
Da luz de um coração  
Quando então  
Apareceu um lobo mau  
E ela nem acredita que caia do céu, assim  
Uma canção  
Mas lobos abusadas, astros, gastos acordes  
Aparecem pra mim sem pedir licença  
Fé na crença, na ciência, na criança  
Nossa imaginação não tem polícia no portão  
Secos e molhados revirados  
Revisar aquele velho adágio  
A rima rica, um plágio e muito amor  
Sem vergonha, sem demora, cem por cento  
Sei por dentro  
A hora exata em que vira manteiga  
A nata*

---

<sup>185</sup> NEI LISBOA. *Noves fora*. Rio de Janeiro: ACIT/Polygram, 1984. 1 disco sonoro (35 min 28 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

**Longe demais das capitais**<sup>186</sup>  
(Humberto Gessinger/Augusto Licks)

*Suave é a noite  
É a noite que eu saio  
Pra conhecer a cidade  
E me perder por aí*

*Nossa cidade é muito grande  
E tão pequena  
Tão distante do horizonte  
Do país*

*(Eu sempre quis viver no Velho Mundo)  
Na velha forma de viver  
O 3º sexo, a 3ª guerra, o 3º mundo  
São tão difíceis de entender*

*Suave é cidade  
Pra quem gosta da cidade  
Pra quem tem necessidade de se esconder*

*Nossa cidade é tão pequena  
E tão ingênua  
Estamos longe demais  
Das capitais*

*Longe demais das capitais  
Longe demais das capitais*

*Eu sempre quis viver no Velho Mundo  
Na velha forma de viver  
O 3º sexo, a 3ª guerra, o 3º mundo  
São tão difíceis de entender  
O 3º sexo, a 3ª guerra, o 3º mundo*

---

<sup>186</sup> ENGENHEIROS DO HAWAII. *Longe demais das capitais*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1986. 1 CD simples (36 min 24 s).

**Milonga sobrenatural**<sup>187</sup>

(Bebeto Alves)

*tem uma Terezinha Morango um tango multirracial pelas pernas das pessoas na Rua da Praia e num vão desmaia em maio sem maiô o corpo do sol este sol que estilhaça o ray-ban de um freguês num copo de cerveja, na mesa na tez do Mercado Público no centro da Capital uma cor de laranja no Alto da bronze outra cor sob o azul da palavra um gosto de sal e existe um Laçador de aviões não é assim? a simbolizar a miniatura o sky-line de Manhattan do Livramento da Serra do Mar e quem? com um ar de quem estranha e age como sempre foi, correto um ícone absoluto demais sem par sem igual alto-falante do interior e um cara maluco estampa o mundo em sua t-shirt e a sorte de estar protegido de todo mal pela ordem um Gasparotto descreve com seu bom gosto o gosto da burguesocracia cultural será Locatelli? Amadeus? Paris? São Pedro? ou talvez Jaime Caetano Braum nada mal... mas por Tutatis! por Belenos! prá não ir tão longe e ficar por perto seria um outro lugar também tal deserto abrangendo a superfície de um provincial? e é o que seja o que será de mim apenas uma milonga sobrenatural e os morcegos sobrevoam o medo e os céus da Perimetral e sei que alguém nos seca nos olhos de um boi num costume estranho que temos em nos fazer tanto mal e um engenheiro do Hawaii daqui serão vários, variados por aí astuto nosso rock and roll expressam um quociente musical do qual o divisor é nulo e ponto final enquanto Mário Pirata Quintana assombração temporal arrepiá os cabelos do poema e é isso e eu só sinto serão várias variadas vozes e saio do cinema voando por uma transversal em peso, como um paralelepípedo e tem tanta coisa e tem tanta coisa e tem tanta coisa e tem uma Terezinha Morango um tango multirracial pelas pernas das pessoas na Rua da Praia e num vão desmaia em maio sem maiô o corpo do sol este sol que estilhaça o ray-ban de um freguês num copo de cerveja, na mesa na tez do Mercado Público no centro da Capital uma cor de laranja no Alto da bronze outra cor sob o azul da palavra um gosto de sal...*

---

<sup>187</sup> BEBETO ALVES. *Paisagem*. Porto Alegre: GENS cooperativa de músicos, 1993. 1 CD simples (49 min 50 s).

**Miss Lexotan 6mg**<sup>188</sup>  
(Júpiter Maça)

*O nome dela é  
Miss Lexotan 6mg  
Garota  
Lembrei o nome  
Miss Lexotan 6mg  
Garota*

*Ela não consegue relaxar  
Ela não consegue nem ao menos dormir  
Ela é tensa só porque seu amor não vive em São Paulo  
Nem em Porto Alegre  
Em lugar nenhum*

*Ela tem andado meio frígida  
Tem se preocupado com as coisas do coração  
Ela teme intensamente que jamais conheça um carinha  
Que vá come-la estando apaixonado*

*O nome dela é  
Miss Lexotan 6mg  
Garota  
Lembrei o nome  
Miss Lexotan 6mg  
Garota*

*Ela era atriz do underground  
Hoje ela posa de modelo fotográfico  
É freqüentadora assídua de um templo Hare Krishna  
Mas mesmo assim ela não fica leve*

*Quando o sol finalmente raiar  
E ela descansar  
Quando o sol finalmente raiar  
E ela descansar  
Tudo ficará positivamente mórbido*

*O nome dela é  
Miss Lexotan 6mg*

*Miss Lexotan 6mg*

---

<sup>188</sup> JÚPITER MAÇÃ apud FARIA, Arthur de. *RS: Um século de música*. Porto Alegre: Branco Produções, 2000. 1 CD simples (72 min 38 s). Faixa 16 (4 min 50 s).

**Não adianta mais**<sup>189</sup>  
(Bebeto Alves)

*Não adianta mais  
Chorar o tempo derramado  
Prostrados diante de uma tela  
De Dali Porto Alegre 38 grados  
À sombra  
Não adianta mais, não adianta  
Não adianta  
Não adianta mais chorar todos os atos  
Os bons, os maus  
Não adianta  
A estática se derrama em suor  
E a vida continua curta  
E às vezes longas  
Nem rock'n'roll nem bossa  
Samba, literatura ou milonga  
Um dia todo mundo inventa em novo dia.*

*Não adianta...*

*E estamos nus sem nos guardar de nada  
Num exagero de nós  
Num check-up poético  
Somos assim patetas a falar demais  
Atletas da palavra  
A parecer os mais loucos da banda  
Sendo o próprio antídoto  
A teorizar*

*Não adianta...*

*E quem será o culpado  
Será o estado, a sorte, o frio  
Ou Prometeu  
O teu signo, o universo, Deus  
A trindade, os três  
A orelha de Van Gogh  
O Corcovado, os filhos teus  
O Japão talvez  
Ou quando nascem os bebês*

*Não adianta...*

---

<sup>189</sup> BEBETO ALVES. *Milonga de paus*. Porto Alegre: GENS Cooperativa de músicos, 1991.  
1 CD simples (40 min 31 s).

