

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA**

**“NÓIS SÊMO UMAS ALMÔNDEGA”  
OS ALMÔNDEGAS E A GÊNESE DA MODERNA CANÇÃO URBANA PORTO-  
ALEGRENSE**

**ARTHUR DE FARIA SILVA**

**Dissertação apresentada como  
requisito parcial para  
obtenção do título de Mestre  
em Literatura Brasileira.**

**ORIENTADOR: PROF. DR. LUÍS AUGUSTO FISCHER**

**PORTO ALEGRE, 2012.**

Pra mãe e pro pai, por todos os shows – mas em especial o de lançamento de “Aqui,  
Almôndegas”, aos seis anos de idade.

Pro Fischer e pra Áurea. Que insistiram, insistiram, insistiram. E apoiaram, apoiaram,  
apoiaram.

Pro Seu Faria, que me deu todos os livros.

## **AGRADECIMENTOS**

Quico, Gilnei, Kleiton, Kledir e Fogaça, incansáveis esclarecedores, entusiastas, apoiadores, sem jamais ocultar nenhuma informação ou tentar vender alguma versão oficial de chapa branca. E invariavelmente me fazendo rir às pencas.

Emilio Pacheco, Marcos Abreu, Ney Gastal, Anele e Marcello Campos, os paladinos da memória musical da cidade.

Cláudio Levitan, Júlio Fürst, Bebeto Alves, que tavam lá protagonizando.

Juarez Fonseca, meu guru.

Sérgio Karam, amigo de tantos fazeres e tantas jornadas.

Luís Augusto Fischer, agora somando o posto de o melhor orientador que alguém poderia querer.

“Este livro pode vir a ser útil: um adjetivo que jamais sonhei em aplicar a mim mesmo – e do qual agora me senti extremamente orgulhoso”.

Franco Moretti, *Atlas do Romance Europeu*

“A bem dizer um trabalho como este não tem início, pois representa uma vida de interesse pelo assunto”.

Antonio Candido, *Formação da Literatura Brasileira*

## RESUMO

O presente estudo propõe-se a definir a gênese da moderna canção porto-alegrense, sugerindo o grupo Almôndegas (de Kleiton e Kledir Ramil, Quico Castro Neves, Pery Souza, João Baptista, Gilnei Silveira e Zé Flávio) e o ano de 1975 como o momento em que, usando conceitos candidinianos, as *manifestações* musicais até então ocorridas nesse processo se tornam inequivocamente um *sistema*.

Analisando tanto os quatro discos lançados pelo grupo - entre 1975 e 1978 – quanto os trabalhos de grupos e artistas que chamaremos de *manifestações para-almondegueanas*, a tentativa é de estabelecer o conceito de “moderna canção porto-alegrense”: uma música que sintetize em forma e conteúdo o diferencial que, ecoando schwarzianas ideias fora do lugar, aja sobre o material de variadas tradições num resultado conceitualmente original - uma síntese entre elementos musicais regionais específicos do Rio Grande do Sul e sonoridades universais (rock, pop, jazz, mpb, tropicália etc).

Além disso, também é tema a forma como se gerou esse *sistema* - com artistas criando, indústria cultural gerando produtos e pessoas consumindo estes produtos. Que conjuntura fomentou o desenvolvimento dessa geração de criadores com uma meta estética definida: sem virar às costas a uma visão regional, soar sintonizado com o mundo.

## ABSTRACT

The study at hand intends to define the moment of birth of the modern song of Porto Alegre, suggesting both the Almôndegas group (formed by the musicians Kleiton and Kledir Ramil, Quico Castro Neves, Pery Souza, João Baptista, Gilnei Silveira and Zé Flávio) and the year 1975 as the moment in which the musical *manifestations* that had taken place until then in this process unequivocally became a *system*, to use a concept taken from Antonio Candido.

Through the analysis not only of the four records issued by the group between 1975 and 1978 but also of the work of other groups and artists – which will be called *para-almondegueanas manifestations* – we will try and establish the concept of “modern song of Porto Alegre”: a kind of music able to synthesize, both in form and in content, the differential that will act upon musical materials from varied traditions, resulting in something conceptually original – to echo Roberto Schwarz’s concept of “Misplaced Ideas”. In short, a kind of music that is a synthesis between specific regional musical elements from the state of Rio Grande do Sul and more universal sounds (rock, pop, jazz, mpb, tropicália, etc).

Another topic of this study is to analyse *how* this musical *system* took form, with artists inventing, the culture industry generating products and people consuming these products. In other words, to see what kind of social juncture fostered the development of this generation of creative artists, which had a definite aesthetic purpose: to sound in tune with the world without turning their backs on the regional vision.

# SUMÁRIO

**Introdução** – p. 8

## **CAPÍTULO 1: QUEM SOMOS? (os Almôndegas) / p. 11**

1. KLEDIR, KLEITON, QUICO, GILNEI, PERY: CINCO RAPAZES GAÚCHOS, ESTUDANTES... / p. 11

- 1.1. *Almôndegas* (abri de 1975) / p. 21
- 1.2. *Aqui* (novembro ou dezembro de 1975) / p. 35
- 1.3. *Alhos com Bugalhos* (meados de 1977) / p. 51
- 1.4. *Circo de Marionetes* (1978) / p. 62
- 1.5. Saldo Final / p. 75

## **CAPÍTULO 2: DE ONDE VIEMOS? (Do Gap Getulista às Manifestações musicais para-Almondeguianas) / p. 78**

- 2.1. O Gap / p. 82
- 2.2. Manifestações Musicais *para-Almondeguianas* / p. 87
  - 2.2.1. Beбето Alves e o *Utopia* / p. 88
  - 2.2.2. Carlinhos Hartlieb / p. 92
  - 2.2.3. Pentagrama / p. 95
  - 2.2.4. *Amelita, Cabeça Tronco e Membros e Em Palpos de Aranha* / p.101

## **CAPÍTULO 3: 1975 FOI UM ANO BOM / p. 104**

- 3.1. *As Rodas de Som* do Arena / p. 105
- 3.2. Os shows do Clube de Cultura / p. 107
- 3.3. O IV Musipuc / p. 108
- 3.4. Gaúchos na Rádio Continental / p. 109
- 3.5. *Vivendo a Vida de Lee* / p. 113
- 3.6. Mudanças na Califórnia da Canção Nativa / p. 117

## **CAPÍTULO 4: A PARTIR DE ONDE VAMOS (Uma leitura Candido-Schwarz-Francomoretiana disso tudo) / p. 118**

- 1.1. O Espírito do Novo Mundo / p. 118
- 1.2. Uma outra música é possível / p. 124
- 1.3. Radio Nacional-Popular do Rio de Janeiro / p. 127
- 1.4. “É ruim mas é queijo”, dizia um velho comendo sabão. / p. 129

**CONCLUSÃO** / p. 131

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS** / p. 135

**ANEXOS** / p. 141

## Introdução

A pergunta é a que persegue – talvez mais do que em qualquer outra capital brasileira, certamente mais do que em muitas – os artistas da cidade desde, pelo menos, o Partenon Literário: o que nos torna o que somos? O que (nos) imaginamos que nos torna uma comunidade? Neste caso específico, centremos a pergunta na canção popular: em que momento - em que quando, em que onde - começa a fazer-se, em Porto Alegre, uma música que não poderia ter sido feita em nenhum outro lugar?

Para responder a questão, não por acaso esta dissertação se escreve numa pós em Literatura Brasileira – e, por motivos geograficamente evidentes, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. No Brasil inteiro, ainda pensa-se mais profundamente sobre literatura do que sobre a canção popular. Não há até hoje – salvo engano - modelo de estudo que possa ser aplicado diretamente numa análise como a que proponho. Não na área de música popular. Talvez na antropologia?

Certamente na Literatura Brasileira.

A ideia de “sistema” formulada pelo professor Antonio Candido na célebre introdução de sua *Formação da Literatura Brasileira* explica de forma surpreendente tudo o que se pretende demonstrar aqui. Ela, e seus desdobramentos via Roberto Schwarz - e via Franco Moretti (re) lendo Schwarz.

Em que momento há, em Porto Alegre, um *sistema* de música popular? Autores criando; com a consciência de fazer parte de uma ou mais tradições (internacionais – rock, pop -, nacionais – MPB - e regionais – milongas, xotes e chimarritas); produzindo arte para um público concreto e significativo, que *anseia* por e *recebe* essa produção; e com a parte central do processo já desenvolvida em emissoras de rádio, teatros e gravadoras.

Minhas apostas:

1975, Almôndegas.

O grupo de Kleiton e Kledir Ramil, Quico Castro Neves, Gilnei Silveira e Pery Souza (depois João Baptista e Zé Flávio) misturou pampa, Tropicália, Beatles, folk, rock e Lupicínio Rodrigues. Gravou – e vendeu - muitos discos, teve música em trilha de novela da Rede Globo, fez shows importantes e prestigiados, tornou-se conhecido fora da cidade e do estado. Era a ponta mais bem acabada (e/ou domesticada, depende do ponto de vista) de uma geração que desde uns poucos anos antes buscava essa síntese



– realizando o que, parodiando o professor Candido, poderíamos chamar de *manifestações musicais*. Mas não de *sistema*. Carlinhos Hartlieb, Claudio Levitan, Grupo Pentagrama, Grupo Utopia. Ou ainda, num momento de schwarzianas ideias fora de lugar, o primeiro Raul Ellwanger<sup>1</sup>.

Mas o ano de 1975 não foi só isso. Representou para a música popular da capital do Rio Grande do Sul, em diferentes níveis de leitura, muito mais que a explosão do Almôndegas.

Se pensarmos na classe média letrada da cidade, ok: talvez seja apenas o ano dos dois primeiros discos do grupo. Para quem fosse um pouco mais interessado em música, poderíamos acrescentar que é em 1975 que a rádio Continental AM, graças ao que hoje se chamaria de “vontade política” do seu radialista Júlio Fürst, começa a tocar massivamente músicos locais, gravados no próprio estúdio da emissora - e a reunir pequenas multidões em shows coletivos chamados *Vivendo a Vida de Lee*.

Já se aprofundamos e chegamos na figura do porto-alegrense “antenido” daqueles anos, contatado com o *underground* – então chamado “*udigrudi*” – 1975 era mais:

Eram as *Rodas de Som* do Teatro de Arena, coordenadas por Carlinhos Hartlieb (hoje se diria “com curadoria de”), apresentando novos e novíssimos artistas para públicos de pouco mais que uma centena de pessoas, madrugadas adentro.

Era a quarta edição do festival da PUC, o Musipuc.

Eram shows do Clube de Cultura.

Eram até mesmo as mudanças no festival de música regional Califórnia da Canção (em Uruguaiana, fronteira com Argentina, mas de reflexos importantes na capital).

Tudo isso: um *sistema*<sup>2</sup>.

Para além, é buscar a alguma unidade estética dessa geração, tão ligada ao sentimento de *pertença* a uma comunidade. É analisar como essas “formas fora do

---

<sup>1</sup> Relembrando: para o professor Antonio Candido, “em fases iniciais, é frequente não encontrarmos esta organização (o sistema), dada a imaturidade do meio, que dificulta a formação dos grupos, a elaboração de uma linguagem própria e o interesse pelas obras. Isto não impede que surjam obras de valor, - seja por força da inspiração individual, seja pela influência de outras literaturas. Mas elas não são representativas de um sistema, significando quando muito o seu esboço. São *manifestações literárias* (...)”. CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981 (6ª Edição), p.24.

<sup>2</sup> Relembrando-II: para o professor, há um *sistema literário* formado quando temos “um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros”. CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981 (6ª Edição), p.23.

lugar” se adaptaram ao local. E colocar Antonio Candido, Roberto Schwarz e Franco Moretti na conversa, mas também Benedict Anderson e uma pitada de Eric Hobsbawn pairando sobre tudo (na sua reflexão sobre *A Invenção das Tradições*).

## CAPÍTULO 1 – Quem Somos?

### 1. KLEDIR, KLEITON, QUICO, GILNEI, PERY: CINCO RAPAZES GAÚCHOS, ESTUDANTES...

Como muitas vezes acontece, no princípio era (apenas) uma turma.

Estávamos em 1971, ano dos mais duros da ditadura militar. Mas talvez nem tanto para um bando de amigos nascidos em Pelotas e Jaguarão - cidades a, respectivamente, 243km e 383km ao sul da Porto Alegre onde, naquele momento, toda a turma cursava a universidade.

De Pelotas, os irmãos Kleiton (23/08/51) e Kledir Alves Ramil (21/01/53), mais Eurico “Quico” Guimarães de Castro Neves (01/07/51). Pra completar, de Jaguarão - fronteira com o Uruguai -, um primo dos Ramil: Pery Alberto Alves de Souza (13/04/53). Quatro adolescentes, entre 18 e 20 anos de idade.

Quarteto que, somado a um quinto amigo, neste 1971 viaja para Santa Catarina, feliz da vida, em missão exploratória: haviam classificado *Quadro Negro*, canção tipicamente MPB pós-tropicalista de Kledir, no I Festival Universitário Catarinense da Canção de Florianópolis, o Fucaca.

Foram. Viram. Venceram.

Sucessinho, festa e festa, e as maiores perspectivas - que, naquele contexto, se resumiam a pouco mais do que “ano que vem, vamos de novo?!”

Perspectivas cumpridas: ano novo veio, de novo foram.

\* \* \*

Só que no intervalo desses doze meses muita coisa houve. A primeira foi um incrível inchamento na sua máquina administrativa. O quarteto inicial virara o epicentro criativo de um considerável amontoado de hippies (gregários por definição): sempre em bando na casa de um ou outro, viajando pelo interior de si próprio, esforçando-se para tentar aplicar o ideário hippie do amor livre, fazendo meditação transcendental e dedicando parte importante do tempo à exploração dos mais alucinógenos e/ou relaxantes mistérios da botânica.

No meio disso, “rolava um som”.



Turma da Mostra de Música organizada pelo Fogaça. Estão todos aí. Um bando e muitos outros.

Som que, ainda em 1971, estreia também em Porto Alegre, no I Musipuc (festival de música promovido pelo Centro Acadêmico São Tomás de Aquino, da faculdade de filosofia e letras da PUC-RS). Nele, brilharam integrantes da turma: *Gargalhadas*, de Kledir Ramil, leva terceiro lugar<sup>3</sup>; *Ruídos*, de Kleiton, é escolhida Melhor Letra - num festival vencido por *E Viva Fernando Pessoa*, de Fernando Ribeiro e seus parceiros Arnaldo Sisson e Paulinho Buffara. E há o surpreendente resultado de apenas quarto lugar para a milonga estilizada *Vento Negro*, de José Fogaça<sup>4</sup>. Foi essa canção que, interpretada por um aluno de Fogaça no IPV<sup>5</sup>, acompanhado do violão de Zé Flávio e o baixo de Inácio do Canto, fez com que todos se conhecessem<sup>6</sup>.

O Musipuc era “o” lugar onde nascia a melhor música que se fazia naquele momento na cidade. E essa turma estava no palco, mas passaria despercebida se na plateia estivesse. Tinham todos – palco e plateia - a mesma cara: hippies *ma non troppo*, níveis civilizados de chapação, e um jeitão equidistante tanto da juventude careta quanto

---

<sup>3</sup> Em 2012 nenhum deles tinha nem vaga ideia de como era essa canção.

<sup>4</sup> O futuro maior sucesso da banda dentro das fronteiras gaúchas.

<sup>5</sup> O que era o IPV? Instituto Pré-Vestibular. Um “cursinho”, novidade então com menos de uma década de invenção.

<sup>6</sup> Kledir: “Ele tinha uma turma e a gente tinha outra. E fundimos as duas turmas em uma só – bem o espírito da época mesmo”. HAESER, Lucio. **Continental: a Rádio Rebelde de Roberto Marinho**, Florianópolis: Insular, 2007, p. 253.

dos roqueiros *mucho locos* de então (tampouco cumpriam os carnês da esquerda radical). A identificação era imediata: visual, musical e ideológica.

Kleiton:

Uma sensação curiosa que eu sentia era uma certa discriminação em relação ao Almôndegas pelo pessoal mais "doido", que nos olhava como jovens mais comportados (mauricinhos). Na verdade eu desfrutava de dupla (ou várias personalidades) porque, ao mesmo tempo em que era um ser (como a maioria do nosso grupo) que alimentava idéias cartesianas e objetivas em tudo que fazia, também possuía um lado doido que experimentava drogas e queria viver tudo sem limites. Porém as coisas ficavam equilibradas na balança. A formação de minha personalidade em Pelotas, onde me tornei, sem falsa modéstia, em um estudante brilhante, um pesquisador e observador obsessivo (ouvido interno musical refinado com o estudo do violino) tornou-me um buscador eterno de resultados originais e muito seguro do que buscava (ou não queria fazer). Essa percepção das coisas era aberta, livre, onde eu, sem preconceitos, sentia-me totalmente identificado com as loucuras dos pirados mais geniais criadores de Porto Alegre fossem eles drogados ou não. Certamente eu era mais louco que todos os loucos juntos das bandas de rock porto-alegrenses.<sup>7</sup>

\* \* \*

Mas sigamos o rumo: agora de volta a 1972, pegando novamente a estrada para Florianópolis.

Ninguém se deu nem ao trabalho de contar quantos eram. E aí, quando viram, 24 pessoas se acotovelavam no palco do II Fucaca. São premiados com segundo lugar e melhor letra para a já inequivocamente gaúcha *Teia de Aranha*.

Era óbvio que aquele amontoado de gente não poderia ser um grupo.

Gilnei:

Nos tempos dos Musipucs nem se cogitava em formar um grupo fixo. Era um bando de gente no palco, interpretando as músicas de uns e outros.<sup>8</sup>

Pois é.

Dos vinte amigos, o quarteto original escolheu *um*: jaguarense como Pery Souza, o percussionista Gilnei Ferreira da Silveira (09/11/50).

---

<sup>7</sup> E-mail de Kleiton Ramil, em 11/12/12.

<sup>8</sup> E-mail de Gilnei Silveira, em 25/09/12.



Gilnei, Pery, Kledir, Quico, Kleiton: a primeira formação.

Outro do bando, Nassif Nagib Murr, o “turco”, virou (segundo Quico) “empresário, *road manager*, confessor, diretor financeiro, segurança e, sobretudo, um amigão”.<sup>9</sup>

Aproveitando o embalo do Musipuc, o então professor de língua portuguesa e compositor (e futuro senador e prefeito de Porto Alegre) José Fogaça organizou a *I Mostra de Música Popular*. Não-competitiva, ao contrário do festival da PUC, a Mostra aconteceu dias 17 e 18 de junho de 1972, no Theatro São Pedro, bancada pelo empregador de Fogaça: o IPV (Instituto Pré-Vestibular).