*E quem será o culpado  
Cada vez mais, menos  
A caber em qualquer lugar do mundo  
Na última galáxia dos axiomas  
A espanha-pampa  
A serra-roma  
Os lagos o litoral  
Um mapa que se alonga  
E distorce a nossa voz*

*Não adianta...*

*E nada mais me surpreende  
Mas é a primeira vez que falo assim  
Sem pena de ti, de mim  
Sem paciência, sem clemência  
Sem desculpa  
E espero que pela última  
Nisso tudo tenha  
Em algum momento  
Um teu  
Nada mais digo só bye bye  
Vou atrás do que é meu*

*Não adianta...*

**Noite magia**<sup>190</sup>  
(Gelson Oliveira)

*Misturar o frevo com milonga é bom demais (é bom !)*  
*Porto Alegre a ponte com*  
*Recife é bom demais (é bom !)*  
*É carnaval*  
*Nesse cenário multicolor*  
*Noite Magia*  
*A lua nos iluminou*  
*Oh! Meu Brasil maravilha*  
*Eu agora sou um canhão*  
*Explodindo serpentina*  
*Bem no meio do salão*

---

<sup>190</sup> GELSON OLIVEIRA. *Tempo ao tempo*. Porto Alegre: Fumproarte, 1997. 1 CD simples.

**Noves fora**<sup>191</sup>  
(Nei Lisboa)

*Toda vez que eu viajo, eu sei  
Nunca volto ao mesmo lugar  
Não me canso de ir, de ver o mar  
Tenho um cheiro da serra em mim  
Verde Europa tupiniquim  
Neve, sul, noves fora, eu sei  
Vou me encontrar  
Buscando amor  
Olhando além  
Até maravilhar  
Germanicamente aspirar  
A cor do poente daqui  
Perfume de hortênsias, saci  
Araranguá  
Caminho pro sol do Brasil  
País que começa  
Na curva de um rio  
Grande rio*

---

<sup>191</sup> NEI LISBOA. *Noves fora*. Rio de Janeiro: ACIT/Polygram, 1984. 1 disco sonoro (35 min 28 s), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

**O Guaíba tá podre**<sup>192</sup>  
(Wander Wildner)

*O Guaíba tá podre, o Guaíba vai morrer  
Mesmo assim tomo banho nele.  
Mesmo assim bebo a água dele*

*O Guaíba tá podre, o Guaíba vai morrer  
A sujeira me parece visível e limpeza me parece impossível*

*O Guaíba tá podre, o Guaíba vai morrer  
Mesmo assim lavo minhas mãos nele.  
Mas não posso lavar minhas mãos*

*Pescadores e remadores. Farofeiros e lixeiros  
Todos que ainda usam o Guaíba de algum jeito  
Em suas águas correm muito pouco sangue  
Em suas águas correm muito pouco sangue*

*Velho rio como um velho cansado e maltratado*

---

<sup>192</sup> WANDER WILDNER. *Buenos días!* Porto Alegre: Trama, 1999. 1 CD simples (40 min 14 s).

**Ouçã o que eu digo: não ouça ninguém**<sup>193</sup>  
(Humberto Gessinger)

*Tantas pessoas  
Paradas na esquina  
Assistindo a cena:  
Pele morena  
Vendendo jornais  
Vendendo muito mais  
Do que queria vender  
Vozes à toa  
Ecos na esquina  
Narrando a cena:  
Pele morena  
Vendendo jornais  
Precisando de mais  
Venenos mortais*

*O que nos devem  
Queremos em dobro  
Queremos em dólar  
O que nos devem  
Queremos em dobro  
Queremos agora*

*Se te disseram pra não virar a mesa  
Se te disseram que o ataque é a pior defesa  
Se te imploraram: "por favor não vire a mesa"*

*Ouçã o que eu digo: não ouça ninguém  
Ouçã o que eu digo: não ouça ninguém*

*Tantas pessoas  
Paradas na esquina  
Fingindo pena  
Criança pequena  
Cheirando cola  
Beijando a sola  
Dos sapatos*

*O que nos devem  
Queremos em dobro  
Queremos em dólar  
O que nos devem  
Queremos em dobro  
Queremos agora*

---

<sup>193</sup> ENGENHEIROS DO HAWAII. *Ouçã o que eu digo, não ouça ninguém*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1988. 1 CD simples (36 min 15 s).

*Se te disseram pra não virar a mesa  
Se te disseram que o ataque é a pior defesa  
Se te disseram pra esperar a sobremesa*

*Ouçã o que eu digo: não ouçã ninguém  
Ouçã o que eu digo: não ouçã ninguém*

*Se te disseram pra não virar a mesa  
Se te disseram que o ataque é a pior defesa*

*Ouçã o que eu digo: não ouçã ninguém  
Ouçã o que eu digo: não ouçã ninguém*

**Pampa no walkman**<sup>194</sup>  
(Humberto Gessinger)

*Se em uma fração nos parecêssemos...  
Se algum som nos fosse comum...  
Se a comunhão nos abrigasse  
Da mesma noite, mesma chuva...  
Se me coubesse feito luva  
Se eu procurasse a tua mão...  
Eu ficaria aqui pra sempre  
Sempre seria diferente  
Cada dia à dia amanhecer*

*Se uma razão nos parecesse  
A natureza inevitável  
Qual fronteiras separando  
Estes estados nada estáveis  
Se eu procurasse a tua mão  
Encontraria a nossa gente  
E ficaria ali pra sempre  
Sempre seria diferente  
Cada cara à cara reconhecer*

*Se meu passado fosse outro..  
Se fosse outro o presente...  
Se o futuro nos trouxesse  
O que faltava antigamente  
Eu cantaria as canções  
Que se fazia de repente  
Sacro sino compunha  
Minha sina, tua unha  
Carne, sangue & pus*

*Sinto muito blues  
Sinto muito blues  
Sinto muito blues*

*Eu já fui cego  
Já vi de tudo  
Já vi de tudo e fiquei mudo  
Já fui tão pouco e fui demais  
Eu estive longe  
Longas tardes à procura  
A loucura esteve perto  
Eu estive longe dela  
Longe da cidade  
Cidades por toda parte*

---

<sup>194</sup> ENGENHEIROS DO HAWAII. *Várias variáveis*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1991. 1 CD simples (45 min 27 s).

*Sempre estive por perto  
Por pouco Porto Alegre  
Por certo estive louco  
De satisfação*

*Ouvindo pampa no walkman  
Ouvindo pampa no walkman  
Ouvindo pampa no walkman*

*Eu ficaria ali pra sempre  
Sempre seria diferente  
Cada dia à dia renascer*

**Pealo de sangue**<sup>195</sup>  
(Raul Ellwanger)

*Que mistério eu trago no peito  
Que tristezas guardo comigo  
Se meu sangue é colono gaúcho  
Lá no campo é que encontro um abrigo  
O cheirinho da chuva na mata  
Me peala, me puxa pra lá*

*Quero só um pedaço de terra  
Um ranchinho de santa fé  
Milho verde, feijão, laranjeira  
Lambari cutucando no pé  
Noite alta, luzeiro alumiando  
Um gaúcho sonhando de pé*

*Velho Rio Grande, velho Guaíba  
Sei que um dia será novo dia  
Brotando em teu coração  
Quem viver saberá que é possível  
Quem lutar ganhará seu quinhão*

*Quando será este meu sonho  
Sei que um dia será novo dia  
Porém não cairá lá do céu  
Quem viver saberá que é possível  
Quem lutar ganhará seu quinhão*

---

<sup>195</sup> PORTO ALEGRE É DEMAIS!: a música de Porto Alegre. Porto Alegre: CD+, [s.d.]. 1 CD simples (46 min 00 s).

**Pegadas**<sup>196</sup>  
(Bebeto Alves)

*Caminhando pelas ruas de uma cidade americana, eu percebo  
que não quero migalhas, nem tão pouco medalhas, isso tudo é  
[ilusão*

*Vendo as mesmas mentiras num país desenvolvido  
Armado até os dentes pra guerra, me dói o coração  
Perceber a situação em que estamos envolvidos sem perspectiva  
[de qualquer solução*

*Nas pegadas das minhas botas trago as ruas de Porto Alegre  
Na cidade dos meus versos, os sonhos dos meus amigos  
E quando penso na razão que me leva a acreditar  
Que estamos mudando um país  
Uma voz vem lá de dentro e me diz  
Que o sistema no fundo é o mesmo  
E não cabe mais aqui e agora  
Essa máquina que nos fez aprendiz  
De um poder vagabundo*

*Nas pegadas das minhas botas trago as ruas de Porto Alegre  
Na cidade dos meus versos, os sonhos dos meus amigos*

*Caminhando pelas ruas de uma cidade americana, eu lembro o  
poeta Duclós que disse: Estar a salvo não é se salvar – e eu  
[completaria, hoje em dia  
Se sentir a salvo é esperar por salvação, e nada nos salvará, um  
dia ainda nos aniquilarão  
Parodiando Russians do Sting, eu diria então  
Espero que os brasileiros amem muito seus filhos, de coração.*

---

<sup>196</sup> PORTO ALEGRE É DEMAIS!: a música de Porto Alegre. Porto Alegre: CD+, [s.d.]. 1 CD simples (46 min 00 s).

**Pequena crônica de breque de um magro comum**<sup>197</sup>

(Rodrigo Piva)

*O magro, que se alimentava de comida natural (só integral)  
 Dava banda no Ocidente e no Brique do Bom Fim  
 (isso até que não é nada mal...)  
 Mas é no final de semana que a danada da grana ia descolar  
 (Pois sem ela não dá)  
 Lá na frente do Julinho repassava uns “fininho”  
 Pros magrinhos de lá...(melhor não há)  
 Até que um dia foi na casa da magra cheio de orgulho  
 Disse: “Magrinha querida, põe tua roupa preferida e vâmo  
 [ comemora...  
 A gente pode vê Hair, pela vigésima vez, que hoje eu tô louco  
 [ demais;  
 Tô construindo a casinha pra nós, com tijolinho do Paraguai!”  
 (Eu sei que essa não cai!)  
 Mas na saída do cinema é que o dilema começou  
 O magro de cara suja e a magra de lambuja foram “atracados”  
 É que o queijo prensado, no bolso amassado, o rato farejou  
 E aquele rato safado acabou no ato com aquele amor  
 (Que maldito roedor!)  
 Que rato injusto aquele, o magro tava na dele e foi pra delegacia  
 E toda sua esperança foi no telefonema que a velha atendeu  
 Já foi dizendo o magro pra velha: “Socorro que eu tô apertado!  
 Tu chama o velho agora e vê se não demora ou vão me detona!”  
 (Mas onde é que eu fui pará!)  
 E vejam só que infortúnio, o velho do magro não tava em casa  
 Disse a velha: “Filhinho, tu agüenta um pouquinho que eu já vou  
 [chamar  
 É que teu pai a essa hora como é de costume a um chefe de lar  
 Deu uma saidinha, deve tá bebendo naquele bar!”  
 (Ai do magro, que azar!)  
 Só uma coisa aquele magro amalucado nunca entendia  
 E não havia qualquer possibilidade dele entender  
 A sutileza de uma sociedade onde fumar é proibido  
 Quando se pode encher a cara em cada esquina de tanto beber...  
 Mas ao saber da história, o velho do magro ficou revoltado  
 Sentiu-se traído e pediu a palavra pra desabafar:  
 “É por isso que eu bebo, só posso beber, onde foi que eu errei  
 Pra suportar o desgosto de ter um filho fora da lei!  
 É por isso que eu bebo, só posso beber o dia inteiro,  
 Pra suportar o desgosto de quem tem um filho maconheiro!!!”*

<sup>197</sup> RODRIGO PIVA. *Rodrigo Piva*. Porto Alegre: Produção independente, 1997. 1 CD simples.

**Pequeno exilado**<sup>198</sup>  
(Raul Ellwanger)

*Navegas, navegas, navegas  
Lá do outro lado do oceano  
Na palma da mão já carregas  
Vinte mil léguas de sonhos*

*Seguindo teu pai que te leva  
A bordo dos teus nove anos  
Pequeno exilado sem pátria  
Navegas teu barco de enganoso*

*Navegas teus olhos chorados  
Na capital dos franceses  
Carregas teus olhos cansados  
Contando dias e meses*

*Menino crescido sem terra  
Teu único sonho primeiro  
É ver terminar tanta espera  
É ser cidadão brasileiro*

*Guerreiro do bairro da Glória  
Duende do bairro Floresta  
Vem cá conhecer nossa história  
Malandros, calçadas e festas*

*Só quero te ver na cidade  
Cantando em bom português  
Canções de gritar liberdade  
Daquela que usa o francês.*

---

<sup>198</sup> RAUL ELLWANGER. *Teimoso e vivo*. Porto Alegre: ISAEC, 1979. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

**Poa Jam**<sup>199</sup>  
(Piá)

*Aqui a Glória é a minha banda  
 Porto Alegre é minha cidade  
 Aqui é bem chegado  
 Quem é confirmado de verdade  
 Sem maldade  
 Tem muito cara na maldade  
 Se for parceiro do Piá  
 Não tem maldade, fica a vontade  
 Aqui é uma festa hip-hop hoje vai rolar  
 Bebida e muita mina e outras coisas não podem faltar  
 E o D.J. vai virando  
 Mixando as bolachas  
 O som pesado, quase explode as caixas  
 E ele vira e vira  
 E eu na rima e na rima  
 E ele vira e vira  
 E no bico das mina  
 No freestyle eu vou rimar  
 O rap eu vou cantar  
 Eu só quero vê a galera balançar  
 Por isso eu estou aqui  
 Piá, o MC  
 Esta noite eu sai com os caras pra curtir, é isso aí,  
 D.J. Anderson  
 O movimento hip-hop sou eu, é você  
 O importante é atitude, Zhamp, manda vê!*

*Eu tô chegando, eu tô chegando, K  
 E a mensagem agora eu vou passar  
 Pra quem quiser escutar  
 Se não quiser escutar  
 Então me dê espaço  
 Ouça o que eu digo, mas não faça o que eu faço  
 Aqui tem gente de presa  
 Manda vê na rima, não deixa cair a peteca  
 Tudo é festa, 100% festa  
 E chegado R, disse que a rima é cadenciada  
 Qualidade de som apurada  
 Beat bem marcado, fato rimado  
 Caso verdade, não é criminalidade  
 Também não é fatalidade  
 O assunto preparado, hip-hop do sul, tá ligado?*

---

<sup>199</sup> PIÁ. *Um pouco de todos nós*. Porto Alegre: Trama, 2000. 1 CD simples (1 h 13 min 03 s).