Entre outros, subiram ao palco os vencedores do I Musipuc - Fernando Ribeiro e seu parceiro Arnaldo Sisson -, Zé Flávio, Fogaça, o violonista Toneco e, em variadas combinações, os cinco futuros Almôndegas. Como se não bastasse, nos seus dois dias foram apresentadas três canções que, anos mais tarde, estariam no primeiro disco do grupo que ainda não existia: *Quadro Negro*, *Vento Negro* e a (mais uma) milonga estilizada *Gô*.

A matéria do jornal Folha da Tarde anunciava:

De maneira alguma o público local, sobretudo aquela parcela que espera alguma coisa em termos de criatividade do compositor gaúcho, pode permanecer indiferente a estes espetáculos<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> E-mail de Quico Castro Neves, em 09/11/12.

<sup>10</sup> Folha da Tarde, 16/06/72 (sem referência de página: é um recorte de jornal).

Já a crítica de Osvil Lopes, no mesmo jornal, é repleta de elogios e, destacando Fernando Ribeiro, Zé Flávio, Fogaça e o trio Liane, Rosane e Dora<sup>11</sup>, resumia o acontecido:

As vinte músicas que compuseram a mostra reuniram cerca de sete grupos de compositores e intérprete diferentes. Fugindo de qualquer esquema comercial, nenhum desses grupos tinha nome e, em certas músicas, houve mesmo a integração de músicos e cantores de outros conjuntos, para reforçar a composição de um companheiro.<sup>12</sup>

\* \* \*

É neste momento que, com um coração *beatle*, um pé no pós-tropicalismo caetânico e outro na música regional, Kleiton, Kledir, Pery, Quico e Gilnei passam a definir um conceito que, 40 anos depois, soa tão moderno quanto atemporal. Nas últimas três décadas, a MPB, virou, mexeu, eletrificou-se, deseletrificou-se na febre dos *acústicos MTV* e... voltou ao começo: hoje comportaria sem nenhum estranhamento um grupo baseado, como os primeiros Almôndegas, em vozes, violões e percussão.

O sucesso viria inesperado, mas compreensível: antes deles, nos anos 1960, havia os festivais gaúchos de MPB e o rock. Pouco depois, nessa primeira metade dos 70, parte significativa da nova geração surgia imersa na ambição de soar *nacional* – o melhor exemplo era Fernando Ribeiro.

Mas o Almôndegas não era nada disso.

Sem dar-se conta da revolução embutida no conceito, os rapazes acreditavam na possibilidade de fazer uma música que fosse inequivocamente gaúcha, mas ligada ao mundo. Ok, não estavam sós, nem eram os pioneiros - mais ou menos contemporâneos havia os outros de que falaremos: os grupos Pentagrama (mais pra MPB, de quem Gilnei era fã) e Utopia (de Bebeto Alves, mais pro folk rock progressivo), Claudio Levitan - nos shows *Amelita, Cabeça, Tronco e Membros* e *Em Palpos de Aranha* - e

---

<sup>11</sup> Mail de Quico, em 29/10/12: “Ao ler teu trabalho, quando citas o ‘trio Liane, Rosane e Dora’ lembrei-me que a primeira delas teve grande importância para o Almôndegas. Seus pais D. Laura (já falecida) e S. Bruno Klein abriram para nós as portas de sua casa e nos tratavam como filhos. Costumávamos ficar até o amanhecer em sua casa, tocando, cantando e contando histórias. Não tenho dúvidas - e certamente os demais Almôndegas também pensam assim - que o convívio com aquela família maravilhosa foi um dos fatores que tanto nos uniu. Muitos anos depois, a gente costumava brincar que a casa da Liane na Chácara das Pedras está para o movimento musical da época como o apartamento da Nara Leão em Copacabana para o nascimento da Bossa Nova”.

<sup>12</sup> Folha da Tarde, 19/06/72 (sem referência de página: é um recorte de jornal).

Carlinhos Hartlieb - com sua programática visão psicodélica do pampa.

O que fazia diferença é que, perto do Almôndegas, todos esses transitavam num universo menos popular e assimilável - mais ou menos *underground*, conforme o caso. Já os “guris” “de Pelotas” eram solares, cheios de carisma, pops, afáveis, simpáticos. Saudavelmente classe média universitária - e, é claro, talentosos.

Tocando com a mesma naturalidade bossas, milongas e rocks rurais.

Uma verdadeira... almôndega.

E então chegamos a 1974.

\* \* \*

Hora de fazer o primeiro show individual.

Gilnei:

As primeiras aparições um pouco (só um pouco) mais organizadas do quinteto, com algumas outras participações de amigos, foram no finado Encouraçado Butikin. Foi a partir disso que o grupo foi formado, pressionado para definir-se. Depois do Encouraçado, resolveu-se quem ficava ou não, para continuar mais profissionalmente. E o processo foi bem espontâneo: alguns podiam, outros não, em vários sentidos.<sup>13</sup>

## IPV ALMÔNDEGAS / CONVITE

*Nós estamos contando com você para um novo programa neste fim-de-semana: domingo, dia 9, às 20h 30 min, no Encouraçado Butikin, o som muito chegado dos ALMÔNDEGAS, aqueles caras que estão pintando legal em Porto.*

*E tem outra: você vai descobrir o novo jeito do Butikin, que não é só boate, mas um lugar para se curtir música e gente que gosta de música.*

ALMÔNDEGAS  
KLEITON  
KLEDIR  
GILNEI  
QUICO  
PERY

<sup>13</sup> E-mail de Gilnei Silveira, em 25/09/12.



Os shows aconteceram em quatro domingos, de nove a 30 de junho de 1974.  
Quico:

A nota do jornal de onde tirei as datas diz "...o trabalho do conjunto, já bastante conhecido de toda Porto Alegre pelas transmissões feitas pela Rádio Continental..."<sup>14</sup>

Opa! Transmissões? Rádio Continental?!

Foi depois dessas gravações que começaram a chamar a gente de Almôndegas, talvez o pessoal da rádio... e ficou...<sup>15</sup>

Gravações?!? Pois então.

Ao longo de 1974, o Almôndegas vinha rodando na programação da Continental AM, em gravações feitas no próprio estúdio da rádio. Ninguém lembra exatamente como aconteceu, mas a hipótese de Fogaça é a mais verossímil:

Não houve ninguém pedindo, solicitando, furungando ou caitituando a música do Almôndegas. Naquele momento, talvez por tudo que se fazia na rua, nas mostras, nos festivais, em tudo que rolava, foi a Continental que se interessou em botar no ar (...), que foi atrás. Talvez porque eram outros tempos. De início, de novidade, de mudanças.

Bem diferentes de hoje.

Ninguém tocava nada de ninguém de Porto Alegre. Havia quase um tabu.

(...)

Eu achava que só ia pro ar alguma coisa que saísse de um disco preto de vinil com um selo de cor vermelha ou verde estiloso, tipo assim: Capitol, RGE, Polygram; e achava ainda que o cara tinha que ser de Londres ou do Rio de Janeiro, ou da Bahia.

Não imaginava que eles pudessem botar na programação coisas de Porto Alegre, gravadas num cartucho.

As tendências mudaram e a rádio quis tocar.

Os caras lá tiveram a coragem. Anele, Marcus Aurélio e Judeu.

Chamaram, gravaram, testaram e tocaram.

Tiveram a coragem e fizeram acontecer.

O poder de tocar e o poder de não tocar. Esse poder é deles. Geralmente é um poder orientado por aquilo que os caras acham que é o público-segmento da rádio. Eles não põem uma música pensando em que, pela repetição, eles irão “convencer” ou “dobrar a vontade” desse público. O vetor é outro.

Eles tocam, ao contrário, para agradar esse público, para atrair esse público ou então, como é hoje, apenas para manter, para confirmar o segmento de público que já é deles. Ai da música que sair do figurino<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> E-mail de Quico Castro Neves, em 26/09/12.

<sup>15</sup> E-mail de Gilnei Silveira, em 25/09/12.

<sup>16</sup> E-mail de José Fogaça, em 07/12/12.

Kledir:

É claro que não houve "lobby" em nenhuma das etapas do processo - esse tipo de comportamento não é do feitio, nem do temperamento do Fogaça - nunca foi.

Mas eu não tenho dúvidas de que foi através dele que o pessoal da rádio conheceu as músicas e nos convidou para gravar. A decisão de botar no ar foi coisa da Continental, afinal aquilo ali era também uma produção deles - acredito que estavam tão orgulhosos quanto nós. E a resposta imediata, o sucesso junto ao público, foi a confirmação que faltava - aquela ousadia trouxe resultados positivos para todos nós, artistas, radialistas e público ouvinte<sup>17</sup>.

Um detalhe a mais (mas *bastante* relevante) é que, como seria praxe a partir dali no Estúdio B da emissora, a qualidade técnica (considerando as possibilidades) era surpreendente. Mérito do técnico de som que lá trabalhava, o lendário Francisco Anele Filho. Graças a ele, a juventude universitária e politizada que escutava a emissora mais comentada da cidade já conhecia três canções do grupo que rodavam na programação: *Vento Negro*, o samba-meio-Bossa Nova *Até Não Mais*<sup>18</sup> e o xote com ar de rock-rural *Sombra Fresca e Rock no Quintal*.

\* \* \*

Em menos de dois anos eles se tornariam o maior nome da música do Rio Grande do Sul desde Elis Regina e Teixeira.

Mas, por enquanto, Kledir:

Com todo o bochicho das músicas tocando na rádio, surgem os convites das gravadoras: Continental, Odeon e, mais tarde, Polygram. A Continental estava no auge do sucesso com Secos e Molhados - Rodrigues, o presidente, foi a Porto (Alegre) e apresentou um contrato - o Patinete<sup>19</sup> era o representante local.

(Enquanto isso) O representante da Odeon no sul chegou com a notícia: "O Lessa (diretor artístico) pediu para vocês irem ao Rio, pois quer contratar". A Odeon tinha a consistência artística de Milton Nascimento, Clube da Esquina, Gonzaguinha...

---

<sup>17</sup> E-mail de Kledir Ramil, em 07/12/12.

<sup>18</sup> Chegou a ser a música mais pedida no programa "Pedi, Rodou, Ganhou", em 1975. E-mail de Kledir em 29/09/12: "Virou um acontecimento - gente do sul, tocando no rádio!"

<sup>19</sup> Ayrtton dos Anjos, folclórico produtor de discos porto-alegrense.

Juntamos os trocados, compramos uma passagem de avião e fui ao Rio conversar com a Odeon - cheguei lá, o Lessa estava de férias!!!

Claro, nem ligamos pra marcar reunião... Coisa de gente inexperiente - voltei pra Porto e assinamos com a Continental.

Dias depois conhecemos Roberto Santana (da Polygram) que lamentou termos contrato assinado - virou nosso empresário, (...) e depois nos levou para o Rio e para a Polygram (em 1977).<sup>20</sup>

Sedimentando um novo conceito, esses discos se tornariam uma espécie de Marco Zero da música de Porto Alegre. A partir deles se (re) descobriu que era possível fazer uma música orgulhosamente local, diferente da ideia de *adesão* à MPB (que, como se sabe, surgiu na geração seguinte a Jobim e João Gilberto, por volta de 1965, graças à colisão do conceito “clima de festival” com a “estética da Bossa Nova”).

Era essa adesão que se buscava desde a superação do *generation gap* que praticamente extinguiu a visibilidade e mesmo a prática da composição em Porto Alegre entre as décadas de 1940 e 50<sup>21</sup>.

O que estava ali, nascendo, *não* era uma tentativa de ser MPB. Ao menos não como tentaram, por exemplo, Raul Ellwanger e Fernando Ribeiro. Era outra coisa. E se, como já vimos, os *almôndegas* não eram os primeiros, eram os mais visíveis. *Toda* a música urbana feita no Rio Grande do Sul a partir de então, parte - ainda que inconscientemente - dessa matriz. Uma matriz que, em 2012, está a apenas 37 anos de distância. Uma data assustadoramente próxima.

Pense num músico carioca, baiano ou pernambucano: para eles e tantos outros, as tradições musicais fundadas entre o século XIX e o começo do XX tiveram eterno seguimento. Para os gaúchos não foi assim. Em 1975, qualquer carioca sabia que, há 60 anos, *seu* ritmo era o samba. Qualquer recifense se reconheceria no frevo - e por aí vamos. Mas em Porto Alegre, extremo sul, meio do caminho entre os demais estados brasileiros e os países do Prata, essa era a síntese tardia e possível.

Como *deveria* ser uma canção porto-alegrense em 1975? Ninguém sabia. Era preciso nada menos que inventar uma tradição.

Kledir:

Considero o Almôndegas um amálgama precioso, uma coisa que deu liga. Em especial, o encontro dos cinco primeiros. Estávamos todos em formação. Aquela concepção musical original é resultado de talentos individuais se revelando e sem frescuras. Havia uma real fraternidade ali, com gente que se gosta até hoje. Os egos ficavam do lado de fora, até

---

<sup>20</sup> E-mail de Kledir, em 29/09/12.

<sup>21</sup> Ver 2.1 O *Gap*.

porque a gente não sabia o que era isso.

Na medida em que cada um foi lapidando seu talento e descobrindo suas vontades, as coisas foram ficando melhores e piores.

É bom acrescentar que por trás disso tudo, éramos um bando de universitários, estudando pra seguir um outro tipo de carreira. Ao mesmo tempo, fazíamos parte de uma geração que queria mudar o mundo. Ou seja, vivíamos de sonhos, mas carregávamos as preocupações familiares da época. Os “velhos” apoiavam nossas iniciativas artísticas, mas alertavam para a necessidade de uma formação profissional mais segura. Ainda mais no RS, onde não havia nos anos 70 uma referência de artistas com uma carreira sólida.<sup>22</sup>

Hora de falar no primeiro disco.

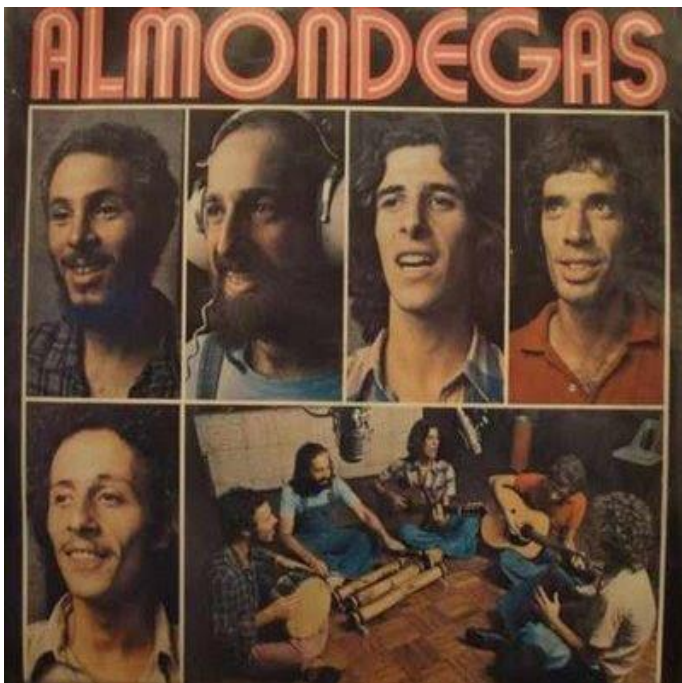
---

<sup>22</sup> E-mail de Kledir Ramil em 24/07/11.

## 1.1. *Almondegas* (abril de 1975<sup>23</sup>)

Nada podia ser menos pretensioso, já a partir da capa.

Nela, além das fotos dos cinco integrantes, uma sexta registra o panorama da



gravação no estúdio Gravodisc (SP).

Em lugar de uma imensa sala com amplificadores, fones, fios e tapadeiras de madeira para isolar os músicos, a imagem é singela: dois microfones no alto, cinco rapazes sentados no chão, em semicírculo. Eles tocam violões, flauta doce, tumbadora e bambus pregados em duas tábuas. Era a perfeita tradução da “rodinha de violão” entre amigos.

Na contracapa, em cima de novas fotos individuais, a legenda:

*cinco rapazes gaúchos, estudantes.* Era exatamente o que eram. Kleiton conciliava a faculdade com um emprego de desenhista de construção na Secretaria da Saúde, Gilnei escrevia o horóscopo (!), matérias e críticas na área de variedades do jornal Diário de Notícias. Os outros, nem isso. Kledir cursava Engenharia Mecânica<sup>24</sup>, Kleiton e Quico, Engenharia Eletrônica. Gilnei, jornalismo. Os irmãos Ramil em, paralelo, faziam a faculdade de Composição & Regência. Que era, por sua vez, o curso de Pery. Todos na UFRGS.

O disco fora totalmente gravado em míseras duas noites de fevereiro, quatro canais e – importante – sem produtor! Mas estavam afiadíssimos, voltando de shows no Festival de Verão de Salvador e em Belo Horizonte, para onde tinham sido levados pela grande novidade do grupo: um empresário baiano! Roberto Santana, parceiro de longa data de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

O repertório reunia canções de Kledir, Gilnei, Quico, Fogaça, Zé Flávio e Lupicínio Rodrigues. Como também, algo didático, explicava o curto texto da contracapa:

<sup>23</sup> A partir daqui, nestes parênteses, sempre que possível serão postadas as datas de *lançamento* dos discos.

<sup>24</sup> Formou-se na metade desse ano de 1975, e nunca exerceu.

*Conjunto vocal-instrumental. Como o próprio nome indica; o estilo é uma mistura de sons e ritmos variados, com instrumentos de bambu, bongô, banjo, flauta-doce e os tradicionais violões, viola, timba, reco-reco etc. Repertório que vai do romântico ao folclore gaúcho, do samba de bossa até baião e rock. Músicas bem feitas e letras assim: (seguiam as letras de Sombra Fresca e Rock no Quintal, Almôndegas e Gô).*

Algumas das canções do disco eram já tocadas há muito tempo, desde antes do grupo existir, como as duas do Fucaca - *Quadro Negro* e *Teia de Aranha*. Também estavam ali as músicas gravadas na Continental – que, aliás, acabaram se confirmando como os maiores sucessos do disco: *Vento Negro*, *Sombra Fresca* e *Rock no Quintal* e *Até Não Mais* – sendo que, pela ordem, *Sombra Fresca...* e *Até Não Mais* eram as duas primeiras faixas do Lado A.

A primeira (de que já falamos) apresentava ao grande público a grife personalíssima do guitarrista e compositor Zé Flávio. Nascido José Flávio Alberton de Oliveira (Porto Alegre, 10/04/52), Zé era uma figura em ascensão. Colega de Pery, Kleiton e Kledir na faculdade de música, tocava uma espécie de jazz-rock-folk à frente da sua banda Mantra<sup>25</sup>.