*É ISSO AÍ EU SOU O PIÁ E EU ESTOU AQUI COM OS MEUS  
ALIADOS MEU CHEGADOS PRA MANDA O RECADO DO HIP-  
HOP AQUI DO SUL, CONSCIÊNCIA, ATITUDE, PAZ !!!*

*A base é a música no alto falante  
Mostra o movimento num gingado possante  
Estilo hip-hop, ritmo das ruas  
Movimenta minha vida, movimentará a sua  
Com o rap o b-boy dança break  
Com spray, grafiteiro faz grafite  
Com o rádio ligado, rola a fita porrada  
Abre logo essa roda que a batida é pesada  
Hip-hop pesado pelas ruas da cidade  
Rapper, b-boy, transmitindo a realidade  
Um garoto faz beat-box, engrandece o movimento  
Tem domínio da voz, não precisa de instrumentos  
O outro canta rap, leva legal nesse som  
Fala em paz, igualdade, liberdade de expressão  
Juventude esperta, engrandecida de cultura  
B-boy e b-girl, artistas de rua!*

*1, 2, 3, mãos para o alto  
Eu vou tomando tua mente de assalto  
Manos do Rap entrando em cena  
Hip-hop, fazemos parte desse esquema  
Eu vou que vou, honrando sempre o meu nome  
E é por isso que eu me aprofundo e me expesso no microfone  
1999 as correntes arrebentam, o hip-hop no sul explode  
100% atitude, liberdade de expressão  
É a única arma que empunhamos na mão  
Centro da cidade, na Sexta a casa cai  
O movimento se afirma cada vez mais  
A gauchada nervosa, reunida na roda  
Quem aprecia chega mais, vai!, não se acomoda!  
Me envolvi com o rap e com a realidade  
Nesse pequeno espaço eu mando a nossa mensagem*

*DA ZONA NORTE A ZONA SUL DE POA TEMOS GUERREIROS  
DO HIP HOP LUTANDO PELA LIBERDADE LUTANDO PELO  
AUTO CONHECIMENTO E DIZENDO QUE SE FODA A  
BABILÔNIA!!!*

*Bum! bum! bum!, Restinga, zona sul, bum!!  
Batendo forte e pesado, microfone carregado, pronto pra dispara  
Por isso então, te liga!  
Restinga é o meu bairro e este é meu lar  
Seja bem vindo, a casa é sua, pode chegar mais  
Do extremo sul da zona sul, sossegado em paz  
Vem comigo amigo  
Roda de break, capoeira, skate, pagodeira*

*Hip-hop a tarde inteira  
Me orgulho de onde estou  
De onde vim, pra onde vou  
Sou o que sou, Edson Legal  
Para muitos radical, não me leve a mal  
No estilo, na moral, etc e tal  
Profeta solitário, revolucionário  
Louco, doente, crente, sacudindo sua mente!  
Como uma bomba relógio  
Pronta pra explodir!  
Da zona norte à zona sul, o bairro vai tremer!  
A casa vai cair  
O hip-hop não pára, não termina por aqui!  
No centro-sul de Porto Alegre  
T.W.P. chega mais!  
Diz aí o que você vai fazer, meu amigo Noise... Noise D!!*

*Hip-hop don't stop  
Estou aqui pra dar o meu toque  
Noise D fala alto e tem rima de sobra no estoque  
Em Porto Alegre o papo é diferente  
Nada de comédia, o rap de verdade vem na frente!  
Me lembro quando a gurizada se encontrava nas esquinas  
Daqui ou de lá, sempre vinham aquelas minas, várias parcerias  
Show pra levantar o moral  
O beat-box pegava, M. Rocha dava o mortal  
Positivo, sempre ativo, o que canto vem da rua, vem do asfalto!  
Sem papo-furado! Edson, D.J. Anderson, mano Piá!  
Atitude, dignidade e respeito, é o que temos pra lutar!!!*

*É ISSO AÍ NOISE POA TÁ CHEGANDO JUNTO COM OS  
MANOS DE SÃO PAULO, BRASÍLIA, RIO DE JANEIRO, BH,  
PARANÁ O BRASIL INTEIRO A REVOLUÇÃO É JÁ NINGUÉM  
PODE NOS PARÁ!!*

**Por acaso**<sup>200</sup>  
(Humberto Gessinger)

*Não, eu não posso negar  
Não adianta disfarçar  
Agora você me prensou contra a parede  
Eu não passava por aí por acaso  
Não, eu não olhava pra você por acaso  
Eu sempre quis você  
Se eu não me fiz entender  
Não foi por mal  
Não foi por nada  
Nada foi por acaso*

*Tudo que já fizemos juntos  
E o que deixamos de fazer  
Desaba alta madrugada  
Nada faz a menor diferença  
Quando a gente pensa no que ainda pode ser  
Se eu não te fiz entender  
Que era feliz com você  
Não foi por mal  
Não foi por nada  
Nada foi por acaso*

*Da janela do avião eu vejo Porto Alegre  
Vejo o futuro em flash-back  
Meu pai, minha filha, nossa casa  
Da janela do avião eu vejo por acaso  
O nosso caminho, moinhos de vento  
Glória, independência, a nossa redenção  
Vejo da janela do avião*

*Eu sempre quis voltar  
Eu sempre quis você  
Um dia eu quis tudo  
Tudo estava aqui  
Por aí  
Porto Alegre por acaso*

---

<sup>200</sup> ENGENHEIROS DO HAWAII. *Simples de coração*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1995.  
1 CD simples (45 min 04 s).