Sombra Fresca e Rock no Quintal  
(Zé Flávio)

Quero sentir o sol batendo nas minhas pernas  
Minha roupa eu quero ver a cor do céu ao natural

Eu quero um beijo que não seja de alumínio  
E os edifícios longe das bananas do quintal

Que continua dando fruta e sombra fresca  
No meio do banheiro universal

No fim do mundo na beira da roça eu tinha  
O tempo todo, todo o espaço pra viver  
Ao natural...

---

<sup>25</sup> O Mantra foi originalmente formado por Zé Flávio e Zé Luís Souza (guitarras), Luís Antônio Castro - o Jaka (flauta), Jader Bochoski (baixo), Fernando Pezão (bateria), e Clóvis Pires (percussão). Estrearam já como uma das grandes atrações do segundo concerto *Vivendo a Vida de Lee*, muito em função do crescente prestígio de Zé como compositor. Atacaram de rock e blues “pesados”. Depois gravaram no Estúdio B da Continental, no final de 1976. As músicas tocaram tanto no programa do Mister Lee quanto, depois que o programa acabou, no horário seguinte de Júlio Fürst, na mesma Continental. Mas aí já não existia o efêmero Mantra, que durou enquanto durou o *Vivendo a Vida de Lee*: sua despedida, sintomaticamente, foi no último concerto, dia 4 de dezembro de 1976. Eram então um Power-Trio, com Inácio do Canto (baixo), Pezão e Zé, que anunciou ali que a banda estava acabando. Especulava-se que ele seria a partir de então um *almôndega*. Foi o que aconteceu.

Bem no centro da mesa de refeições  
A sinaleira diz que pode o caminhão atravessar

Dentro de casa não é casa é qualquer coisa dissonante  
Acompanhada de cimento e o quintal

Que continua dando fruta e sombra fresca  
No meio do banheiro universal

No fim do mundo na beira da roça eu tinha  
O tempo todo, todo o espaço pra viver  
Ao natural

Rock tchutchuba...  
Rock tchutchuba...  
Rock tchutchuba...  
Êêêêêêêê

A segunda canção, *Até Não Mais*, é pura MPB *circa* 1975: uma bossa meio caetânica, com grandes achados que a situariam tematicamente muito próxima a *Trocando em Miúdos* (de Chico Buarque). Só que *Até Não Mais* é de vários anos antes.

Até Não Mais  
(Kledir Ramil)

REFRÃO:  
Até não mais, eu resolvi partir  
E foi depois que o galo repetiu  
O sol nasceu e a vida tá aí  
Até não mais, não pude resistir

Nossa cama é boa e o travesseiro, superior  
Só não gosto do seu pé gelado  
E do cheiro do cobertor

REFRÃO

Nossa mesa é farta, falta nada pra rabi<sup>26</sup>  
Só não gosto de usar os pratos  
E depois ter que lavar

REFRÃO

Você vai sentir a minha falta ao ir deitar  
Só não esqueça de fechar o gás

---

<sup>26</sup> E-mail de Kledir Ramil, em 06/12/12 (Vó Ramona era a avó dos Ramis): “*rabi* era uma expressão que vó Ramona usava muito para dizer que havia fartura: ‘falta nada pra rabi’. Acho que vem de ‘raiva’ - Ramona era uruguaia e usava muitas expressões que aprendera na infância, no interior, lá pros lados da Coxilha”.

De tomar leite e de rezar

Até não mais, até não mais  
Até não mais, até não mais...

Já a terceira, *Teia de Aranha*, é mais uma daquelas milongas estilizadas do repertório do grupo que começam ou terminam num ritmo agitado em 6/8 (neste caso, termina). Com letra tipicamente pós-Tropicalista, urbana e universal, o arranjo detalhadamente primoroso ressalta suas pequenas surpresas harmônicas usando uma formação de quase indigência instrumental: flauta doce, violão, violão de 12 cordas, agogô e bongô.

Teia de Aranha  
(Kledir Ramil)

Passo pelos corredores  
Porque tenho de passar  
Paro em frente a uma porta  
Que me leva ao meu lugar

Abro e vejo um telefone, um grito  
Um ronco de motor, no chão  
Uma cabeça, o sangue, a televisão  
A Arca de Noé e a porta da prisão

A fumaça, o pesadelo e eu solto um palavrão  
O horário, o escritório,  
A bomba a ponto de explodir  
No céu, um astronauta às portas da desilusão  
A lua de neon e um deus que já morreu

Sou humano, mas namoro um computador  
O progresso engoliu a nossa paz  
E a teia engoliu a própria aranha  
E é por isso que o coqueiro só dá coco  
Só dá coco, só dá coco

...

Essa liberdade enlatada, esse amor de borracha  
Essa flor rotulada, essa luz nos meus olhos  
Esse concreto armado, essa paz asfaltada  
São coisas com cheiro de coração  
E gosto de ferro em brasa

Pode ser que amanhã faça sol  
Pode ser que amanhã faça sol



Pode ser que amanhã faça sol...

*Olavo e Dorotéia*, a seguinte, é a única canção de Pery gravada pelo Almôndegas. Cantada com singelo desamparo pelo próprio, o samba-canção meio Bossa Nova, sofisticado harmonicamente, é todo pincelado por um quarteto de cordas. A letra, num ritmo de curta-metragem, cita o mesmo elevador que seria título de música no disco seguinte: o do Instituto de Artes da UFRGS onde Kleiton, Kledir, Pery e Zé Flávio estudavam.

Olavo e Dorotéia (Uma Louca História de Amor)  
(Pery Souza / Kledir Ramil)

Dorotéia, cor-de-rosa  
Ficou bela quando Olavo entrou  
Com sapatos colorindo todo o elevador  
Mas antes do sétimo andar  
Olavo não pode aguentar  
E pisou no seu pé  
E pôs-se a correr como doido no sétimo andar  
E pôs-se a gritar como doido no sétimo andar  
E pôs-se a cantar como um anjo no céu

Dorotéia, cor-de-roxo  
Foi pra cama com dor de amor  
Sonhou sonhos coloridos dentro do cobertor  
Enfim Dorotéia acordou  
De Olavo e do amor só ficou  
Uma mancha no pé  
E pôs-se a correr como doida no sétimo andar  
E pôs-se a gritar como doida no sétimo andar  
E pôs-se a cantar como um anjo no céu

O Lado A fecha com *Quadro Negro*, a canção que havia começado tudo.

Quadro Negro  
(Kledir Ramil)

Ela, ela já vem  
Ela, ela já vem  
Se ela, se ela não vem  
Não a enquadro na canção  
E estrago a intenção tradicional

Ela, ela já vem  
Ela, ela já vem

Se ela, se ela não vem  
Não me entrego ou dou a mão  
Já chega de emoção superficial

A minha perna é a mesma, só cresceu  
Na minha testa um quadro negro apareceu  
No fim da festa a noite escura amanheceu  
Quem não entrou nessa bem na certa já morreu

Minha cabeça é uma esfera meio oval  
Não muito estética, mas por dentro genial  
Só pensa que ela deve ser emocional  
Com muitos quilos de um sabor sensacional  
Com muitos quilos de um sabor sensacional  
Com muitos quilos de um sabor sensacional  
Sensacional, sensacional  
Sensacional

Na gravação, o intermezzo só de percussões ressalta uma das maiores qualidades dessa primeiríssima formação. Kleiton:

A percussão do Almôndegas era algo difícil de explicar. Gilnei e Pery eram como uma locomotiva que conduzia com vigor e perfeição tudo que tocasse em volta. O que nós ouvimos e vivemos com eles ninguém nunca ouviu em disco porque os registros foram precários.

Já toquei com músicos do mundo inteiro e sei que essa dupla era insuperável, inigualável, seja pela perfeita simbiose entre os dois (principalmente Pery na tumbadora e Gilnei no bongô) como pela performance irretocável. Dá pra ter uma idéia no segmento da música "Quadro Negro" onde ficam só os dois durante alguns instantes. É apenas o gostinho! Talvez o que falo possa ficar claro em uma nova gravação, em algum estúdio que preste.

Comprovei de duas maneiras essa minha afirmação. Primeiro no show comemorativo de 15 anos do Almôndegas, onde utilizamos equipamentos mais sofisticados, e portanto com resultados mais próximo da realidade. E, mais recentemente, quando estive em Floripa - onde toquei algumas noites com Gilnei por pura diversão e fiquei impressionado com sua habilidade como percussionista. Havia muito tempo que não o ouvia. Impressionante técnica e bom gosto!<sup>27</sup>

Por outro lado, exemplifica bem um ritmo híbrido bastante usado por vários dos compositores da banda. Um gênero indefinido batizado por eles de “tunga-taca”.

Kledir:

---

<sup>27</sup>E-mail de Kleiton Ramil em 25/06/11.

(...) sem sabermos como classificar, apelamos pra onomatopéia - o primeiro momento em que ele aparece é em *Quadro Negro*, onde fica explícito, no jogo poderoso da levada de Gilnei e Pery. É mais ou menos o mesmo ritmo por trás da música *Almôndegas* e outras que fomos criando pelo caminho, como por exemplo *Com Seu Botões* do Quico, que foi censurada. Todos nós éramos muito ligados nesse ritmo, que sentíamos como uma coisa nossa, original - talvez tenha sido um dos primeiros momentos de consciência de que estávamos fazendo algo original e "gaúcho contemporâneo" - o "tunga-taca", na verdade, é uma mistura de Vanerão com elementos do pop/rock, do candombe (da murga?) e dos ritmos afro-latinos.<sup>28</sup>

O Lado B abre com o pé enfiado na jaca da melancolia, com os menos de dois minutos de *Gô* embalados em delicadeza. Violão e voz de Quico, quarteto de cordas arranjado por Luiz Arruda Paes<sup>29</sup> e uma letra tão cheia de sutilezas e mistérios quanto a música que lhe leva.

Gô  
(Quico Castro Neves)

Pena, Gô  
Que entre tanto amor  
‘Inda sejamos sós  
Calou-se nossa voz  
Neste silêncio de outono  
No abandono de um por de sol

Pena, Gô  
Que sempre tanta dor  
Esgote em nosso ser  
A sede de viver  
E a poesia renascida

De nossa paz  
Se perca em versos tão banais

---

<sup>28</sup> E-mail de Kledir Ramil, em 11/12/12.

<sup>29</sup> O detalhe curioso é que, em 2012, Gilnei, Quico, Kleiton e Kledir são unânimes em *não* gostar dos arranjos de cordas do disco. Para este autor, parece que, mais do que um motivo estético (escrevo cotidianamente arranjos para cordas, e garanto que não há problema nenhum nestes), uma implicância gerada pelo fato de que os violinos, violas e cellos foram colocados a posteriori, e sem nenhuma ingerência dos rapazes, que nem ao menos sabiam que estas músicas teriam estes arranjos. E-mail de Kleiton, em 09/12/12: “Parecia mais parte de um pacote entre eles para faturar, do que uma relação com arte, uma real preocupação com a nossa linguagem. Para nós, naquela época, tudo era feito com paixão. Eu pelo menos não conhecia os aspectos acéfalos do meio artístico, das gravadoras, talvez mais frios e burocráticos do que uma empresa de parafusos. É claro que eu adoro naipe de cordas. Mas ‘se é pra fazer, tem que fazer bem feito’, como dizia o gaiteiro cego da rodoviária de Pelotas”.

E, estremecida,  
Espere o dia terminar  
Pra não voltar jamais

Pena, Gô  
Que tudo o que restou  
Se perca em frases vãs  
Sem hoje ou amanhã  
E siga tudo como antes  
Horizontes, uma estrada  
E pó

Pra seguir adiante, só invertendo o vetor. E então *Daisy, My Love*, que poderia ser apenas uma piada musicada, mas é ajudadíssima pelo inventivo arranjo que lembra as teias de contrapontos que Tom Zé vinha experimentando por essa época, em sua fase “Estudando o Samba”.

Daisy, My Love  
(Kledir Ramil)

Eu conheci uma garota genial  
Americana como a calça Levi-Strauss  
Como Gillete, Coca Cola e Chevrolet  
Miami Beach, Jacqueline e Chiclé  
Daisy, Daisy, my love  
Daisy, Daisy, my love

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

Se alguém disser que tu és Deise, meu amor,  
Eu digo: Deise é a mãe de quem chamou  
Se alguém disser que tu és Deise no Brasil  
Eu digo: Deise (assovio)<sup>30</sup>  
Daisy, Daisy, my love  
Daisy, Daisy, my Love

O clima alto-astral segue com a canção-manifesto *Almôndegas*, uma cruza do “tunga-taca” com o então nascente rock-rural, aparentada de *Sombra Fresca e Rock no Quintal*, onde brilha o violão de 12 de Quico e, mais uma vez, a percussão de Gilnei e

---

<sup>30</sup> No original e nos shows, em vez do assovio ouve-se um sonoro “é a puta que o pariu”.

Pery<sup>31</sup>, numa letra divertida que brinca de não caber na métrica (como tantas vezes fizeram Caetano e Jorge Ben), ironizando vários clichês da geração:

Almôndegas  
(Gilnei Silveira/Kledir Ramil)

Na noite de tresantonte me parei a me preguntá  
Por que que os olho enxerga e o nariz é prá cheirar  
Pra que tirá os pelo da cara e morar noutro lugar<sup>32</sup>  
Pra que comprar Lamborghini se tem perna pra andar

A turma do pessoal lá da cidade tá com os vidro embaciado  
Eles vive enfumaçado na perfídia da tecnologia  
A culpa disso tudo é esse tal de progresso moderno  
Alguma, algoma, algômedas  
E nós semo umas almôndegas

Nós semo umas almôndegas, he, he , he  
Nós semo umas almôndegas, he, he , he  
Nós semo umas almôndegas, he, he , he  
E viva o zen-budismo

E aí o hino *Vento Negro*, nossa velha conhecida, que graças a essa nova gravação ficaria eternizada como uma das canções gaúchas mais populares em todos os tempos. Baseada na então utilizadíssima metáfora dos novos ventos que trariam novos ares ao País imerso na ditadura, tem uma melodia simples, muito valorizada pela voz grave de Quico. E não se deve subestimar a importância da hoje clássica introdução feita com uma trama de violões de 6 e 12 cordas que, nos anos de 1970 e 80, viraria *tour de force* obrigatória de qualquer rodinha de violão no Rio Grande do Sul.

Algo assim como, num nível planetário, a introdução de *Stairway to Heaven*, do Led Zeppelin ou, na Porto Alegre de hoje, *Amigo Punk*, da Graforrêia Xilarmônica.

Vento Negro  
(José Fogaça)

Onde a terra começar  
Vento negro, gente eu sou  
Onde a terra terminar  
Vento negro eu sou

---

<sup>31</sup> E-mail de Gilnei em 22/06/11: “Uma coisa engraçada: a gente já conhecia tanto as músicas, que em uma delas, *Almôndegas*, eu e o Pery gravamos toda a percussão primeiro, sem guia alguma - da introdução, passando pelos ‘breques’, até o final”.

<sup>32</sup> A frase original, censurada, era “pra quê tirá os pelos da cara e deixar noutro lugar”.

Quem me ouve vai contar  
Quero luta, guerra não  
Erguer bandeira sem matar  
Vento negro é furacão

Com a vida o tempo. A trilha, o sol  
Um vento forte se erguerá arrastando  
O que houver no chão  
Vento negro campo afora vai correr  
Quem vai embora tem que saber  
É viração<sup>33</sup>

Nos montes, vales que venci  
No coração da mata virgem  
Meu canto, eu sei, há de se ouvir  
Em todo o meu país  
Não creio em paz sem divisão  
De tanto amor que eu espalhei  
Em cada céu, em cada chão  
Minha alma lá deixei

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

Um passo definitivo na entronização de *Vento Negro* no imaginário porto-alegrense foi dado quando Clóvis Duarte pede para utilizar a faixa como música de abertura do então popularíssimo programa de TV *Portovisão*, da Difusora - e ali seguiria até 1980 (antes disso, só pra constar, a mesma dupla apresentava *Opinião Jovem*, justamente na rádio Continental, onde a música tema era *Testamento*, de Fogaça, interpretada pelo Almôndegas, em mais uma gravação feita no estúdio da Continental. A letra de *Testamento* era uma espécie de carta de Fogaça a seu filho Gustavo, que acabara de nascer).<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> No original “Chegou a hora, vamos fazer/Revolução”, trecho vetado pela censura.

<sup>34</sup> E-mail de Fogaça, 04/12/12: “foi o Clóvis que solicitou insistentemente, juntamente com o Claro Gilberto, para tocar a música na abertura. Eles eram os sócios e donos do programa, eu era empregado. Eles me pediram autorização e eu a dei, claro”. A letra de *Testamento* diz: Nas asas do pensamento / no clarão desse luar / vem da noite o meu grito / de manhã te despertar / vou ferir o teu espanto / e deixar na tua mão / a verdade do meu canto / pra acordar teu coração. / Minha verdade é só uma / é só o que tenho pra te dar / já não há razão alguma / pra querer dissimular. / Eu só canto opinando / Lembra, filho, longe ou perto / é meu modo de cantar. / Não tenho mais que uma estrela / nos meus olhos pra te dar / não tenho mais que esse medo / e essa coragem de amar / deixo o rastro dos meus sonhos / não tenho mais que oferecer / teu legado é viver livre / que é meu modo de viver. / Um pouco da minha morte / no teu corpo eu plantei / pouco importa tua estrada / de vagabundo ou de rei. / Na tua barba que é a minha / no teu sexo

*Clô*, faixa cinco do Lado B, é uma parceria de dois pelotenses da turma do irmão mais velho de Kleiton e Kledir. Uma letra que ninguém imaginaria escrita numa cidade interiorana vai desdobrando uma melodia contínua, que nunca se repete - sem estrofe e refrão, naquele clima meio caribe meio milonga o qual logo explicitaremos.

Clô  
(Diniz/Toninho Duarte)

E falando na tua festa  
Saia desta, meu amor  
Escutando na eletrola  
A Gal, no fundo, no ar  
E os passos firmes no chão  
Vão fazendo a poesia  
Com os cabelos na mão  
E ficando assim na sala  
Cala o primeiro cigarro  
Clô, me bem, não faça isso

De ficar um só momento  
Sozinha no apartamento  
Na esquina, quarto andar  
Mil escadas pra subir  
E não saber aonde ir  
Ver pessoas à sua frente  
E sempre tão diferente  
Clô, meu bem, não faça isso  
De sair sem compromisso  
Disso ainda sei de cor

Gosto assim e não discuto  
Escuto o horário que vem  
São dez horas da manhã  
Clô me olhando firmemente  
Sei que ela sente por mim  
Sei que ela sente por mim

Pra fechar os trabalhos, mais um xote, em mais um arranjo acústico nada clichê (o violão de 12 emulando um fraseado de acordeom é um achado): um raro exemplar de regionalismo na obra de Lupicínio Rodrigues<sup>35</sup>, a canção foi retirada do esquecimento por essa gravação. E entrou pro cânone da canção gauchesca desde então:

---

que é o meu / no teu sonho eu viverei.

<sup>35</sup> Obra da sua juventude, escrita em parceria com o flautista e radialista Piratini.

Amargo  
(Lupicínio Rodrigues/Piratini)

Amigo, boleia a perna  
Puxa o banco e vai sentando  
Encosta a palha na orelha  
E o crioulo vá picando  
Enquanto a chaleira chia  
O amargo vou cevando  
Enquanto a chaleira chia  
O amargo vou cevando

Foi bom você ter chegado  
Eu tinha que lhe falar  
Um gaúcho apaixonado  
Precisa desabafar  
Chinoca fugiu de casa  
Com meu amigo João  
Bem diz que mulher tem asa  
Na ponta do coração  
Bem diz que mulher tem asa  
Na ponta do coração

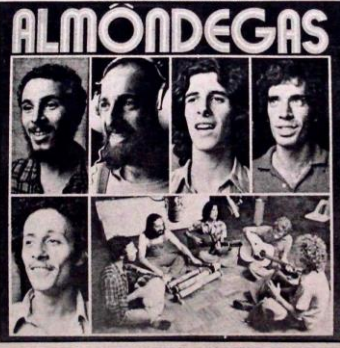
Violões, percussões, vozes, flauta doce. Eventuais quartetos de cordas. Como já comentamos, se te dissessem que o álbum de estreia do Almôndegas é um *Acústico MTV* gravado ontem de tarde, colaria fácil.

(A única tristeza foi a gravadora ter cortado *Ruídos* - aquela que ganhara melhor letra no I Musipuc -, que seria a estreia em disco de Kleiton como compositor. Cortada sem nenhuma explicação, sem avisar ninguém: tanto que em vez de 12, o LP tem 11 faixas.<sup>36</sup>)

**SHOW E DISCO, PARA LANÇAR O BOM-HUMOR DO ALMÔNDEGAS.**

O primeiro elepê do grupo chega às lojas segunda-feira.  
Ele está sendo lançado  
hoje e amanhã com show no Leopoldina.  
Comentário de Juares Fonseca.

O disco está lançado, a sorte também. A recepção, no Rio Grande do Sul, já está clara: as emissoras de rádio estão tocando várias faixas e, embora o elepê só chegue às lojas na segunda, uns poucos exemplares distribuídos para divulgação conseguem fazer as pessoas pararem para ouvi-los, nos alto-falantes da Rua da Praia. Não poderia ser diferente, porque desde o início, há um ano, quando o Almôndegas distribuiu uma fita para alguns críticos (deste aquela época: composições como *Aié Não Mais* são «excluídas em rádio»), mostrando sua intenção de gravar e profissionalizar-se, foram recebidos com simpatia e disponibilidade. Eram bons, faziam uma música bonita e honesta. Agora o disco, gravado pela Continental, uma das empresas que mais têm prestigiado grupos novos, encerra, a primeira etapa da batalha. Então é natural que Kleiton, Kleiton, Quico, Gilvê e Perry estejam felizes, porque, além de tudo, seu elepê tem muitas possibilidades de chamar a atenção do público de Rio e São Paulo, principalmente, que são os maiores mercados consumidores do país. O show que estreou ontem e prossegue hoje e amanhã no Teatro Leopoldina, é uma amostra ao vivo da gravação, mas talvez não dê uma imagem real do Almôndegas hoje, muitas luas depois das intenções e das composições trabalhadas para o disco. Isso também é natural, para uma primeira gravação, pois somente agora se poderá ver o trabalho do grupo como uma sequência. A característica do som do Almôndegas parece ser o bom-humor. Desde a primeira faixa, *Sombra Fresca e Rock no Quintal* (de Zé Flávio), que mostra, sem maiores gritos, a perplexidade do urbandíade diante



fim da natureza na cidade, passando por "Teia de Aranha" (de Kleiton, o autor da maioria das músicas), com, mais uma vez, a crítica ao "progressismo" que engoliu a nossa paz, a Teia, que engoliu a própria aranha" e até "Daisy My Love, construída corretamente sobre o tema já bastante explorado (mas não desatual) dos nomes e produtos estrangeiros em nossa cultura tropical, esse bom-humor mostra-se evidente. Mas outras faixas também são atraentes para o ouvido: *Aié Não Mais*, com uma melodia muito bonita e um bom final instrumental, certamente será sucesso; *Olavo e Doretêta* (Uma Louca História de Amor) poderia ser melhor se não tivesse as indefectíveis violonadas dos mestres de estúdio, que sistematicamente descaracterizam composições; *Quatro-Negro*, com ótima percussão e límpidos toques de violão e viola de 12 cordas; *Gô*, que repete os violinos, tem uma melodia agradável mas talvez demasiadamente adocicada; *Almôndegas* é outra das forças do elepê, com uma letra de frases que não cabem na melodia, intencionalmente, e uma linguagem caipira de efeito interessante. Para o fim ficam *Vento Negro*, bela melodia de Fogaça com boa interpretação; *Cibê* (de Diniz Toninho Duarte), também agradável e *Amargo*, de Lupicínio Rodrigues ("Amigo boleia a perna; Puxa o banco e vá sentando..."), que eu acho muito oportuna, com bom arranjo. Mas prestem atenção nas violas, que podem transformar-se na marca registrada de todas gauchescas, capiras e som folk. Eu gostei e acho que muita gente vai gostar também.

CUIA (7H) VARIEDADES

<sup>36</sup> E-mail de Kleiton Ramil, em 30/10/12: "(...) A música foi apagada, extraviada, esturpada pela gravadora".



O lançamento foi num show no Teatro Leopoldina, dia 11 de abril de 1975. A repercussão tão imediata e as vendas locais tão boas que, em maio, já tinham status para dividir o palco do Ginásio Gigantinho – o maior espaço para shows de Porto Alegre, para 14 mil pessoas – com Caetano Veloso, Gal Costa e Milton Nascimento. Em julho, nova temporada em Minas Gerais. Dali, para o Rio de Janeiro, onde gravariam o segundo disco - em menos de um ano.

Em agosto, são, não por acaso, a *última* atração do primeiro concerto *Vivendo a Vida de Lee*, organizado por Júlio Fürst no Teatro Presidente:

Os Almôndegas eram os mais "profis" da turma. Por isso encerraram o show naquele dia, cantando *Vento Negro*, entre outras...<sup>37</sup>

No meio disso, os irmãos Ramil – com reforço de Gilnei na final - também arriscam-se em uma das melhores edições do mais importante festival da música regional gaúcha, a Califórnia da Canção - e acabaram vencendo, com a épica e política *Piquete do Caveira*, de Kledir e Fogaça.

Piquete do Caveira  
(Kledir Ramil / José Fogaça)

Lanças erguidas, espadas no ar  
É o piquete do Caveira  
Que chegou pra espantar  
Pra espalhar os inimigos,  
Pra mandar e desmandar  
É ponta de faca, é relho na mão  
Cavalhada, disparada  
Vai deixando pelo chão  
A marca do piquete  
Do Caveira valentão

Cavalo negro, a escuridão  
O lenço preto, assombração  
Botando medo pra valer  
(Botando gente pra correr)

Vem chegando, vem chegando  
Vem chegando o Caveira

---

<sup>37</sup> E-mail de Júlio Fürst, em 25/09/12.

Vem chegando, vem chegando  
Vem chegando...

Cavalo negro, a escuridão  
O lenço preto, assombração  
Botando gente pra correr  
(Botando medo pra valer)

A Califórnia havia decidido mudar no ano anterior, graças a uma polêmica envolvendo o grupo Pentagrama - detalharemos mais tarde. E o Almôndegas vence justamente a primeira aparição da categoria *Projeção Folclórica*, uma das três linhas definidas a partir das ousadias do Pentagrama, no ano anterior – as outras seriam *Campeira* e *Manifestação Riograndense*.

## 1.2. *Aqui* (novembro ou dezembro de 1975)



*Aqui* é um

LP bem mais trabalhado que seu antecessor. Em vez de cinco guris largados sozinhos em apenas duas noites de estúdio, agora eles tinham *dois* produtores: seu empresário Roberto Santana<sup>38</sup> e o coordenador de produção Carlos Alberto Sion<sup>39</sup>. Poucos meses tinham se passado, o ano era o mesmo, mas o segundo disco mostrava um grupo mais maduro, tocando melhor, armando vocais mais elaborados (especialidade de Kleiton) e mantendo a criatividade no alto.

Além disso, se *Almondégas* fora registrado em míseros quatro canais, *Aqui* inaugurava um dos mais modernos estúdios do Brasil, com 24 canais! De quebra, mudanças internas na banda arredondavam o som: Gilnei segue na percussão, mas começa a tocar também bateria. E, seguindo o clima família, um baixista havia sido agregado: o porto-alegrense João Baptista Guimarães Carvalho (17/06/53), primo de Quico, vindo de um contexto bem diferente: casado, funcionário da Sharp, ex-músico de conjuntos de bailes.

Só que, por outro lado, Pery abandonara a barca:

<sup>38</sup> Que, como vimos, também era produtor de discos, e de uma gravadora concorrente, a Polygram.

<sup>39</sup> O mesmo que, em 1981, seria responsável pelo LP de estreia de Bebeto Alves.

Nem eu sei precisar com exatidão qual foi o motivo. Nós tivemos uma caminhada individual e coletiva onde muitas vezes nem se sabia mais precisar o que era individual e onde ficava a fronteira com o coletivo. (...) Não havia nem contagem para iniciar as músicas, a respiração era tão junta que parecia que não se respirava. (...) Acabei saindo, eu acho, por medo de que essa convivência musical tão espontânea e natural se perdesse. Ou ficasse distorcida pelas estruturas das gravadoras e do showbizz. (...) Mas, enfim, eu também estava por casar naquela época que o grupo se lançou nacionalmente.

Isto, de uma certa forma, acabou me prendendo um pouco mais a esta terra e às estruturas teoricamente mais seguras...

Ah, sei lá!<sup>40</sup>

Kledir:

Quando saiu o Pery, o Quico sugeriu a entrada do Baptista, seu primo. João é um ótimo baixista, que vinha de uma outra escola: tocava em grupos de baile. Trouxe pra banda a busca do rigor instrumental, mais profissional, a preocupação com os arranjos de base. Não era um compositor e cantor, como todos nós. Com ele aprendemos a montar uma banda mais dentro dos trilhos. Ao mesmo tempo, começamos a perder ali um pouco daquela pureza e esculhambação inicial. A convivência com o João foi uma grande escola, por onde a gente teria que passar, mais cedo ou mais tarde.<sup>41</sup>

O LP é programaticamente – ou, ao menos, parece - ainda mais “gaúcho” que seu predecessor. Abre com uma espécie de valsa-folk que viria a ser o maior sucesso nacional da banda<sup>42</sup>. Mais uma canção de Zé Flávio:

Canção da Meia-Noite  
(Zé Flávio)

Quando a meia-noite me encontrar  
Junto a você  
Algo diferente vou sentir,  
Vou precisar me esconder

Na sombra da lua cheia  
Esse medo de ser...  
Um vampiro, um lobisomem, um saci-pererê  
Um vampiro, um lobisomem, um saci-pererê

---

<sup>40</sup>E-mail de Pery Souza, em 10/02/02.

<sup>41</sup>E-mail de Kledir Ramil, em 11/02/02.

<sup>42</sup>Incompreensivelmente, é uma das excluídas da reedição, em um único CD, dos dois primeiros LPs, feita em 2002. Mas o disco foi finalmente lançado em CD em 2012, com a arte original, pelo selo *Discobertas*.

Dona senhora, meia-noite eu canto  
Essa canção anormal  
Dona senhora, essa lua cheia...  
...Meu corpo treme,  
Que será de mim,  
Que faço força pra resistir a toda essa tentação?

Na sombra da lua cheia  
Esse medo de ser...  
Um vampiro, um lobisomem, um saci pererê  
Um vampiro, um lobisomem, um saci pererê

Falando das estranhas mutações sofridas por um sujeito ao estar com sua amada na hora em que ponteiros se encontram, a canção tinha tudo a ver com a novela *Saramandaia*, da Rede Globo, que pegava firme no realismo fantástico tão em voga naqueles anos 1970. E entrou tão bem na trama que logo ganhou um clipe no (sem ironias) *Fantástico*, programa da mesma Globo que já era então o campeão absoluto de audiência das noites de domingo. Essa dupla exposição, nas duas mais importantes janelas de mídia do País (a novela ficaria no ar de três de maio a 31 de dezembro de 1976) seria decisiva para os futuros rumos dos rapazes.

A *Canção da Meia-Noite* se segue a milonga *Mi Triste Santiago*, parceria de Kledir e Fogaça escrita em português, cujo subtítulo explicita: *Tributo a Pablo Neruda* (não custa lembrar que Neruda, então aclamadíssimo mundialmente - principalmente entre o público de esquerda -, morrera há apenas dois anos, em 1973, dois meses depois do golpe militar que derrubou o presidente do seu Chile, Salvador Allende, bombardeado no palácio de governo – e dizem alguns que Neruda foi assassinado com uma injeção letal no hospital onde estava internado, com um câncer de próstata<sup>43</sup>).

Mi Triste Santiago (Tributo a Pablo Neruda)<sup>44</sup>  
(Fogaça/Kledir Ramil)

Longe, muito além, a cordilheira, o sol  
A água negra e o trigo pra colher

---

<sup>43</sup>E-mail de José Fogaça, em 31/10/12: “Só vivendo aquele momento intenso para saber. Algumas semanas ou meses depois dessa tragédia eu pus essa letra na melodia do Kledir. Senti a melodia assim, plangente, dramática. Pedia isso, naquele momento. Não fiz de cabeça pensada, assim a propósito de um ou de outro. Depois de terminada a música, vi que tinha feito um tributo ao triste Chile daquele momento. É óbvio que, literariamente, era Neruda quem me havia inspirado. Neruda era uma figura absolutamente mítica para a minha geração, Allende foi uma esperança. As duas figuras, Neruda e Allende, acabaram se confundindo em uma só imagem. Naquele momento, eu era professor de Literatura *full time*, na faixa dos 20 e poucos. Só viria a entrar para a atividade política institucional mais tarde.”

<sup>44</sup>E-mail de Kledir, em 31/10/12: “essa canção trazia o subtítulo ‘tributo a Pablo Neruda’ (...) para que a censura não percebesse que havia ali também uma homenagem a Salvador Allende”.

As vinhas de dor, mi pueblo de amor  
Silêncio! Morreu nosso pai

Santiago es pasión  
Paloma triste y el viento frío  
Americano amor  
Jamais vou te deixar  
Santiago es americano amor  
Jamais vou te deixar

Nativas canções nas vozes do mar  
Silêncio! Morreu nosso pai

Santiago es pasión  
Latina sangre al monte y al rio  
Meu povo, meu lugar  
É meu lugar  
É meu lugar

E aí então, finalmente a estreia do compositor Kleiton, adiada desde que sua *Ruídos* havia sido limada do LP anterior. *Séria Festa* é mais uma almondeguiana canção com uma parte lenta e outra de andamento rápido. O ritmo, neste caso, é um surpreendente... cateretê! Antecedido de uma lenta e climática primeira parte desenhada pelo violão de 12 cordas tocado com slide<sup>45</sup>.

Séria Festa  
(Kleiton Ramil)

Deve haver uma maneira de te mostrar  
Deve haver uma canção matreira pra te buscar  
Deve ser uma cegueira pra desmanchar  
Deve ser uma batida histórica pra batucar

Há uma maneira de acertar na mosca  
Do seu próprio anseio no meio da testa  
Seja coerente, não me venha com estórias  
De tesouro oculto no meio da festa  
No meio da festa, no meio da festa  
No meio da festa  
Festa como esta, festa como esta  
Festa como esta, festa como esta  
Ah...

---

<sup>45</sup> Pequeno cano de metal ou vidro que se coloca num dedo da mão esquerda para dar o efeito de deslizar (*slide*) pelas notas. Uma sonoridade muitíssimo comum no blues, desde os primeiros anos do século XX. Raramente usada fora dele.

Há uma maneira de acertar na mosca  
Do seu próprio anseio no meio da testa  
Seja coerente, não me venha com estórias  
De ciência oculta no meio da festa  
No meio da festa, no meio da festa  
No meio da festa  
Séria como esta, séria como esta  
Séria como esta, séria como esta  
Ah...

Já a quarta canção do lado A é uma espécie de valsa caipira - como já anuncia o título: a singela *Amor Caipira e Trouxa das Minas Gerais*. Mais um hit redondinho de Zé Flávio. E usando a mesma ideia da letra que não cabe na melodia de *Almôndegas*, ainda que, neste caso, seja só na frase “eu chego lá na noi’de São João”:

Amor Caipira e Trouxa das Minas Gerais  
(Zé Flávio)

Deixei nas Minas Gerais  
Uma canção feitinha  
Com o calor do sol  
Pra toda a noite  
Quando o sono  
O meu amor caipira  
Usar como lençol

E se lembrar de mim  
Que ando sempre  
Cavalgando em nuvens carregadas  
Com tudo em cima  
E um beijo por roubar  
Com tudo em cima  
E um beijo por roubar

O meu amor caipira e trouxa  
Das Minas Gerais  
O meu amor caipira e trouxa  
Das Minas Gerais

Depois das seis  
Depois do banho  
Depois do dia que não vai raiar  
Talvez eu pense em viajar  
Num trem fantasma, nos braços da noite  
Atrás do beijo  
Caipira e doce  
Das Minas Gerais

Eu chego lá  
Na Noite de São João...

Eu chego lá  
Na Noite de São João...

E então uma pós-caetânica, minimalista, dissonante e meio latina canção de Kledir, *Coisa Miúda* - que abre com um suspeito fósforo acendendo alguma coisa e segue num arranjo de irretocável suingue acústico que valoriza muito a letra milimetricamente montada:

Coisa Miúda  
(Kledir Ramil)

Não me comprometa  
Não perca a cabeça  
Não me suje de batom  
Não me mostre as garras  
Não, não me provoque,  
Não me torne um pecador  
Eu não, eu não  
Eu não quero nem olhar  
Eu não, eu não  
Eu não quero nem pensar

Não me ensine as regras  
Não, coisa miúda  
Do seu jogo sedutor  
Não há quem aguente  
Você me tem louco  
E tudo isso foi em vão  
Eu vou, eu vou  
Eu não quero nem saber  
Eu vou, eu vou  
E je t'aime moi non plus

Coisa miúda, miúda doida  
Coisa moída, miúdos uis  
Doida moída, moída coisa  
Doida miúda, moídos ais  
Coisa miúda, ah  
Coisa miúda, ah, ah...