**Por onde ela anda**<sup>201</sup>

(Pery Souza e Jaime Vaz Brasil)

*Redesenhei nosso mapa e voltei aos lugares todos  
 Não foi à toa que andei revirando a cidade inteira  
 E caminhei como um doido nas noites da Vinte e Quatro  
 Fiz meu plantão na manhã de domingo sozinho no Brique.  
 Fui no cinema, na Chuca e até me plantei no Parcão  
 No calçadão, no Timbuka, na lua e por onde mais nem sei  
 E a saudade gritou que não tá de brincado e me aperta,  
 Ai, meu compadre, me avisa por onde ela anda.*

*Fiz o roteiro possível duzentos milhões de vezes  
 Fui tomar mate na praça e assim como quem não quer nada  
 Eu revirei do avesso todinha a Cidade Baixa  
 E em cada toca do Menino Deus fui marcar o meu ponto.  
 Fui no Chinês, no Tio Flor e andei sobre as velhas pegadas  
 De bar em bar, vasculhei a Getúlio inteirinha e não achei  
 E a saudade gritou que não tá de brincado e me aperta,  
 Ai, meu compadre, me avisa por onde ela anda.*

*Eu provoquei o acaso de toda a maneira e jeito  
 Armei um plano, ensaiei um discurso e botei roupa nova.  
 Ai, quem me dera o destino levasse um pouquinho em conta  
 Que já faz tempo que ando atrás dela por tudo que é canto.  
 Sei que me disseram na turma que tô meio tonto e variando  
 E minha mãe tem falado que eu ando tão magro que nem sei  
 E a saudade gritou que não tá de brincado e me aperta,  
 Ai, meu compadre, me avisa por onde ela anda.*

*Diga, diga lá  
 Ai, meu compadre, me diga por onde ela anda...*

---

<sup>201</sup> PERY SOUZA. *Milonga de pendular encontro*. Porto Alegre: Fumproart, 1996. (57 min 55 s).

**Por que te vas**<sup>202</sup>

(Santiago Neto/Gringo Ricardo Figueroa)

*Por que te vas? Estoy sufriendo tu dolor  
Por que te vas? Solo te pido mi amor  
No mas te vas*

*Vim pro Paraná, onde é que andarás  
Em Porto Alegre procuro destroços de felicidad  
Carta-foto-flor, Mickey may amor  
Recordações de um Domingo de Ramos mira al rededor*

*Sigo a preguntar, vivo a te buscar  
Em Buenos Aires, Posadas, Los Libres, São Borja no estás  
Carta-foto-flor, Mickey may amor  
Recordações de um Domingo de ramos mira al deredor*

---

<sup>202</sup> SOMBRERO LUMINOSO. *Buena onda*. Porto Alegre: Stop Records, 2000. 1 CD simples (40 min 03 s).

**Porto Alegre é demais**<sup>203</sup>  
(José Fogaça)

*Porto Alegre é que tem  
Um jeito legal  
É lá que as gurias  
Etc. e tal*

*Nas manhãs de domingo  
Esperando o Grenal  
Passear pelo Bric  
Num alto astral*

*Porto Alegre me faz  
Tão sentimental  
Porto Alegre me dói  
Não diga a ninguém  
Porto Alegre me tem  
Não leve a mal  
A saudade é demais  
É lá que eu vivo em paz*

*Quem dera eu pudesse  
Ligar o rádio e ouvir  
Uma nova canção  
Do Kleiton e Kledir*

*Andar pelos bares  
Nas noites de abril  
Roubar de repente  
Um beijo vadio*

---

<sup>203</sup> PORTO ALEGRE É DEMAIS!: a música de Porto Alegre. Porto Alegre: CD+, [s.d.]. 1 CD simples (46 min 00 s).

**Porto Alegre, Porto Alegre**<sup>204</sup>  
(Luiz Coronel/Hermes Aquino)

*Chalé, Rua da Praia,  
Parque da Redenção  
Pelas avenidas, bandeiras  
Rubras e azuis, incontida paixão  
Churrasco nas brasas  
Mate, vinho, violão  
Namorados se abraçam*

*Morro da televisão  
A banca de frutas, a fila, o lotação  
E o Guaíba é um espelho  
Quando o sol vermelho mergulha  
De mansinho na imensidão  
Por parques e ruas  
A manhã nascendo da cerração  
Porto Alegre, Porto Alegre  
À beira do rio  
E em meu coração*

*Chalé, Rua da Praia,  
Parque da Redenção  
Pelas avenidas, bandeiras rubras  
E azuis, incontida paixão  
A banca de frutas, a fila, o lotação  
E o Guaíba é um espelho  
Quando o sol vermelho mergulha  
De mansinho na imensidão  
Por parques e ruas...*

---

<sup>204</sup> PORTO ALEGRE É DEMAIS!: a música de Porto Alegre. Porto Alegre: CD+, [s.d.]. 1 CD simples (46 min 00 s).

**Porto Alegre: roteiro da paixão**<sup>205</sup>  
(Henrique Mann e Luiz de Miranda)

*Cidade como tramitar sem me perder  
Entre as paredes dos anos  
E a agulha do canto  
Cidade que equilíbrio possui ao sul do dia  
Quando a vida ama  
Cidade deixa eu riscar teu nome no plano da minha mão  
Feito um segredo renovado poema  
Riscar o tema da paixão*

*Porto Alegre, Porto Alegre, eu te canto  
Porque em ti vive o melhor de mim  
Eu te canto cidade como minha pátria  
Loucura e paixão*

*Porto Alegre, Porto Alegre alegria para nós que precisamos  
Vamos cidade, vamos  
Me leva em teus braços de rio.*

---

<sup>205</sup> HENRIQUE MANN. *Porto Alegre boêmia: um século de canções*. Porto Alegre: Fumproarte, 1998. vol. II . 1 CD simples (53 min 58 s).

**Porto City**<sup>206</sup>  
(Cigano)

*A minha terra tem um rio  
E um pôr de sol  
Rua da Praia tão sem praia, meu amor  
As mini-saias se pechando  
Sob um sol de verão  
Eu sou de Porto City, meu irmão  
Tem o Barranco, carne gorda e coisa e tal  
Tem fevereiro muito samba e carnaval  
Pra que Paris, se está tão longe, se aqui sou tão feliz  
Eu sou de Porto City e quero bis  
Tardes de sol, o Beira-Rio e muita cor  
Ela é gremista, eu sou inter, que horror  
Vamos brigar durante o jogo  
Mas depois tá tudo bem  
Eu sou de Porto City, viu meu bem  
Temos sanfona, chimarrão e cantador  
Um céu azul que nos inspira mais amor  
Kleiton e Kledir cantando trovas  
E o Analista de Bagé  
Eu sou de Porto City, eu sou de fé  
Mário Quintana, Lupicínio, Túlio Piva e Jessé  
Eu sou de Porto City, eu sou de fé  
Fiz esse country só pra falar coisas daqui  
É tanta coisa pra dizer que eu esqueci  
Só sei dizer que sou do sul  
De Dom Pedrito ou do País  
Mas só em Porto Alegre eu sou feliz.*

---

<sup>206</sup> PORTO ALEGRE É DEMAIS!: a música de Porto Alegre. Porto Alegre: CD+, [s.d.]. 1 CD simples (46 min 00 s).