Essa é outra que definiria um gênero bem almondeguiano de composição. Um outro gênero híbrido de milonga com caribe que Kledir explica assim:



(...) *Elevador e Coisa Miúda* é a levada latina que chegava pela fronteira e pelo pop/rock de Santana e The Doors (*Light my Fire*). Por trás (...) está a "clave cubana": uma espécie de divisão do compasso 4/4 em uma acentuação 3/3/2. Essa pulsação atravessa muitas de nossas músicas, especialmente as canções/baladas que sempre trazem um certo sabor de milongas aboleradas. Isso contaminou nossa maneira de compor e nos acompanha até hoje, passando por todas as fases da banda (*Vento Negro, Teia de Aranha, Clô, Mi Triste Santiago, Feiticeira, Harmonia, Androginismo...*) e continua com K&K: *Fonte da Saudade, Paixão, Deu Pra Ti, Tô que Tô, Nem Pensar...*<sup>46</sup>

Então, mudando completamente de clima, entra a assombrosa e assombrada *Barca de Caronte*, de Quico. Que, depois de um prelúdio épico com direito a discretíssima orquestra de cordas, desemboca em mais um começo agitado que logo mudará de andamento e *mood*:

Barca de Caronte  
(Quico Castro Neves)

Amigo vivo, não pise jamais este chão  
Você não sabe o que o espera  
Você não sabe, não  
Você não sabe de nada  
No fim desta estrada  
Meu pai me falou um dia  
O fim da vida inicia  
Quem parte não volta mais

.....

No fim dessa estrada  
Há um porto com sangue no chão  
Há um rio onde navio algum quer navegar  
No cais deserto, abandonado  
Um corpo espera deitado  
A negra barca aportar  
Na pedra fria do porto  
Pousa a mala do morto  
Desbotada de esperar  
Fim de tarde  
O morto espera a saudade

Um grito agudo, um movimento  
Anunciando o momento

---

<sup>46</sup> E-mail de Kledir Ramil, em 11/12/12

Da negra barca aportar  
Ruídos de remos n'água  
O morto esquece a mágoa  
Levanta a mala no ar  
Noite escura  
O vento sopra a amargura  
Que existe além do horizonte  
Chega a Barca de Caronte  
Chamando o morto ao pó

Depois de tanta escuridão, o lado B abre solar, com um tema de Quico: *Haragana*, vaneira<sup>47</sup>, gaúcha em letra e música. Talvez a mais programática emulação de folclore gaúcho composta por um almôndega, onde uma harmônica (gaita de boca) faz as vezes da cordeona (acordeom).

Quico:

Aquela época estávamos selecionando as músicas para o segundo LP. Quando mostrei a música aos meus colegas de banda, lembro-me do Kledir ter dito: "Tá aí um sucesso" (ou algo semelhante), mas eu achava a música muito despretensiosa para tanto.

Haragana foi gravada por muitos artistas (inclusive pela dupla Kleiton & Kledir), mas estourou nacionalmente com Fafá de Belém, o que me rendeu - em direitos autorais - boa parte de meu primeiro automóvel: uma flamante Brasília 78 com dupla carburação.

Aliás, há um vídeo muito interessante de Fafá cantando Haragana em <http://www.youtube.com/watch?v=ITDBO9opwm4>. É engraçado porque ela passa todo o tempo atrás de uma moita, sei lá por que motivo.<sup>48</sup>

Haragana  
(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 lombilho, vendi o tordilho  
'Inda meio bagual  
Pra buscar a morena  
Que tinha ido embora pra Capital

---

<sup>47</sup> E-mail de Quico Castro Neves, em 30/12/12: "Nunca me ocorreu classificar o ritmo de Haragana. (...) O tema da música ocorreu quando terminava de ler 'Contos Gauchescos e Lendas do Sul', de João Simões Lopes Neto (meu conterrâneo pelotense). Ao final do livro havia um glossário onde encontrei o termo *haragano* significando arisco, fugidio, que não se deixa pegar. Aí fiquei imaginando um vivente à procura do amor que fora embora. Com a ajuda do glossário do Sr. J.S. Lopes Neto, música e letra saíram de um arranco só".

<sup>48</sup> E-mail de Quico Castro Neves, também em 30/12/12.

## REFRÃO

Ah, morena, moreninha  
Morena má, haragana  
Volta comigo, morena  
Deixa essa vida cigana  
Ah, morena, moreninha  
Morena má, haragana  
Volta comigo, morena  
Deixa essa vida cigana

Bem dizia o compadre:

“A felicidade

É que nem passarinho

Mal reponha a invernada ela foge apressada

E abandona o ninho”

Pra matar a saudade que entrou no meu peito

E me pealou

Fui buscar a morena que jurou voltar

E ainda não voltou

Mudando completamente o rumo, a segunda canção *almondegueana* que fala do tal elevador do Instituto de Artes da UFRGS é um retrato do ambiente pelo qual circulavam os “cinco rapazes gaúchos, estudantes...”, em mais uma “milonga caribenha”. Que, por sua vez, também tem um certo pós-caetanismo em letra e melodia:

Elevador

(Kledir Ramil)

Esse elevador não vai

Além do sétimo, e eu canto pra me consolar

Esse elevador não vai

Além de cores duvidosas e pouco reais

Esse elevador não vai

Além de números impressos brancos nos botões

Eu não,

Nesse elevador não ponho o pé, eu não

Esse elevador não vai

Além de plásticos artistas super-siderais

Esse elevador não vai

Além de místicos dramáticos e teatrais

Esse elevador não vai

Além de músicos neuróticos sensacionais

Eu não

Nesse elevador não ponho o pé, eu não

A terceira canção, *Vida e Morte*, é a outra de Kleiton no disco, igualmente cantada por ele. Mais uma na sulista pulsação do 6/8, ainda que não explicitamente gaúcha, nem em letra nem na música. Comprovando a sofisticação musical do seu autor, a melodia da segunda parte se espraia feito serpentina, fugindo de encadeamentos melódicos óbvios, em constante tensão.

Vida e Morte  
(Kleiton Ramil)

Mostra a garra  
Que eu mostro na tua porta  
O leite derramado, tua morte  
Mostra o porre  
Que eu jogo tua torre,  
Teu teto desarmado, tua sorte  
No chão

O mistério do cercado,  
O desgosto do pecado,  
O diabo despregado  
Do teu santo, teu espanto  
Prisão, prisão, prisão  
Prisão, prisão, prisão

Olha o dia  
Mais dia, menos dia  
O gesto limpo e nobre sujaria  
Olha a testa  
Mais ruga, menos ruga  
A fronte lisa e branca marcaria  
De chão

O mistério do cercado  
O castelo derrubado  
Sonhos ousados, oscilantes, extraviados  
Hosana, hosana  
Hosana, hosana  
Perdão, perdão, perdão  
Perdão, perdão, perdão

A ela se segue – com um arranjo vocal bastante dissonante - a milonga urbana e política *Em Meio aos Campos*, de Fernando Ribeiro e Arnaldo Sisson, então compositores ainda inéditos em disco.

Em Meio Aos Campos  
(Fernando Ribeiro / Arnaldo Sisson)

Em meio aos campos tudo parece estar bem  
Inocente a gente tenta estancar o sangue  
Um vento frio nos corta a garganta, nos lembra o deserto  
E mostra, atrás da porta, a ferida aberta,  
Sangrando

Você não sabe, a vida em nosso tempo  
É um incrível pesadelo  
Você não sabe, mas tentando sorrir  
Esquece que a esperança é uma asa negra  
Em nosso ombro

Em meio à tempestade, quando chove  
Você vira o rosto  
E vai ser assim até que a aurora  
Desperte banhada em seu pranto<sup>49</sup>  
E vai ser assim até que a aurora  
Desperte banhada em seu pranto

E aí, no mesmo andamento, igualmente milonga (ainda que muitíssimo mais explícita em sua *gauchidad*) e igualmente composta por alguém de fora da turma, vêm *Gaudêncio Sete Luas* – que dois anos antes havia vencido a terceira edição da Califórnia da Canção, então cenário por excelência das inovações no tradicionalismo gaúcho. É uma das grandes interpretações de Quico como solista.

Gaudêncio Sete Luas  
(Marco Aurélio Vasconcelos / Luiz Coronel)

A lua é um tiro ao alvo  
E as estrelas bala e bala  
Vem minuano e eu me salvo  
No aconchego do meu pala

Se troveja a gritaria  
Já relampeia minha adaga  
Quem não mostra valentia  
Já na peleia se apaga

Marquei a paleta da noite  
Com o sol que é ferro em brasa

---

<sup>49</sup> Na letra original, censurada, a frase era “Desperte banhada em seu sangue”

E o dia veio mugindo  
Pra se banhar em água rasa

Pra me aquecer mate quente  
Pra me esfriar geada fria  
Não vai ficar pra semente  
Quem nasceu pra ventania

Pra fechar, um pot-pourri de temas regionalistas, de autores conhecidos ou não, que não causaria estranheza num LP do Conjunto Farroupilha – e, como no caso dos farroupilhas, onde a suavidade da interpretação mostra possibilidades pouco exploradas do folclore local.

Velha Gaita / Felicidade / Pezinho / Prenda Minha  
(Popular/ Lupicínio Rodrigues/ Popular/ Popular)

Velha gaita ressongona, velha gaita  
Velha gaita de galpão  
Quando estira o fole todo, velha gaita  
Estremece meu coração

Quando vem surgindo a aurora  
E meu pingou vou pegar  
Assobio velha toada  
Que não canso de lembrar

Quando vem caindo a noite  
Como um poncho a se estender  
Dou de mão na velha gaita  
E a faço assim gemer

Felicidade foi-se embora  
E a saudade no meu peito 'inda mora  
E é por isso que eu gosto lá de fora  
Porque eu sei que a falsidade não vigora

Oi bota aqui, oi bota ali o seu pezinho  
O seu pezinho bem juntinho com o meu  
Oi bota aqui, oi bota ali o seu pezinho  
O seu pezinho bem juntinho com o meu  
E depois não vá dizer que você já me esqueceu  
E depois não vá dizer que você já me esqueceu

Vou-me embora, vou-me embora, prenda minha  
Tenho muito o que fazer  
Vou-me embora, vou-me embora, prenda minha  
Tenho muito o que fazer  
Tenho de parar rodeio, prenda minha  
No campo do bem-querer

Tenho de parar rodeio, prenda minha  
No campo do bem-querer

\* \* \*

O segundo disco, como era de se esperar, impulsiona o crescente sucesso local do quinteto – são, por exemplo, a invariável atração principal de todos os concertos *Vivendo a Vida de Lee* de que participam, tanto em Porto Alegre (estão no primeiro e no último) quanto Caxias do Sul ou Curitiba.

Aumenta a tentação de sair da província rumo ao centro do País.

Tentação que fica coçando durante todo o ano de 1976, quando a Gravadora Continental lança um compacto duplo para aproveitar o sucesso de *Saramandaia*, cujo “título” é justamente *Almôndegas - Incluindo Tema da Novela Saramandaia*, com *Canção da Meia-Noite* (evidentemente), *Elevador*, *Haragana* e *Amor Caipira e Trouxa das Minas Gerais*.

Até que chega 1977 e, novamente graças a Roberto Santana, finalmente se materializa o contrato com a Polygram - gravadora maior e melhor estruturada que a Continental. Ofereciam até pagamento de aluguel pros rapazes irem morar no Rio.

Era a hora.

Antes de partir, fazem um show ao lado da Orquestra de Câmara da OSPA<sup>50</sup>, numa iniciativa então pioneira no Estado (juntar um artista popular e uma orquestra num mesmo palco seria uma ideia muitíssimo repetida em Porto Alegre a partir dos anos de 1990, mas naquele momento ninguém ainda tinha feito).

Naquele momento, afora Elis e Teixeira, eram os maiores artistas do Rio Grande do Sul (seguidos pela explosão de Hermes Aquino, que também havia estourado nacionalmente – e igualmente em uma novela da Globo, *O Casarão*).

Mas não era bem assim mudar-se, de mala e cuia, deixando tudo pra trás num salto no escuro. Quico, hoje professor da Universidade Federal de Pelotas:

Chegamos à mesma conclusão que todos os artistas da época... O sucesso nacional só poderia ser consolidado se o grupo fosse viver no centro do universo musical brasileiro, onde tudo acontecia: o eixo Rio-São Paulo. Nossa gravadora resolveu bancar a aventura: ofereceu um ano de Rio de Janeiro com apartamento e comida, o que era uma proposta

---

<sup>50</sup> Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

irrecusável.<sup>51</sup>

Ou quase. Ao menos pra ele:

Faltava u-m-a disciplina pra me formar em Engenharia Eletrônica na UFRGS...

Aí, depois de pesar os prós e os contras, e com muita dor na alma, optei por sair. Quem ocupou meu lugar, com maior brilhantismo e muito mais competência foi o Zé Flávio, contando inclusive com meu próprio voto. E é verdade que em minha decisão pesou, tanto ou mais, uma grande paixão em Pelotas e que perdura até hoje, 25 anos depois...<sup>52</sup>

Depois dos hits que tinha dado à banda, Zé (*um dos compositores mais influentes da nossa geração*, segundo Quico) era mesmo a opção óbvia.



Zé Flávio, Kledir, João Baptista, Gilnei, Kleiton: a segunda formação.

Só que ele era menos próximo dos outros quatro do que se imaginaria.

Kledir:

Zé Flávio – músico genial -, foi a escolha natural: além de amigo, era o compositor de sucessos da banda. Não tínhamos tanta intimidade no início, mas ela veio rapidamente, pois entramos numa Kombi e viemos morar todos juntos, em um apartamento de dois quartos, no Rio de Janeiro.

A vinda pro Rio mexeu com todos nós, mas acredito que mais especialmente com o Zé. Era a primeira vez que ele saía de casa. Ganhou muita experiência e perdeu outras coisas. O que eu mais lamento é que foi deixando de compor com a genialidade que tinha quando estava quieto em Porto Alegre. Ele escrevia super bem. Acabou se dedicando mais ao instrumento, muito incentivado pelo Baptista, cujo objetivo era mais esse.

---

<sup>51</sup> E-mail de Quico Castro Neves, em 21/02/02.

<sup>52</sup> E-mail de Quico Castro Neves, em 21/02/02.



Zé começou na banda tocando violão, mas sua paixão sempre foi a guitarra, como a gente sabe. Aos poucos ela também foi sendo incorporada, o que transformou Almôndegas numa puta banda com baixo, batera, guitarra... mas com um vocal sem tanto brilho. Coisas da vida. Perdas e ganhos, como diria Lya Luft.

Essa trajetória, o rumo que as coisas foram tomando, não foi apenas contribuição e responsabilidade do Zé e do João. Na verdade nossa maior inspiração sempre foram os Beatles e a vontade, desde criança, era ter uma banda como a deles. Quando guri, eu tocava violão porque não tinha guitarra. Almôndegas começou com percussão porque ninguém tinha bateria.<sup>53</sup>

Zé Flávio:

Nestas épocas pré-diluvianas eu era apenas um jovem maconheirinho que curtia Hendrix e afins, (...) era de outra turma.

Sem Quico nem Pery, a dupla Kleiton e Kledir tem de assumir todos os vocais principais – auxiliados por João Baptista e Zé Flávio -, inevitavelmente centralizando a liderança do grupo.

Kledir:

O Quico ficava sempre com as melhores mulheres. A concorrência era desleal, um cara com olhos cor de ardósia e aquela voz de baixo profundo cantando *Leticia*, em francês... Quando ele resolveu sair, nossa vida melhorou sob esse aspecto. Em compensação, sob todos os outros foi um baque muito grande. Toda a força das vozes, dos vocais estaria comprometida dali pra frente. E o seu toque original da viola de 12 cordas (que, aliás, foi uma ideia dele), virou marca registrada da banda e deu grandes alegrias para o departamento de vendas das fábricas Giannini e Del Vecchio.

Quico tinha potencial para se transformar em um dos maiores compositores da nossa geração. Por isso, imagino que não deve ter sido fácil pra ele tomar a decisão de sair, provocada pela mudança da banda pro Rio de Janeiro. Largar tudo e ir morar no Rio era um passo no escuro, um daqueles momentos da vida em que a gente para e pensa: o que é que eu tô fazendo? Quico não quis entrar na aventura que seria nossa vida dali pra frente. O coração também pesou. Ele se formou, casou com a Soninha, foi ser professor da faculdade em Pelotas e me parece um cara realizado e tranqüilo com sua decisão.<sup>54</sup>

Vitor Ramil, 13 anos em 1975:

O Quico é um cara sensacional, sempre foi. Lembro dele cantando

---

<sup>53</sup> E-mail de Kledir Ramil em 24/03/12.

<sup>54</sup> E-mail de Kledir Ramil em 01/11/12.

*If*, no pátio de onde vivo hoje, sob o varal. Era meu ídolo.<sup>55</sup>

Quico (a parte da dívida é, evidentemente, uma piada):

Antes que os guris comecem a contar sua aventura carioca, da qual não participei (mas da qual sei muuuuuuuita coisa) é preciso que saibas que durante muito tempo juntamos dinheiro para comprar equipamento de som, instrumentos melhores etc.

Quando saí da banda, cavalheiro que sou, deixei minha parte da grana com meus amigos, que compraram uma Kombi tri-legal, o fino do equipamento de som, violão de dois braços, patrocinaram orgias e, maldade suprema, me roubaram a Noeli, minha empregada favorita.

Outro dia andei fazendo umas contas. Assim, por cima, Kleiton, Kledir, João B., Gilnei e Zé Flávio me devem mais ou menos US\$ 1.207.438,00. É um preço muito barato por meu silêncio.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> E-mail de Vitor Ramil em 01/11/12.

<sup>56</sup> E-mail de Quico Castro Neves em 01/11/12.

### 1.3. *Alhos com Bugalhos* (meados de 1977)



A chegada ao Rio –

no dia do trabalho, 1º de Maio de 1977 - teve um tanto de *peitaco*, mas também um conforto nada comum em estórias de “bandas iniciantes que vão tentar a vida na cidade grande”. Ok, até porque *não* eram uma banda iniciante. Mas Quico não estava brincando no depoimento acima (ao menos não nesse trecho): sim, os rapazes foram para o Rio de Janeiro e... levaram a empregada doméstica! Como também já vimos, a gravadora Polygram bancaria aluguel e alimentação dos seis meses iniciais na nova cidade.

Kleiton:

Nosso planos iniciais eram tentar alguma coisa por lá durante esse período. Se não desse certo, voltaríamos. A banda ficou dois anos... Kledir e eu estamos aqui no Rio desde então (com dois intervalos meus fora do Rio). Já se vão mais de 30 anos...

A Noeli era empregada do Quico, que foi abandonado diante do charme da cidade carioca. Sobreviveu a passagem pela Serra da Maresia (estrada ainda em construção Santos-Rio de Janeiro) e ficou algum tempo por lá. Avisou um dia que vinha de férias ao sul e nunca mais retornou à Cidade Maravilhosa...<sup>57</sup>

Em poucos meses, estavam relativamente enturmados com o melhor da MPB pré-estouro do rock. Não só como músicos. Também – e muito - graças a seu bastante

<sup>57</sup> E-mail de Kleiton Ramil em 09/11/12.

solicitado equipamento de som, levado pra cima e pra baixo na tal “Kombi tri-legal” batizada *Gauchinha* que, segundo Kleiton, “era todo o patrimônio do Almôndegas”.<sup>58</sup>

Na verdade, dali é que tiravam a maior parte de seu sustento, já que um sucesso no nível que tiveram no Sul nunca chegou a acontecer no centro do País.

Kleiton:

Era o eterno recomeço: "- Agora vai!!!". Mas o Almôndegas, em relação a conquistar o país, só chutou na trave. Teve a *Canção da Meia Noite* na novela Saramandaia (que vai ser reeditada agora) e alguns programas nacionais que se fez. Mas a banda não conseguiu a projeção que precisava para seguir.<sup>59</sup>

Daí o muito bem vindo ganha-pão locando a sonorização ociosa que iam usar em seus shows – que se revelaram mais escassos do que se imaginaria -, para artistas que iam de Edu Lobo e Boca Livre a Cartola.

Mesmo o lado artístico teve momentos de tensão.

Kledir:

Se aquela primeira formação seguisse em frente, poderíamos ter feito coisas ótimas, mas também poderia ter sido uma merda. Fomos aprendendo muita coisa ao longo da trajetória.

O melhor disco do Almôndegas teria sido o terceiro, aquele que nunca saiu. Era um momento em que havíamos encontrando um equilíbrio interessante entre a espontaneidade inicial com a maturidade artística e técnica. Ficamos ensaiando na Cascata<sup>60</sup> e fomos pro Rio com ele pronto.

Infelizmente foi desmantelado pela gravadora.

Kleiton:

Estava redondo, perfeito na nossa visão almondiguífera.

Quando chegamos no Rio de Janeiro, ficamos vulneráveis diante de tantas questões diferentes na vida de todos e, na hora de bater o martelo em relação ao que ia ser gravado, entraram então os "entendidos de tudo" da gravadora que interferiram de forma nefasta no material.

Lembro bem que um dos argumentos apresentados era: "Vocês agora moram no Rio de Janeiro, não venham com esse negócio de falar de cavalos e de campo...".

---

<sup>58</sup>E-mail de Kleiton Ramil, em 09/11/12.

<sup>59</sup>E-mail de Kleiton Ramil, em 20/11/12.

<sup>60</sup>Kledir está falando de um sítio na região da Cascata, perto de Pelotas, que era da família de João Baptista.

Na verdade nossas músicas nem tinham uma relação pesada com as questões rurais, mas para eles ainda era demais. Resumindo: o grupo balançou (talvez ali tenha começado o fim do Almôndegas) e o repertório mudou.

Uma das grandes perdas foi a composição de Carlinhos Hartlieb: *A Salamanca do Jarau*, que ficou (fora). Foi triste quando o encontrei nas ruas do Bom Fim e tive que contar... Não sei se eu estava mais triste por mim ou por ele. (...) Chegamos no Rio com repertório pronto para gravar o terceiro disco do grupo, onde essa música estaria com certeza. Não lembro que outras músicas caíram, mas essa foi sem dúvida uma das maiores perdas do Almôndegas.

(...)

Quando gravamos esse disco (o pior da banda) chorei muito pelos corredores da gravadora Polygram, ali na Barra. Algo que deveria ser comemorado com alegria e júbilo, para mim, pelo menos em parte, significava o começo do fim.<sup>61</sup>

O disco abre com uma das três canções do novo integrante (e velho colaborador) Zé Flávio: um “rock rural” com toques regionais, em 6/8: *Em Palpos de Aranha* - escrita para a banda de mesmo nome que Zé tinha até pouco tempo antes com Claudio Levitan. Dialogando com o violino quase rabeça de Kleiton, é uma das tantas músicas onde o acordeom de Sivuca brilha, ainda que numa indisfarçável falta de intimidade com o sotaque gaúcho. Não chega a ser um problema, mas diz alguma coisa sobre a ingerência da gravadora nos resultados do disco.

Também é notável o protagonismo ascendente do baixo de João, que também crescera muito como instrumentista.

Em Palpos de Aranha  
(Zé Flávio)

Este apartamento me sufoca  
As paredes me calam a voz  
A língua ao lado, eu sei  
Reclama se a minha guitarra  
Espanta as moscas do ar

Não é fácil respirar  
Apesar dos dois pulmões que eu tenho  
Eu já não posso mais cantar o rock que fiz  
No último dia três de primavera  
Sob este céu suburbano  
Só me resta chorar

---

<sup>61</sup> E-mails de Kleiton Ramil, em 25/10/12 e 17/11/12.

Realmente estou em palpos de aranha  
Moço, venha me ajudar  
Seja você o Super-Homem  
Kit Carson ou até mesmo Búfalo Bill  
Me tire do aperto, alivie o cerco  
Deixe o ar entrar  
Mesmo que meu rock sirva só pra espantar

A ela se segue a melancólica valsa *No Meu Coração*, letra e música cheias de sutilezas, cantada com um sorriso por seu autor, Kledir, emoldurado por piano e cordas arranjadas pelo maestro gaúcho Paulo Dorfmann - mais o sempre criativo violão de 12 cordas de Zé Flávio e um discreto baixo de João Baptista.

No Meu Coração  
(Kledir Ramil)

Voar é com as borboletas  
Que sabem como bem voar  
E cada voo colorido  
Borboleta setas no meu coração

Beijar é com os beija-flores  
Que sabem como bem beijar  
E cada beijo colorido  
Beija-flora floras no meu coração

Cantar é com os passarinhos  
Que sabem como bem cantar  
E cada canto colorido  
Passarinha ninhos no meu coração

E aí um xote de Teixeira, emoldurado pelo acordeom in-gaulesco de Sivuca, num arranjo que não só puxa pro-rock como usa a introdução e a coda de *Sombra Fresca e Rock no Quintal*:

Gaúcho de Passo Fundo  
(Teixeirinha)

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

Meu revórve fala e o bochincho tá feito.

Não sou nervoso nem carrego medo  
Eu me criei sem conhecer remédio  
Eu meto o peito em qualquer fandango  
Mas quando eu me zango, até derrubo o prédio  
Eu sou gaúcho e se me agride eu tundo  
Sou de Passo Fundo, do Planalto Médio  
Eu sou gaúcho e se me agride eu tundo  
Sou de Passo Fundo, do Planalto Médio

Me perguntaram qual era a razão  
De eu ter orgulho em ser passo-fundense  
Eu respondi: sou da terra do trigo  
Tenho um povo amigo, que quando luta vence  
É um pedaço do Rio Grande amado  
Orgulha o Estado e o povo Rio-grandense  
É um pedaço do Rio Grande amado  
Orgulha o Estado e o povo Rio-grandense

Já respondi a pergunta, seu moço  
Me dá licença, vou encilhar o cavalo  
Brasil afora atravessei os Estados  
Troteando apressado, eu vim tirando talo  
Pra ver as prendas mais lindas do mundo  
Chego em Passo Fundo, no cantar do galo.  
Pra ver as prendas mais lindas do mundo  
Chego em Passo Fundo, no cantar do...

Rock tchu tchu ba,  
Rock tchu tchu ba,  
Rock tchu tchu ba,  
Rock tchu tchu ba,  
Yeah

E aí outro 6/8 de Kledir, um possível chamamé, com arranjo de cordas do proprio Kledir, falando de um de seus assuntos prediletos: astrologia. Aliás, é Kledir quem mais brilha no disco todo, como compositor, cantor, arranjador e até mesmo flautista.

Futurismo  
(Kledir Ramil)

Voar é com os astros  
Zodíaco  
Com búzios, mãos e cartas  
Horóscopo  
E eu, navegador aquariano

Neste céu de previsões

Dias cheios de superstições  
Um mar de decepções e ambições  
Zumbindo na cabeça  
A voz de um futuro fatal

Largue minhas mãos, meiga cigana  
Com olhos de jaguar  
Largue minhas mãos de seus felinos  
Saberes não farei  
A paz

*Cavalgando*, a quinta música do Lado A, é a segunda de Zé Flávio no LP. Com uma levada próxima de *Em Palpos de Aranha*, mas mais “gaúcha”, fala de pampa, canha, coxilhas e por aí vamos - encerrando num clima épico em 5/8, mas mantendo por perto um (mais um) latente chamamé, com o violino de Kleiton uma vez mais num clima de rabeça gaúcha:

Cavalgando  
(Zé Flávio)

Cavalguei a noite inteira  
Vez em quando descansando na coxilha  
No pampa de ferro e fogo  
O Cruzeiro indica o lugar certo  
Longe do seu  
Que devora quem apeia  
Longe do seu  
Que devora quem boboia  
Morte certa achado pra quem se perdeu  
Morte certa achado pra quem se perdeu  
Nesse lugar que não é o meu  
Com certeza

Cavalguei a noite inteira  
De gole em gole a canha foi me aquecendo  
No pampa de ferro e fogo  
O Cruzeiro indica o lugar certo  
Longe do seu  
Que devora quem apeia  
Longe do seu  
Que devora quem boboia  
Morte certa achado pra quem se perdeu  
Morte certa achado pra quem se perdeu  
Nesse lugar que não é o meu  
Com certeza



Cavalgando eu venci mil quilômetros  
E você, meu amor, nunca viu  
Cavalgando eu venci mil quilômetros  
E você, meu amor, nunca viu

E aí o Lado A fecha no mesmo clima em que fechara o Lado B do LP anterior: um *quase* Conjunto Farroupilha recriando uma canção *quase* folclórica (das seis músicas do Lado A, cinco tem compassos ternários. Uma raridade na música brasileira).

Minha Carreta  
(Pedroso<sup>62</sup>)

Tenho minha carreta  
Minha boiada também é de fato  
Embarco na minha carreta  
Não respeito toco, pedra nem buraco  
Embarco na minha carreta  
Não respeito toco, pedra nem buraco

REFRÃO

Encosta boi Fumaça, encosta  
Encosta, encosta, encosta  
Jaguané, encosta  
Encosta boi Fumaça, encosta  
Encosta, encosta, encosta  
Jaguané, encosta  
Grita, mulher velha, grita  
Olha a banana bonita  
Grita, mulher velha, grita  
Olha a banana bonita

Trago na minha carreta  
Tudo quanto é quitanda  
Banana, pera, rapadura  
E uma mulher veia que é uma bugiganga  
Banana, pera, rapadura  
E uma mulher veia que é uma bugiganga

O Lado B abre com as duas *primeiras* parcerias dos irmãos Kleiton & Kledir a aparecerem em disco. Mais tarde os dois comporiam cada vez mais juntos, pela vida afora, na dupla Kleiton & Kledir.

---

<sup>62</sup> E-mail de Kledir Ramil, em 06/12/12: “Arthur: tu conheces esse tal de Pedroso? Sempre ficamos intrigados, pois nunca ouvimos falar dele e nessa época havia a prática de gente da editora botar seu próprio nome em músicas de autores desconhecidos...”

Primeiro, a inaugural *Alhos com Bugalhos* - que dá nome ao disco -, um “tunga-taca” onde brilha o baixo de João Baptista e o violão de 12 cordas de Zé Flávio.

Alhos com Bugalhos  
(Kleitton Ramil / Kledir Ramil)

Quantos anos tem a sua cara?  
Não confunda alhos com bugalhos

O sol nasce quente às seis da manhã  
No meio do dia ele queima que dói  
Ele queima que dói

Quantos olhos tem a sua cara?  
Quanto mais me queimo mais me amarro  
Quantos olhos tem a sua cara?  
Quanto mais me queimo mais me amarro

O amor nasce quente, acende a manhã  
No meio do quarto ele queima que dói  
Ele queima que dói

Quantas pregas tem a sua saia?  
Não confunda alhos com bugalhos  
Quantas pregas tem a sua saia?  
Não confunda alhos com bugalhos

A ela segue-se uma daquelas “milongas caribenhas”, sendo que essa ainda tem um certo sabor de tango: *Feiticeira*. Outra que tem toques esotéricos e astrológicos, num arranjo meio latino com uma melodia por vezes surpreendente.

Feiticeira  
(Kleitton Ramil / Kledir Ramil)

Uma negra mulher  
Com dois olhos de Satanás  
Cobras, maçãs, temporais  
Infernizou minha paz  
Esta linda mulher  
Poucos gestos e mil anéis  
Cheiro de flor, rouca voz  
Enfeitiçou-me a seus pés

Unha e dentes de amor  
Abracadabra, felina feiticeira  
Como te posso parar  
Mata-me logo, perversa feiticeira  
Como é terrível morrer

De prazer, de prazer  
De prazer

Essa louca mulher  
Com seus sonhos de fada má  
Soube sonhar o que eu sei  
E o que ninguém saberá  
Essa ave mulher  
Com seus cantos de sabiá  
Soube cantar o que eu sei  
E o que eu não sei se será

Louco, esotérico amor  
Abraçabala, felina feiticeira  
Quanto te posso parar  
Mata-me aos poucos, perversa feiticeira  
Como é incrível morrer  
De prazer, de prazer  
De prazer  
Luminosa mulher  
Já não quero me controlar  
Teu fogo azul, sedução  
Queimou o meu coração

E então volta Zé Flávio, com um bolerão em portuñol ornamentado por trompete com surdina, bongôs, corinho e até um violão de 12 cordas emulando um *três* cubano<sup>63</sup>.

Canção Americana  
(Zé Flávio)

Quieta en la vieja ciudad  
Una triste mujer de pelos glacê  
Canción americana, quizás un bolero  
Sincero usted

Mágica americana  
Tumbadoras, sapatos lamê  
Na porta do velho mercado  
O sonho, a harpa guarani  
Quieta na velha cidade  
O táxi, semblante vazio,  
Você vê a triste mulher  
Anúncios, TV  
Claro, quem não sabe  
Buenos Aires ou talvez qualquer tom

---

<sup>63</sup> Instrumento cubano de, creia, seis cordas, parecido com o bandolim. É tocado com palheta e usado como solista em vários ritmos da Ilha - como o mambo.

Canción americana  
Água e sal, sim senhor  
Quieta y triste mañana  
Com sabor de ti

Quieta em la vieja ciudad  
Una triste mujer de pelos glacê  
Canción americana, quizás um bolero  
Sincero usted

Viva, quase nua  
Suspiros da grande voz  
Na fronteira, no cume  
Cordilheiras, ciúme  
Um pecado atroz, o céu  
Veia de prata, el clarín  
Você vê a triste mulher americana  
Na mesa de um cabaré  
Claro, quem não sabe  
São Paulo ou São Salvador  
Canción americana  
Com sabor de depois  
Atolada na lama  
Mulher partida em dois

E então outro grande momento de Kledir.

Num momento em que, consciente ou inconscientemente, vários artistas brasileiros começaram a compor fados<sup>64</sup> (no caso dos conscientes, o mote era a Revolução dos Cravos, que em 1974 acabara com quatro duras décadas de ditadura em Portugal), a dupla Kledir e Fogaça repete o ímpeto politizado de canções como *O Piquete do Caveira*. Ornado pelo violão de 12 de Zé Flávio, que agora se transforma numa quase perfeita guitarra portuguesa.

Há um Pouco do Meu Coração em Portugal  
(Kledir Ramil/Fogaça)

Quem dera  
Ai, quem me dera a inconstância  
Ai, que me dera ser um pássaro  
Num pouso breve em tuas mãos

Quem dera  
Ai, quem me dera a fronte erguida  
Ai, quem me dera a água límpida  
O fogo e o sal da terra nua

---

<sup>64</sup> Hermes Aquino e Chico Buarque de Hollanda a frente.

Um pouco de ti nas vozes da manhã  
Há um pouco de ti nos meus olhos  
Nas brancas janelas que o tempo fechou  
Quem dera morrer em Portugal

Quem dera  
Ai, quem me dera o canto livre  
Ai, quem me dera nunca esmorecer  
E não calar meu coração

Quem dera  
Ai, quem me dera a longa vida  
Pra ver nascer do chão do meu país  
Num céu de abril um cravo um dia

Um pouco de ti nas sombras de mim  
Há um pouco de ti nos meus passos  
Nas pobres mulheres, nos barcos ao mar  
Quem dera morrer em Portugal

Encerrando o disco, mais uma típica canção de Zé Flavio, só que composta por... Kledir (e cantada por João Baptista). O arranjo tem absolutamente a cara das recriações de hits elétricos pelos *Acústicos MTV* dos anos 90 e 00, com solo de violino e tudo:

Ri do Rock  
(Kledir Ramil)

Meu nome é rock e o teu também  
Meu som é choque e o teu também  
Meu sangue louco pode avermelhar  
Quem não foi do ié-ié-ié

Eu grito forte e tu também  
Eu sou de morte e tu também  
Eu sei de tudo, posso incomodar  
Quem não foi do ié-ié-ié

Ri do rock, ri do rock  
Quem não foi do ié-ié-ié  
Ri do rock, ri do rock  
Quem não foi do ié-ié-ié

E aí praticamente um P.S., um bônus: a regravação em estúdio de *Piquete do Caveira*. Comparada ao registro anterior, ao vivo, é o que se poderia chamar de “versão turbo”.

#### 1.4. *Circo de Marionetes* (1978)



Apesar da sensação retrospectiva dos rapazes ser outra (apontariam “Alhos com Bugalhos” nesse quesito), o último disco é o *menos* regional dos LPs da banda - e o mais Zé Flávio (autor ou co-autor de metade das canções, brilhando no violão de 12 cordas e introduzindo a guitarra elétrica – ainda discreta, e disfarçada geralmente em dobras com violões - no som do Almondégas).