**Porto dos Casais**<sup>207</sup>  
(Jaime Lewgoy Lubianca)

*É sempre bom lembrar coisas passadas.  
Rever os lampiões, os ancestrais.  
Singrando o Guaíba apareceram  
Os velhos fundadores coloniais.*

*Chegaram tão alegres,  
Alegres por demais,  
Fundaram este Porto dos casais.*

*É porto, Porto Alegre,  
Antigo dos casais,  
Saudade dos tempos que não vêm mais.*

---

<sup>207</sup> PORTO ALEGRE É DEMAIS!: a música de Porto Alegre. Porto Alegre: CD+, [s.d.]. 1 CD simples (46 min 00 s).

**Porto é meu porto**<sup>208</sup>  
(Kledir Ramil)

*Cerração  
Tempo frio  
Chimarrão  
Alma quente*

*Em Moscou  
No Japão  
Onde vou  
Não importa*

*Porto Alegre é meu porto  
Da Tristeza ao Bom Fim  
Quanta gente maldita  
Que saudade de mim*

*Redenção  
Vento frio  
Beijação  
Gente quente*

*Quem sou eu  
Onde vou  
Meu irmão  
Não importa*

*Porto Alegre é meu porto  
Da tristeza ao Bom Fim  
Quanta gente bonita  
Que saudade de mim*

*Cerração  
Chimarrão  
Redenção  
Alma quente*

*Armação  
Viração  
Beijação  
Gente quente*

*Quem eu sou  
Onde estou  
Quando vou  
Não importa*

---

<sup>208</sup> PORTO ALEGRE É DEMAIS!: a música de Porto Alegre. Porto Alegre: CD+, [s.d.]. 1 CD simples (46 min 00 s).

*Quem "soy yo"  
Quem sujô!  
Meu amor  
Não importa*

**Pra ficar legal**<sup>209</sup>  
(Humberto Gessinger/Galvão)

*Agora não...ainda é cedo pra entender  
Vou sair do ar um tempo  
Na contramão do que está por acontecer  
Vou respirar com paciência  
Sei que lá fora brilham luzes artificiais  
Lá fora o fogo das caldeiras pede mais e mais  
...querem sempre mais...  
Louco pra ficar legal : longe da euforia industrial  
Louco pra ficar legal : longe da histeria carnavalesca  
Agora não...muito tarde pra entender  
Eu tô fechado pra balanço  
Na contramão de tudo que dizem que aconteceu  
Eu vou...sair da área de alcance  
Sei que lá fora a banda toca em outro tom  
Lá fora ainda rimam soluções  
Lá fora violência vende mais  
Louco pra ficar legal : longe de um romance policial  
Louco pra ficar legal : longe Porto Alegre-rio-nepal  
Louco pra ficar em paz : louco pra ficar legal*

---

<sup>209</sup> ENGENHEIROS DO HAWAII. *Surfando karmas e DNA*. Rio de Janeiro: Universal Music, 2002. 1 CD simples.

**Pronta-entrega**<sup>210</sup>  
(Nei Lisboa)

*Sou das manhãs dessa cidade  
Na meia-estação  
E em plena liberdade  
Reluzindo a Redenção  
E sou do céu do fim da tarde  
Do roxo e carmim  
Do sol virar saudade  
Levitando a multidão  
E posso assistir  
No ar, bem devagar  
No ar, fácil de ver  
Noir, prêt-à-porter  
No ar, fácil de amar  
Eu sou da cor da humanidade  
Sou mané, sou  
Serena esquerda vencedora  
Sou maré vermelha a festejar  
No vaivém dessa calçada  
De quem vai  
De quem vende felicidade  
Algo está pra acontecer  
Posso sentir  
No ar, bem devagar  
No ar, fácil de ver  
Noir, prêt-à-porter  
No ar, um jeito de ser  
E quando essa mulher passeia  
Seu charme chanel  
De inteira divindade  
Sei que estou no meu lugar  
E gosto de estar  
No ar, bem devagar  
No ar, fácil de ver  
Noir, prêt-à-porter  
No ar, fácil de amar*

---

<sup>210</sup> NEI LISBOA. *Cena beatnik*. Porto Alegre: Antídoto, 2001. 1 CD simples.

**Rainha dos navegantes**<sup>211</sup>

(Raul Ellwanger)

*Saúde, saúde, meu povo  
Saúde e alegria pro teu coração  
Saúde, saúde, meu povo  
Salve o dia da Procissão*

*Salve Rainha  
Dos Navegantes  
Do Rio Guaíba  
Melancia e aguardente*

*Todo dia Dois de Fevereiro  
Vai Porto Alegre festeiro  
Ver sua Santa passar  
Nas bancas e bares do velho mercado  
Tem povo e tem peixe parado  
Pra ver a Santa passar*

*Salve Rainha...*

*Lá vai o povo embarcado, embalado  
Deitando promessas nas águas  
Que correm sem pressa pro mar  
Se a moça se casa, o doente se cura  
Presentes pra formosura  
Da Senhora Iemanjá*

*Salve Rainha...*

---

<sup>211</sup> ELLWANGER, Raul. *Canções*. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <emersonrosas@bol.com.br> em 28 nov. 2002.

**Rasa calamidade**<sup>212</sup>

(Nelson Coelho de Castro)

*A minha rasa calamidade  
Fica lá detrás da ronda (que bão)  
Que fica lá detrás da ponta do teu olhar  
Garanto que ninguém vão lá me ver  
Garanto que ninguém vai lá  
E quando chove muito e quando chove barro  
Eu não nado nada, não  
Eu não faço nada, não  
Eu faço muito por viver  
Eu faço muito por te ver  
Tonta Maria, tá tonta Tereza  
Ó jubilosa calamidade  
Quando a arde a veia, o peito, é  
Bonito de se ser  
O raso da calamidade, mas  
Garanto que ninguém que vai lá me ver  
Garanto que ninguém vai lá  
Lá trás do morro de Santa Tereza  
E leva o nome bonito de uma constelação  
Vila Cruzeiro do Sul  
Lá ninguém mete a mão  
E quando chove muito, ó jubilosa chove  
A mim arrasa a calamidade.*

---

<sup>212</sup> HENRIQUE MANN. *Porto Alegre boêmia: um século de canções*. Porto Alegre: Fumproarte, 1998. vol. II . 1 CD simples (53 min 58 s).