Gravado em São Paulo, nos estúdios da Gazeta, é o trabalho onde a banda soa mais “redonda”. Para o bem e para o mal. Sem arestas, um pouco do seu encanto havia se perdido no rumo à estrada do *mainstream* da MPB do final dos anos 1970.

Já de saída rola um country-rock bastante autobiográfico de Zé Flávio e Kledir, falando da vida no Rio, com toques de um assunto que começava a entrar em pauta: a ecologia.

Céu do Rio de Janeiro  
(Zé Flávio / Kledir Ramil)

Vejo no céu do Rio de Janeiro  
Minha saída, agulha no palheiro  
Dentro do sufoco, vivo quase louco  
Dando duro pra sobreviver

Faço do céu do Rio de Janeiro  
Uma janela, a hora do recreio  
Onde cabe um, somos mais de mil  
Engolindo, quietos, cobras e lagartos  
E Primeiro de Abril

Pão de Açúcar, não vá me melar  
Teu doce é folclore, não vai me enganar  
A cidade continua uma beleza  
Mas aonde foi parar a natureza?

Faço do céu do Rio de Janeiro  
Uma canção, mergulho num tinteiro  
Pego o violão pra sair do chão

Enquanto a loucura anda de skate  
Olho o céu e bebo leite

Pão de Açúcar, não vá me melar  
Teu doce é folclore, não vai me enganar  
A cidade continua uma beleza  
Mas aonde foi parar a natureza?

E aí uma canção bastante *zeflaviana* (em 6/8, claro), batizada com o nome de outra de suas ex-bandas do rapaz (o Mantra) - desta vez em parceria com o outro dos Ramis, também autor do elegante arranjo de vozes. É a primeira faixa *almondegueana* a ter uma guitarra elétrica – ainda que discretíssima. E um solo de flauta de Kledir:

Mantra  
(Kleiton Ramil / Zé Flávio)

Tenho teu nome na ponta da língua  
Tal qual um mantra poderoso e singular  
Tenho as sete cores do arco-íris  
Pra pintar o sonho e traduzir o teu olhar

Morena, morena  
Morena, morena

A paz é teu corpo  
Pele de seda onde vou navegar  
Morena, teu gosto de coisas sagradas  
Oriente tão perto  
Às vezes me faz meditar

Morena, morena  
Morena, morena

A ela se segue uma canção que poderia perfeitamente estar em um disco da futura dupla Kleiton & Kledir. Uma quase rumba, onde ruge o baixo de João Baptista.

Muchacha  
(Kleiton Ramil / Kledir Ramil)

Dessa cabeça ça-ça-ça-ça  
Sai tanta loucura  
Quando a muchacha cha- cha-cha-cha  
Ai, entra na rumba  
Eu não aguento to-to-to-to  
Tô ficando doido  
Ai, que muchacha cha- cha-cha-cha...

Ela requebra e eu tento lhe agarrar

E ela diz que não quer  
O das maracas corre pra apartar  
E ela diz que não é  
Mas que diabo tem essa mulher?

Vai, não vai  
Quer, não quer  
Me pegou pelo pé  
Vai, não vai  
Quer, não quer  
Ô rumbera, qual é que é?

Dessa cabeça ça-ça-ça-ça  
Sai tanta loucura  
Quando a muchacha cha- cha-cha-cha  
Ai, entra na rumba  
Eu não aguento to-to-to-to  
Tô ficando doido  
Ai, que muchacha cha- cha-cha-cha-cha...

Dessa cabeça ça-ça-ça-ça  
Ai, que muchacha cha- cha-cha-cha-cha...

E então o segundo country do disco, com direito a violino na linguagem do gênero e violão imitando banjo. Falando, mais uma vez, de um tema recorrente *klediriano*, a astrologia:

Trama  
(Kledir Ramil)

Quando falo em vida natural  
Em tarô, cabala e astral  
Não estou falando por falar

REFRÃO  
É que o mundo todo é uma trama  
E a lucidez é nossa chama  
Ilumina o céu azul  
Viu, mana?

Cada signo é um gomo do limão  
Seja ele Aquário ou Leão  
Seja Touro ou Escorpião

REFRÃO

Use seu sexto-sentido, nem tudo está perdido  
Não é tão tarde assim  
Pode crer que a chave é a chama, pois dentro desta trama  
Quem tem um olho é rei



Não existe tempo nem lugar  
Tudo é água, terra, fogo e ar  
Sempre foi e é claro que será

Vem em seguida dos momentos mais altos de toda a discografia da banda. Irretocável em letra, melodia, harmonia e arranjo, *Androginismo*, de Kledir, é uma espécie de moto-perpétuo melódico-harmônico, novamente na então já clássica levada de “milonga caribenha”, cuja letra celebra a alegria andrógina que (ainda) fervia pelo mundo e pelo Brasil, de David Bowie a Ney Matogrosso, passando, obviamente, pelos Dzi Croquettes.

Androginismo  
(Kledir Ramil)

Quem é esse rapaz que tanto androginiza,  
Que tanto me convida pra carnavalizar?  
Que tanto se requebra do céu de um salto alto  
E usa anéis e plumas pra lantejoulizar?  
Que acena e manda beijos pra todos seus amores  
E vive sempre a cores pra escandalizar?

A minha mãe falou que é um tipo perigoso  
Que vive sorridente fazendo quá, quá, quá  
O meu pai me contou que um dia viu o cara  
Num cabaré da zona dançando cha-cha-cha

Quem é esse rapaz que tanto androginiza,  
Que tudo anarquiza pra dissocializar?  
Com mil e um veados puxando seu foguete  
Que lembra um sorvete pra refrescalizar?

Cuidado aí vem ele: é um circo, é um cometa  
Abana, abana, abana, que é o Papai Noel!  
Cuidado aí vem ele, é um circo, é um cometa  
Abana, abana, abana, que é o Papai Noel

Eu pensei que todo mundo fosse filho de Papai Noel...

A ela se segue outro (são três!) country-rock (de refrão em  $\frac{3}{4}$ ), também de Kledir e também muito *zeflaniano*, cantado por João Baptista e comprovando a efetiva influencia que Zé teve sobre toda a turma. A canção fala justamente do sítio da Cascata – da família de João - onde fora gerado o terceiro disco (aquele retalhado pelos produtores):

Cascata

(Kledir Ramil)

REFRÃO

Eu era um guri verde como o mato  
Puro como a água clara da Cascata  
Eu era um guri verde como o mato  
Puro como a água clara da Cascata

Todo o dia eu acordava com o sol  
Engolia meu café com pão e mel  
Encilhava o bom tubiano corredor  
Azulava com o Quico e o Valdemar  
Céu azul, estrada, campos, plantações  
Eu não tinha asma nem preocupações

REFRÃO

Estufados com o feijão da Dona China  
Tio Eurico, a Vó e a Mãe jogavam pife  
E, atirado à sombra fresca da figueira,  
Eu sonhava em ser Tarzan ou Robin Hood  
Escondido pelos matos namorava  
A sobrinha da empregada do Costinha

REFRÃO

Noite adentro era fogueira e violão  
Vai milonga e cada qual contava um causo  
A Mulher do Violino enfeitado  
Galo Branco ou o Noivo Enforcado  
No clarão do fogo eu era muito macho  
Mas suave frio no escuro do meu quarto

Mais uma prova da influencia de Zé Flávio é o irregular compasso em 7/4 de *Cheiro de Jasmim*, com direito a uma ponte instrumental feita de teclados muito rock-progressiva, o tipo de sonoridade que Zé já experimentava em suas bandas anteriores. O vocal final, armado novamente por Kleiton, traça uma elaborada trama de contrapontos.

Cheiro de Jasmim  
(Zé Flávio / Kledir Ramil)

O passado é uma explosão  
Que ofusca, queima e asfixia  
É uma cruel revelação  
Mas, ao mesmo tempo, é alegria  
Como uma faca de dois gumes  
Que provoca dor e alivia  
Como uma faca de dois gumes  
Que provoca dor e alivia

O presente é a procissão  
A esperança cega até o fim  
Caminhar descalço num braseiro  
Pra colher um cheiro de jasmim  
Quem pagar pecados e promessas  
Diz a lei, aduba seu jardim  
Quem pagar pecados e promessas  
Diz a lei, aduba seu jardim

O futuro é a eternidade  
Simples transmutar do que já era  
É a luz e é sempre uma surpresa  
Pois 'inda é melhor do que se espera  
Como um sonho em forma de vigília  
De quem engoliu a primavera  
Como um sonho em forma de vigília  
De quem engoliu a primavera

E aí uma das grandes canções de Zé Flávio: a desesperançada balada *Estórias pra Você*. É uma das músicas que explicita o clima de final que perpassa todo o disco, mal diluído com um punhado de canções alegres. A frase “esse ano gorou”, repetida como se fosse a mesma de “a colheita esse ano gorou”, porém não, é uma das boas sacadas da canção que tem o primeiro solo de guitarra da banda:

Estórias pra Você  
(Zé Flávio)

Pelo jeito vou passar a noite inteira  
Contando estórias pra você.  
Bobagens e tolices,  
Realidades, crendices,  
E não sei mais o quê.

Pelo jeito vou passar a noite inteira,  
Contando estórias pra você.  
Verdades e mentiras,  
Urbanas e caipiras,  
Coisas em que você não crê.

Por exemplo: quando falo em profecias,  
E lhe digo não vai ser um ano bom,  
Você está no bar enchendo a cara  
E nem sabe que a colheita esse ano gorou,  
Que esse ano gorou

Pelo jeito vou passar a noite inteira  
Enchendo o saco sem querer.

Com meu jeito de entendido,  
Meu tesouro escondido  
Que ninguém consegue ver

Pelo jeito vou passar a vida toda  
Tentando convencer você  
De que a vida é a ciência  
De manter a consciência  
Quando tudo escurecer.

De que a vida é a ciência  
De manter a consciência  
Quando tudo escurecer.

...E as guitarras seguem no rock *Mulher Maluca*, puro pop-rock brasileiro dos anos 1970.

Mulher Maluca  
(Zé Flávio)

Teu cachorro me mordeu no traseiro  
Quando eu ia te entregar  
Lindo torpedo que dizia:  
Eu nunca pude te aturar,  
Mulher maluca

Lá na zona já sou conhecido  
Como o rei da paciência  
O inventor da arte  
De ter saco pra te aturar,  
Mulher maluca

Teu cachorro me mordeu no traseiro,  
O torpedo explodiu na minha mão  
Os caninos foram flechas do Cupido  
Diretas no meu coração

Então um dos poucos acenos regionais do disco. A “milonga caribenha” quase rock rural  
*Harmonia*.

Harmonia  
(Kledir Ramil)

A vida é um beijo bem dado  
Na boca do meu amor  
É um cheiro bom de pecado  
Debaixo do cobertor  
Ah, ah, ah, ah

Eu trouxe frutos maduros

Da terra lá de onde eu vim  
E um pé de amor-perfeito  
Plantado dentro de mim  
Ah, ah, ah, ah

#### REFRÃO

Harmonia  
Mistérios do coração  
Harmonia  
Um pouco de mim, um pouco de ti  
Do fundo do coração

O Sol acorda bem cedo  
Amarelando o verão  
Teus olhos sempre acesos  
Fazem na noite um clarão

O mar é um poço profundo  
Guarda tesouros e não diz  
Minha canção é um rio  
Correndo pra ser feliz  
Ah, ah, ah, ah

#### REFRÃO

*Alô Buenas*, de Kleiton, é uma declaração de princípios que, em sua estrutura, lembra os primeiros tempos da banda. Mais uma escrita em português, tem uma primeira parte em 4/4 e uma segunda numa nova variação do 6/8 que poderia ser considerada uma espécie de chacarera.

Alô, Buenas  
(Kleiton Ramil)

Você diz alô  
E eu digo buenas  
Você diz alô  
E eu digo buenas  
Eu sou do fim do Sul  
Do fundo do quintal do país

Llorar solo pude acalantar la muerte  
Vamos luchar ahora y hacer la suerte  
Llorar solo pude acalantar la muerte  
Vamos luchar ahora y hacer la suerte

Rio Grande do Sul  
Das guerras de Sepé Tiaraju  
E lendas  
Luz de boitatá  
E a bruxa moura Teiniaguá

*Música incidental*

Vou-me embora, vou-me embora  
Prenda minha  
Tenho muito que fazer...

*Voltando pra Casa*, única parceria de Zé e João, segue o clima meio autobiográfico, numa letra que é quase uma continuação natural da estória de *Céu do Rio de Janeiro*, a primeira canção: fala em rever velhos amigos, em voltar pra casa, num possível contraponto entre um luminoso Rio de Janeiro e um Rio Guaíba<sup>65</sup> – ou uma Praia do Laranjal<sup>66</sup> - de água funda e escura. Um sol do sul muitíssimo menos exuberante, mas que faria ao narrador (segundo subentende a canção), muito mais bem do que o “carioca”.

Voltando pra Casa  
(Zé Flávio / João Baptista)

Esse barco que me leva rio acima  
Rima com meu coração  
Trago malas e bagagens, saudades de casa  
E uma nova canção  
Que fala da cidade grande  
E da fome que quase passei  
Esse barco é meu socorro  
Sem ele quase morro  
Sem rever você

Menina do interior  
Com cheiro de campo e de flor  
Esse rio de água funda e escura  
Leva o barco, vou também  
De volta

Não vejo a hora de rever velhos amigos  
Andar em lugares que nunca esqueci  
O Sol do Sul me faz bem  
O céu do Sul também  
Esse rio de água funda e escura  
Leva o barco, vou também  
De volta

E então, última faixa do Lado B do último LP. Honrosa última faixa. Em mais uma parceria dos Ramil, o Almôndegas encerra sua carreira discográfica com versos do mesmo espírito de resistência a uma época infeliz (do País? da vida? de uma banda que acaba?) de *Estórias pra Você*. Mas com uma força, uma violência e uma esperança machucada que a colocam como um dos pontos mais altos da obra deixada:

---

<sup>65</sup> Na verdade, estuário, à beira do qual se debruça Porto Alegre.

<sup>66</sup> Nos arredores de Pelotas.

Circo de Marionetes  
(Kleitton Ramil / Kledir Ramil)

Nós somos ásperos  
Por força do hábito  
Trazemos o sangue muito quente

Vivemos de migalhas  
Promessas e batalhas  
Estamos rindo de nervosos.

Cobertos de feridas  
Num beco sem saída.  
No entanto, o coração palpita.

Estamos lúcidos,  
Atentos, com fôlego,  
Armados de fé até os dentes.

Truques, acrobacias,  
Palhaços e magias,  
Estamos vivos de teimosos.

Circo de marionetes,  
Chuva de canivetes.  
No entanto, o coração se agita.

\* \* \*

Gilnei nem havia terminado as gravações. Pelo meio dos trabalhos, àquela doença congênita gaúcha chamada *saudade do pago* soma-se a pressão da banda para que ele, bom percussionista, estudasse bateria seriamente - criatividade havia, faltava era técnica. Ele até tenta, mas acaba que é a gota d'água em sua decisão de voltar pro Sul.

O disco é finalizado com dois bateristas contratados (Gilnei grava basicamente percussão), e a confusão resulta uma situação estranhíssima, que só não tem maiores consequências porque todos seguiam muito amigos: o designer sino-americano Basil Pao, diretor gráfico da Warner americana se encantara pela banda e oferecera-se pra fazer a capa. O lado bom é que ela foi escolhida como a capa do ano na gravadora. A ruim é que, ao saber que o baterista tinha saído, Basel simplesmente *raspou* Gilnei da foto da contracapa antes de mandar para a impressão. O efeito é medonho.

Acabadas as gravações, precisavam de um baterista para os shows de lançamento do disco, que seriam produzidos em grande estilo pelo mesmo empresário do então bastante popular Ivan Lins. Zé Flávio sugere – e o pessoal aceita - seu ex-companheiro de banda Mantra para o posto de participação especial... fixa. O baterista era Fernando Janczura, o Pezão (Porto Alegre, 15/08/54) -

que, nas décadas seguintes, estaria também em duas outras bandas de grande importância e sucesso popular no sul: Musical Saracura e Papas da Língua.

Kledir:

O Gilnei era o meu companheiro mais próximo, do tipo sair pra conversar, trocar idéias, fumar *um*. Dali saíam muitas análises e reflexões. É claro que havia essa troca também com os outros, mas minha relação com Gilnei tinha uma intimidade, uma cumplicidade que acabava clareando nossas ideias e ajudando a trazer um pouco de luz para as infundáveis “reuniões do Almôndegas”. Além do seu talento musical intuitivo, era um pilar naquele grupo, tanto que no dia em que foi embora, a banda se desmantelou.<sup>67</sup>

Pezão ainda pega o final do sonho. Kleiton:

O Pé (...) teve participação fundamental no show "Circo de Marionetes", um espetáculo muito poderoso. Lembrei agora de duas figuras ilustres na plateia: Ivan Lins, que era admirador e incentivador do grupo, e o Jim Capaldi, do grupo inglês Traffic. O Big Jim era nosso amigo (cheguei a compor uma música com ele) e tocou bateria com o Almôndegas em show realizado na Praia Vermelha, no Rio de Janeiro. Ele gostava muito do grupo, levantava no meio do show e gritava e aplaudia eufórico. O pessoal gritava "senta, senta..." e ele virava com aquela carcaça de respeito (e era o "Big" Jim - muito forte) e dizia: "*Eu sou amigo deles. Sou amigos desses caras...*" no seu português enrolado.<sup>68</sup>

Em dezembro de 1978, Kleiton, Kledir, Zé Flávio e João Baptista tinham entre 25 e 27 anos quando decidem acabar com o Almôndegas.

\* \* \*

Como havia acontecido meia década antes com os roqueiros gaúchos do Liverpool, alguma essência havia se perdido entre as areias e poeiras cariocas.

Kledir foi meditar na Venezuela. Na volta, fica morando no Rio, e ali termina a faculdade de Composição & Regência – mesmo curso que o irmão faria anos mais tarde.

Kleiton foi conhecer a Europa – onde fica amigo de Eugénia Mello & Castro, que era então produtora cultural, mas queria ser cantora (é para ela, que se tornaria um grande nome da canção portuguesa, que ele compõe a valsa-fado *Vira Virou*). Retoma e conclui o curso de Engenharia na UFRGS e ainda dirige um show do então iniciante Musical Saracura – e Fernando Pezão ainda não era o baterista da banda.

Por volta de março de 1979, Kleiton convence os ex-parceiros a fazer pelo menos uma grande despedida.

---

<sup>67</sup>E-mail de Kledir Ramil em 21/03/12.

<sup>68</sup>E-mail de Kleiton Ramil, em 12/11/12.