**Rodrigo e Bibiana**<sup>214</sup>

(Fernando Cardoso/Jair Kobhe/Sérgio Napp)

*Rodrigo, auxiliar de pedreiro  
 Pros lados da Vila Jardim  
 Calça listrada, camisa xadrez  
 Cabelo aprumado, longos bigodes  
 Ar de galã de subúrbio  
 Sedento, sedento de amor  
 Bibiana, copeira na Vila Assunção  
 Fino trato, modos aristocráticos  
 Falsos anéis pelos dedos  
 Perfume de flores silvestres  
 Suspiros, ai meu Deus, pelos cantos  
 E uma fome de amor  
 Se encontram, se olham  
 Ele ri, ela treme  
 Ele chega, ela geme  
 E é um tal de pipoca  
 Algodão e suspiros  
 Coca-cola? - ai meu Deus...  
 Ele cavalga imponente  
 Uma velha bicicleta  
 Pelos campos da Redenção  
 E ela contempla orgulhosa  
 O seu cavaleiro, meio tonta  
 Entre restos de doce e muita emoção  
 Bem que a Zora Yonara dizia  
 Um grande amor vai chegar  
 Como se fosse um vento indomável  
 Lavrando no tempo uma grande paixão  
 Ai, meu Deus, já é tempo de ir?  
 O desejo é um vento a bolir  
 Rodrigo, suor pelo rosto,  
 Troteia no sonho  
 Empilha tijolos, faz calos nas mãos  
 Bibiana se olha no espelho  
 E suspira e suspira  
 E limpa os banheiros  
 Na Vila Assunção...*

---

<sup>214</sup> SÉRGIO NAPP. *Claridade*. Porto Alegre: CD+, 1994. 1 CD simples (51 min 43 s). (Remasterizado em digital).

**Rua da Praia**<sup>215</sup>  
(Alberto de Canto)

*Rua da Praia que não tem praia, que não tem rio  
Onde as sereias andam de saias e não de maiô  
Rua da Praia do jornaleiro, do camelô  
Do estudante que a aula da tarde gazeou*

*Rua da Praia da garotinha que quer casar  
Do malandrinho que passa o dia jogando bilhar  
Se as pedras do teu leito algum dia pudessem falar  
Quantas cenas de dor e alegria haveriam de contar*

*Rua da Praia de alegres tardes domingueiras  
Quando as calçadas se enfeitam de gauchinhas faceiras  
Rua da Praia da sede do Grêmio e Internacional  
Que se embandeiraram e soltam foguetes no jogo Grenal*

---

<sup>215</sup> HENRIQUE MANN. *Porto Alegre boêmia: um século de canções*. Porto Alegre: Fumproarte, 1998. vol. II . 1 CD simples (53 min 58 s).

**Ruas**<sup>216</sup>

(Bebeto Alves e Totonho Villeroy)

*É só silêncio que sinto  
 Minha alegria se cala  
 Rua de carros suspensos no ar  
 Rua de estranhos chapéus  
 Que pensamentos exalam  
 Insustentável leveza do olhar  
 Ruas recortam fronteiras tão longe tão perto de mim  
 Lambendo a poeira roçando nos pés  
 Ruas que são porto aberto de amores, dores e afins  
 Trazendo notícias e outros papéis  
 Ruas por onde se encontram paixões escondidas  
 Gerando outras ruas de sonhos beats  
 Sonhos de ruas que cruzam cidades perdidas  
 Tesouros que o tempo não soube comer  
 Mas numa rua eu te encontro  
 E uma alegria se instala  
 Entre faróis e avenidas  
 Nossos amores se embalam  
 Rua de balorixás  
 Onde uma chama palpita  
 Pedindo por graças e um santo do bem  
 Rua pancada despida  
 Quem mais nada acredita  
 Nem olha pros lados, nem flerta ninguém  
 Ruas que batem no peito onde outros passos ecoam  
 Descendo a ladeira sem olhos pra trás  
 Ruas de estampidos secos e alguns sapatos que voam  
 Bandidos, polícias e anjos da paz  
 Rua esquecida na câmara lenta do tempo  
 Sem pedra polida, de nome qualquer  
 Ruas que nunca existiram e cismam ao vento  
 Sem gente bonita ou gente sequer  
 Mas numa rua eu te encontro...  
 Ruas da minha cidade  
 De madrugadas malditas  
 Do cheiro do mijo de um século atrás  
 Ruas de outras cidades  
 Onde me identifico  
 Em Praga, Paris ou num canto do Brás  
 Ruas sem contos de fadas onde adormecem os meninos  
 Na rua da praia num beco ou paiol  
 Ruas da cor do Ipê, de novembro, do sul do Brasil  
 De nuvens vermelhas na hora do sol  
 Rua que é meu endereço onde tudo começa*

<sup>216</sup> TONHO VILLEROY. *Trânsito*. Porto Alegre: GENS cooperativa de músicos, 1995. 1 CD simples (51 min 03 s).

*Meus planos, meus passos por onde me vês  
Rua de onde me ausento a passar outras ruas  
Ao longe, ao tempo, bem mais do que um mês  
Mas numa rua eu te encontro...*

**Sertório**<sup>217</sup>

(Nelson Coelho de Castro)

*Conversando com valia nós  
Deixar doente o coração:  
Regina. Cinta de fivela e brilha o berro.  
Tonho: sai para a rua e leva um pau! Margina.  
Metete a cara e vai gangrenar  
Essa coisa é muito verde –filho  
Zezé:arrota grosso, manda, apita, põe na  
Mão o sal na Sertório,  
Pia Tonho.*

---

<sup>217</sup> NELSON COELHO DE CASTRO. *Força d'água*. Rio de Janeiro: Ariola, 1985. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

**Sombrero Luminoso**<sup>218</sup>

(Santiago Neto/Gringo Ricardo Figueroa)

*Vou pegar meu sombrero  
Vou ligar meu radar  
Sou cabeça-de-vento  
Deixo o vento ventar*

*Quero sombra e água fresca  
No meu lugar ao sol  
E que tudo pareça  
Como num caracol*

*Me voy a conectar  
(No puedo más quedar)  
(Vou me ligar)*

*Sombra e luz de candeeiro  
Sou farol neste mar  
Sou a cruz de Lorena  
Lá no fim de um lugar*

*Meu chapéu na cabeça  
Colorado ideal  
Sombrero Luminoso  
Um brejo na capital*

*Tem sinal no meu rádio  
Uma onda no ar  
Vou plugar o aparelho  
Vou me conectar*

---

<sup>218</sup> SOMBRERO LUMINOSO. *Buena onda*. Porto Alegre: Stop Records, 2000. 1 CD simples (40 min 03 s).

**Tá na hora**<sup>219</sup>  
(Bedeu)

*Tá na hora meu amigo antes que cê esqueça  
De mandar pra todo mundo  
O que cê tem nessa cabeça  
Tá na hora de dizer a verdade  
E abrir seu peito e cantar bem alto  
Pra toda cidade ouvir  
Na cabeça tem um chapéu  
Em cima das abas tem um céu  
Que é tão bonito...*

---

<sup>219</sup> HENRIQUE MANN. *Porto Alegre boêmia: um século de canções*. Porto Alegre: Fumproarte, 1998. vol. II . 1 CD simples (53 min 58 s).

**Telhados de Paris**<sup>220</sup>  
(Nei Lisboa)

*Venta  
Ali se vê  
Onde o arvoredo inventa um ballet  
Enquanto invento aqui pra mim  
Um silêncio sem fim  
Deixando a rima assim  
Sem mágoas, sem nada  
Só uma janela em cruz  
E uma paisagem tão comum  
Telhados de Paris  
Em casas velhas, mudas  
Em blocos que o engano fez aqui  
Mas tem no outono uma luz  
Que acaricia essa dureza cor de giz  
Que mora ao lado e mais parece outro país  
Que me estranha mas não sabe se é feliz  
E não entende quando eu grito  
O tempo se foi  
Há tempos que eu já desisti  
Dos planos daquele assalto  
E de versos retos, corretos  
O resto da paixão, reguei  
Vai servir pra nós  
O doce da loucura é teu, é meu  
Pra usar à sós  
Eu tenho os olhos doidos, doidos, já vi  
Meus olhos doidos, doidos, são doidos por ti*

---

<sup>220</sup> NEI LISBOA. *Hein?!.* Rio de Janeiro: Emi/Odeon, 1988. 1 CD simples (38 min 49 s).

**Tudo por você**<sup>221</sup>  
(Egisto Dal Santo)

*Calor insuportável verão  
Na cidade de um rio  
Que é um lago  
Preciso sair daqui  
Preciso deixar esse lugar  
Você perdeu a inocência  
Jogou fora a pureza também  
Traiu o amor e a consciência  
De acreditar*

*Sozinho eu entendo  
O que a solidão me ensina  
Se alegria é o justo  
Então me alegro só  
Desmancho feitiços, tramas, bruxarias  
No jeito simples de ser  
Do jeito mais simples  
Você esqueceu seus pensamentos  
É coordenado por confusas multidões  
Se você vivesse só um pouquinho  
Mas cheio de paixão...*

*Planos no deserto abstrato no  
Concreto  
O segredo mais discreto no direto  
Certo  
A gente se vê, mas noutra hora, noutra plano  
O engano é seu  
Seja o que Deus quiser  
Seja o que Deus quiser  
Você escolheu seus quatro ventos  
Caiu de cima do nada  
Pode esquecer de vez meus olhos  
Que eu me incendiei*

---

<sup>221</sup> EGISTO DAL SANTO. *Coisas boas*. Porto Alegre: ACIT, 1997. 1 CD simples (53 min 47 s).

**Última luz**<sup>222</sup>  
(Chico Saratt)

*É meia-noite na cidade  
A estrela brilha sobre mim  
A solidão veste os telhados  
Da minha rua*

*É meia-noite na cidade  
Ando sozinho  
A lua deita as calçadas  
No meio do meu caminho*

*Não posso dormir  
Enquanto a última luz  
Não se apaga*

*Ando vagabundo pelo mundo  
Vou bebendo todas conseqüências  
Dos esgotos, as carência de um amor  
Maluco demais, maluco demais*

*E esta vida podre e este jeito de viver  
Todos os caretas deste Porto  
Vão ter que viver  
Pra crer, pra crer*

*Um cigarro aceso poluindo o ar  
O quarto todo escuro  
Toda suja a casa  
E um livro aberto para meditar*

*E esta vida podre e este jeito de viver  
Todos os caretas deste Porto  
Vão ter que viver  
Pra crer, pra crer*

*Não posso dormir  
Enquanto a última luz  
Não se apaga*

*Não posso dormir...*

---

<sup>222</sup> CHICO SARATT. *Chico Saratt*. Porto Alegre: USA, [s.d.]. 1 CD simples.

**Um barco encantado**<sup>223</sup>  
(Dado Jaeger/Raul Ellwanger)

*Onde eu topei o luar  
Havia um barco encantado  
Com seu velame lilás  
E muito vento no mastro  
Naquela nave avoadada  
Três tripulantes espertos  
Os olhos cheios de asas  
Michel, Santiago e Roberto*

*Na tinta da embarcação  
Encontros e despedidas  
Trinta noites do sertão  
Duas províncias patricias  
No colo dessa sereia  
Marmarejado de amor  
Amei à primeira estrela  
Enluarado de sol*

*O nome do capitão  
Se lê no espelho das águas  
Nas velas de um violão  
Entre Brasília e Manágua  
No pampa do oceano  
Toda chegada é partida  
Base espacial deste sonho  
A cama do Rio Guaíba.*

---

<sup>223</sup> RAUL ELLWANGER. *Canções* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <emersonrosas@bol.com.br> em 28 nov. 2002.

**Vento de dezembro**<sup>224</sup>  
(Frank Jorge/Julio Reny)

*Sopra um vento de verão  
Neste final de tarde  
E você ligou, disse que sentiu saudade  
Aahh, meu amor, se você soubesse  
Saudade é muito maior  
Que as avenidas da cidade, da cidade*

*Enquanto sopra o vento  
Nas ruas da tua casa  
Que pra sempre em mim  
Serão luas de verão  
Aahh, meu amor, você ligou só pra ver se te odiava  
E considerar meus erros  
Eu só pensava, eu só pensava*

*E você era brisa que me consolava  
Não soube ver tua idade  
Do jeito que te amava*

*Sopra o vento de verão, mais um final de tarde  
Continuo aqui sozinho nos braços da paixão  
Aahh, meu amor, se você soubesse  
Saudade é muito maior  
Que as avenidas da cidade, da cidade*

---

<sup>224</sup> COWBOYS ESPIRITUAIS. *Cowboys Espirituais*. Porto Alegre: Trama, 1998. 1 CD simples (40 min 03 s).

**Vim vadiá!**<sup>225</sup>

(Nelson Coelho de Castro)

*Vim, vim vadiá, vim vadiá,  
Vadiá, meu Deus.  
Também, pra vadiá  
Preciso estar muito com Deus.  
Bonito é ter um caminho,  
Bonito é ter um amor, bonito é ter um amigo  
Ter muito amigo para o bolor  
Esquina. Vadia bonita.  
Vadiava o meu coração.  
A gente ficava na esquina  
A vida. Infinita  
Cua no chão.  
Depois, aquela coisinha — do samba  
Batida do som...  
Malandro, tinha cada neguinho,  
Tinha cada neguinho tri bom.  
Tri bom, tri bom!  
Me empresta tua bicicleta  
Vou dar uma banda dali...  
E a gente nunca mais voltava  
Nunca mais voltava dali!  
Vim, vim vadiá!*

---

<sup>225</sup> NELSON COELHO DE CASTRO. *Força d'água*. Rio de Janeiro: Ariola, 1985. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

**Vira virou**<sup>226</sup>  
(Kledir Ramil)

*Vou voltar na primavera  
E era tudo que eu queria  
Levo terra nova daqui  
Quero ver o passaredo  
Pelos portos de Lisboa  
Voa, voa, que eu chego já  
Ai se alguém segura o leme  
Dessa nave incandescente  
Que incendeia minha vida  
Que era viajante lenta  
Tão faminta da alegria  
Hoje é porto de partida  
Ah! Vira virou  
Meu coração navegador  
Ah! Gira girou  
Essa galera.*

---

<sup>226</sup> KLEITON & KLEDIR. *Kleitton & Kledir*. Rio de Janeiro: Ariola, 1980. 1 disco sonoro, 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.