O roteiro dos shows do fim-de-semana está na página 10

# ALMÔNDEGAS: O FIM, NO COMEÇO

O público (muito bom) que assistiu aos shows de despedida do Almôndegas, no último fim-de-semana, certamente está guardando uma forte recordação. E uma recordação até certo ponto melancólica, pois o grupo resolveu parar justo no momento em que realmente começava. Como nenhum outro grupo ou músico gaúcho, o Almôndegas — e os shows mostraram isso pacificamente — atingira uma condição profissional que lhe possibilitava fazer apresentações como as de sábado e domingo: enxutas, ricas, soltas, agradáveis e tecnicamente perfeitas. Como instrumentistas, Kleidir, Kleiton, João Baptista e Zé Flávio nunca estiveram melhores e mais integrados. Como vocalistas, a mesma coisa. Os vocais, aliás, que sempre foram a marca registrada do Almôndegas, atingiram um excelente nível de harmonização e segurança. E o repertório do grupo, num show como Circo de Marionetes (que dava uma visão mais ou menos panorâmica de uma carreira de quatro discos), se mostrou igualmente forte. Mas de qualquer forma, tudo isso já poderia ser pressentido ou detectado antes: o Almôndegas sempre foi bom, e sua qualidade só tenderia a crescer, como tempo e experiência maior. O que mais surpreendeu ao público, além da evolução formal e técnica do Almôndegas como um grupo de música, foi a qualidade e riqueza do show com um todo. O que se viu sábado e domingo na Reitoria, foi um espetáculo com produção de alto nível. Não mais aquele grupo que a gente via aqui antes, meio tímido e mal disposto no palco, sem saber muito o que fazer, além de tocar e cantar. Circo de Marionetes era um show, não apenas um recital. Um show com figurinos (!) muito bons, com marcações exatas, roteiro bem elaborado, criação de climas diversos. Um show, enfim, que, como realização, não fica devendo nada à média dos bons espetáculos nacionais que costumamos assistir. Foi bom vermos Circo de Marionetes porque, além de seu valor intrínseco, ele nos possibilitou algumas comparações entre o nível atingido pelo Almôndegas e o nível dos grupos e músicos que resolveram permanecer aqui. E eu sinto que os que aqui ficaram continuam patinando, continuam tímidos nas proposições, continuam com medo de ousar, continuam talvez pequenos em idéias e objetivos. O que conclui, realmente, é que Porto Alegre não dá pé para os que não procuram coisas maiores do que ela. Os que aqui ficaram têm enormes chances de morrer na casca. Sequer têm a possibilidade de dar a volta por cima, como fez o Almôndegas, que, quando pensávamos que afinal estava começando, na verdade estava pensando em recomeçar. O Almôndegas pertence ao passado, meus amigos. E vocês não acham que seu show de despedida deixou todo mundo com um sentimento de perda? E, mas agora é tarde. PS — Um PS para Pesca, o baterista: você é muito bom também. Não marque bobelra ficando a patinar na Província.



Zé Flávio



Kleidir



Kleidir e Kleiton



Kleiton



João Baptista e Zé Flávio

FOTOS: VÓDE MORNHOZ

EXC  
So,  
disco  
está  
tre"  
peia  
dos,  
tamb  
99 pa  
reviz  
de ra  
proj  
derá  
adjet  
lagent  
fases  
ra mu  
nível  
tem c  
po, e  
disco  
mas a  
zer q  
de m  
vacão  
clama  
com o  
livres  
nome,  
quimb  
nho to  
As f  
trume  
com a  
Mundi  
por Si  
detr o  
deias  
linho  
gente  
divida  
Apote  
Décio,  
canção  
Pesca  
Natur  
ria Dif  
Casqui  
ficha-  
fez um  
disco n  
mas os  
pedre  
Faria,  
Chapli  
se quer

GIS  
Chega  
discogr  
mente)  
ODEO  
EGBE  
ra o me  
gravado  
músico  
PETER  
chama  
RICK W  
multitec  
Pedra d  
BURT E  
charach

Dias 30 junho e 1º de julho, Porto Alegre lota duas noites do Teatro da Reitoria da UFRGS para assistir o espetáculo *O Adeus do Almôndegas*:

Organizei o show de 79, no auditório da Reitoria da UFRGS, para que pelo menos fizéssemos uma despedida decente. E Porto Alegre, o RS, merecia ser o último a assistir Almôndegas. Mas a banda já estava desfeita quando nos reunimos para dar o último grito!

Foi triste... Dois dias de teatros lotados, "O Adeus do Almôndegas" estampado na *Zero*<sup>69</sup>, os caras envolvidos na parte de produção, o gerente que alugava o teatro, os técnicos me puxando pela manga pedindo mais dinheiro, quando eu queria subir no palco para me apresentar...

Fui uma espécie de faz-tudo naquele espetáculo. Consegui um pequeno patrocinador, negocieei preços baratos em tudo para poder fazer o projeto, pagar todos os custos (tinha gente morando no Rio) e ainda ficarmos com algum no bolso, para continuar... Os urubus quando viam que ia entrar dinheiro (teatro lotado) queriam mais... Foi a primeira e última vez que fui produtor/artista de um espetáculo. Nunca mais.<sup>70</sup>

(...)

Era um misto de alegria e tristeza, (...) o ponto final de um processo de muitos anos.<sup>71</sup>

(...)

Não lembro de nenhum mau-caratismo entre nós. Porque, antes de tudo, éramos amigos – e, na sequência, uma banda. Éramos todos amigos para caralho. Aliás, isso ficou evidente recentemente quando entendemos (...) que a relação entre nós, essa cola gigante da amizade que existe até hoje, é algo menos comum do que se imaginava. (...) Analisando a maioria das bandas, algumas excelentes, a relação em geral é bastante conflituada. No nosso caso, como falei, antes éramos amigos, depois, uma banda.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup>Zero Hora, importante jornal local.

<sup>70</sup>E-mail de Kleiton Ramil, em 09/11/12.

<sup>71</sup>E-mail de Kleiton Ramil, em 11/11/12.

<sup>72</sup>E-mail de Kleiton Ramil, em 12/11/12



## 1.5. Saldo Final

**GA POPULAR**

# ALMÔNDEGAS

Hoje e amanhã às 21 horas, no Salão de Atoas da UFRGS, o Almôndegas se despede dos palcos encerrando uma carreira de quatro anos e quatro discos. O show é Circo de Marionetes, o mesmo apresentado no Rio de Janeiro em 78, durante o lançamento do último disco. Os ingressos custam Cr\$ 50,00 e Cr\$ 80,00.



Juarez Fonseca

João Baptista, Kleidir, Kleiton e Zé Flávio

## espetáculo do adeus

Não, o show de despedida do Almôndegas não terá um espírito de "última valsa". Nem deverá ter um clima melancólico ou nostálgico. Essa, pelo menos, é a opinião de Kleidir Ramil. Mas quem pode garantir que, na hora, não aconteça justamente isso? Afinal de contas, o Almôndegas foi talvez o grupo mais determinante da nova geração musical gaúcha. Foi o primeiro a gravar e o único que chegou a quatro discos, o primeiro a fazer sucesso em nossos rádios, o primeiro a se mudar para o centro do país, o primeiro a aparecer em programa nacional de televisão. Foi o Almôndegas o primeiro grupo urbano, jovem, a se voltar para temáticas regionais, rompendo um longuíssimo período de desencanto e preconceito. Foi o primeiro grupo a se alimentar de bases profissionais; foi o que teve, relativamente, mais público. Foi o único a procurar novos horizontes, produzindo um espetáculo com um quinteto de cordas da OSPA. Precursor e a palavra que sintetiza isso. E também é do Almôndegas a primeira música da nova safra gravada por intérprete de fora daqui: Haragana, a faixa de mais sucesso do disco de estreia de Fatá de Belém, executada por todas as rádios, desde o Amazonas. Mais: ainda o Almôndegas é a primeira música de autor gaúcho que virou tema de novela. Canção da Meia-Noite, sucesso nacional. E se poderia continuar desfilando outros argumentos em favor da tese de que os espetáculos de hoje e amanhã serão marcantes, muito mais do que simples shows. E teria, sim, um clima emocional de "última valsa". Não será, por exemplo, momento emocionante tanto para o grupo como para o público que acompanhou sua história, quando subirem ao palco do Salão de Atoas, os três integrantes da primeira formação do Almôndegas, Quico (o autor de Haragana), Gilnei e Pery? E o que dizer do estado-de-espírito de Kleidir, Kleiton, Zé Flávio e João Baptista, sabendo que pela última vez estarão juntos num palco, sob o nome de Almôndegas? Decididamente, eles não conseguirão evitar um sentimento de melancolia.

Mas a vida continua. E a despedida, o fim do Almôndegas foi deliberado por eles próprios. Inclusive contra muitos argumentos — o principal deles de que recém agora o grupo começaria efetivamente a firmar-se, após a primeira e bem-sucedida temporada em um teatro carioca. Essa deliberação significa que o fim era necessário para Kleidir, Kleiton, Zé Flávio e João Baptista como pessoas e como artistas. Zé Flávio diz que o Almôndegas completou um ciclo, com esse nome e essa proposta. E daqui pra frente, tudo vai ser diferente.

Kleidir: "Nós todos vamos continuar. Para nós, este momento é mais uma renovação do que um fim. Nós nos sentimos presos no grupo, tínhamos que ser sempre Almôndegas, que levar a música do Almôndegas. E num determinado momento, no final de 78, sentimos forte necessidade de renovação de nossas cabeças. Então decidimos parar para pensar e, agora, cada um vai transar sua parte artística, que estava meio parada. O grupo começou com uma transa muito romântica, um sonho quase juvenil. E de repente nos vimos vivendo no Rio de Janeiro, de repente tudo calou por terra, tudo aquilo que a gente imaginava sobre a carreira, sobre os ídolos, sobre a MPB, era apenas um sonho dourado. Tínhamos que misturar nota musical com nota de dinheiro. E

então sentimos que o Almôndegas ficou uma coisa muito sufocada nessa confusão toda. Por outro lado, o próprio nome reflete uma época, um estado-de-espírito que não existe mais. Nós amadurecemos. Por um ano de aprendizado, de descoberta, de consciência nova. O "sonho dourado" ficou para trás. Hoje, como diz a letra de Circo de Marionetes, estamos mais áspersos".

Mais áspersos. A gravadora achou que eles estavam loucos, quando comunicaram a decisão de acabar com o Almôndegas. Mas por que não?, pergunta Kleidir. E a gravadora acendeu com promessas de bons tempos futuros, "aquele papo que sempre aparece quando uma coisa está acabando". Zé Flávio: "Hoje vai ser muito difícil alguém nos enrolar de novo, mesmo que esse tempo de Rio de Janeiro, com suas barras, com o trabalho sob pressão, tenha sido muito útil. Para mim foi o início de tudo, do amadurecimento — muito mais pessoal que profissional. Lá, fui obrigado a buscar outras saídas, enquanto que aqui em Porto Alegre eu não sabia de nada".

Mais áspersos, não é Kleidir? "É, lá a coisa está muito mais comprometida com o esquema econômico do que com o artístico. São paradas de sucesso compradas, um grande processo de corrupção dentro da música, desinteresse das pessoas. Pra dar uma idéia, só no último show alguns críticos foram se ligar em nosso trabalho. Mas chegaram tarde, chegaram quando a gente estava de saída".

Pararam mesmo, partiram para outra. Kleidir e Kleiton resolveram voltar, e já. O primeiro esteve na Venezuela e em Nova Iorque; o outro foi para a Europa. Zé Flávio ficou no Rio, trabalhando como instrumentista em algumas gravações (Elba Ramalho, Chico Batera), fazendo Inglês, dando aulas, fazendo bicos na noite. João Baptista também ficou, participando de gravações e shows. Kleidir diz que eles não vão parar de se encontrar e que, pelo contrário, estão cada vez mais juntos. E todos têm planos. Kleiton optou por morar em Porto Alegre.

Continuará ligado à música, mas por enquanto muito mais numa de ficar em casa compondo, criando. Os outros voltam para o Rio, João Baptista continuando o trabalho que faz agora, Zé Flávio, também: "Vou continuar como músico free-lancer, acumulando dados e experiência para mais tarde fazer o trabalho que quero.

Tenho 27 anos e, até os 30, pretendo mesmo ficar só acumulando dados. Atualmente não estou muito preocupado com criação, mas em estudar, aprofundar experiências técnicas como instrumentista de cordas". E Kleidir, daqui pra frente, diz que quer fazer sua cabeça, artisticamente: "Estou mais preocupado com o ato de criação e há convites de três gravadoras para fazer um disco solo. Mas quero carregar um pouco as batérias. Tenho me cobrado muito a responsabilidade de ter uma visão mais profunda de todas as coisas. Acho que não é qualquer coisa que se pode sair ditando por aí, hoje. A atividade pública é um negócio muito delicado e cheguei a essa conclusão durante o processo de dissolução do grupo. Sinto uma ansia criativa, uma vontade de fazer, e esse talvez tenha sido um dos motivos que determinou a parada do Almôndegas. A coisa estava emperrada, não tinha mais sentido gravar por gravar. Seria apenas mais um disco".

E é assim que hoje e amanhã, em Porto Alegre, Kleidir, Kleiton, Zé Flávio e João Baptista, com a ajuda do baterista Fernando Pesão (que participou também do show no Rio), vão terminar uma história, para poder começar outra. A partir de segunda-feira, o Almôndegas só existirá nas lojas de discos (por mais algum tempo) e na memória de quem acompanhou sua trajetória de 74 a 78.

### FICHA TÉCNICA DO SHOW

O show é basicamente o mesmo apresentado ano passado no Rio de Janeiro, com uma abertura um pouco diferente. Pode-se dizer que ele tem cinco momentos: começa com um clima muito daqui, do Sul; depois, vem a descoberta do Rio, de um clima mais eufórico; depois, o grupo fala das mulheres; depois, vem uma parte que Kleidir diz ser "mais esotérica"; e finalmente é mostrado "nosso momento mais atual, de conscientização maior das coisas do mundo, do meio onde nos socorram, no lugar onde a gente foi criado". Entre as músicas aparecem Circo de Marionetes, Mantra, Fiquete do Caveira, Androginia, Vento Negro, Céu do Rio de Janeiro, Haragana, Canção da Meia-Noite, e também duas de outros autores: Bandeira do Divino (Ivan Lins/Victor Martins) e Em Mar Aberto (Fernando Ribeiro/Arnaldo Sisson). A direção do show é de Benjamin Santos e os figurinos de Maria Carmem, em promoção do curso Pré-Universitário e Gaúcha Cross.

ZEROHORA — Sábado, 30 de 78 — PÁGINA V

Ninguém acompanhou melhor a música de Porto Alegre nos últimos 40 anos do que o jornalista e crítico musical Juarez Fonseca. Nessas quatro décadas, incontáveis vezes o tempo se encarregou de comprovar suas apostas e análises.

Pois então. O que pensa o Juarez dessa trajetória que acabamos de narrar?

O Almôndegas foi talvez o grupo mais determinante da nova geração musical

gaúcha. Foi o primeiro a gravar e o único que chegou a quatro discos, o primeiro a fazer sucesso em nossas rádios, o primeiro a se mudar para o centro do País, o primeiro a aparecer em programa nacional de televisão. Foi o Almôndegas o primeiro grupo urbano, jovem, a se voltar para temáticas regionais, rompendo um longuíssimo período de desencontro e preconceito. Foi o primeiro grupo a se alimentar de bases profissionais; foi o que teve, relativamente, mais público. Foi o único a procurar novos horizontes (...).

Precursor é a palavra que sintetiza isso. E também é do Almôndegas a primeira música da nova safra gravada por intérprete de fora daqui: *Haragana*, a faixa de mais sucesso do disco de estreia de Fafá de Belém, executada por todas as rádios, desde o Amazonas. Mais: ainda do Almôndegas é a primeira música de autor gaúcho que virou tema de novela, *Canção da Meia-Noite*, sucesso nacional.<sup>73</sup>

Ao contrário do que você provavelmente está achando, este texto não é de hoje - depoimento para este trabalho ou coisa parecida. É, isto sim, parte da matéria do jornal Zero Hora que anunciava o último show do Almôndegas, no calor da hora de junho de 1979. Material a que este autor só teve acesso 15 dias antes de fechar este trabalho. Que tal?

Segue Juarez, agora com um depoimento de Kledir (usando, vejam só, o mesmo truque - nome do depoente, dois pontos, texto - que o autor destas mal-traçadas usa):

Kledir:

“(...) o grupo começou com uma transa muito romântica, um sonho quase juvenil. E de repente nos vimos vivendo no Rio de Janeiro, de repente tudo caiu por terra, tudo aquilo que a gente imaginava sobre carreira, sobre os ídolos, sobre a MPB, era apenas um sonho dourado. (...) Foram quatro anos de aprendizado, de descoberta, de consciência nova. O ´sonho dourado´ ficou pra trás. Hoje, como diz a letra de *Circo de Marionetes*, estamos mais ásperos.”<sup>74</sup>

Hoje, 33 anos e quase duas gerações mais tarde, já re-amaciado, Kledir reflete sobre a gênese do fazer *almondegueano*. Sobre, em última instância, a gênese do que hoje fazemos, os compositores de música popular em Porto Alegre que tem algum gesto em direção a uma geografia estética localizada neste ponto do mundo:

Arthur:

Independente da Dirce<sup>75</sup>, seguem algumas reflexões, como se a conversa se alongasse, na volta da lareira, tomando um mate...

(...)

"O que chegava pela fronteira" incluía Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune, Noel Guarany, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Astor Piazzolla, Les Luthiers... e é interessante analisar o que os argentinos da nossa geração vinham fazendo na mesma época: Sui Generis, La máquina de hacer pájaros, Seru Girán... e continuou com Charly Garcia, Fito Paez, Leon Gieco, Pedro Aznar... quando descobri a nova música que vinha sendo feita do outro lado da fronteira fiquei fascinado, tive a

<sup>73</sup> Caderno de Variedades do Jornal Zero Hora, edição de sábado, 30/06/79, página 5. Texto de Juarez Fonseca.

<sup>74</sup> Idem, ibidem.

<sup>75</sup> "Dirce" é como acabamos chamando, na intimidade, esta dissertação.

sensação clara de que "somos todos hermanos" - é a mesma pegada, as mesmas influências, a mesma tribo

A isso, some-se o 3/4<sup>76</sup> já bastante comentado na Dirce... evoluções de rancheiras, chacareras, chamamés, guarânias... a música *Mantra*, do Zé e do Kleiton, é pra mim o melhor resultado desse caminho - na continuação, *Vira Virou* do Kleiton, por exemplo, é filha disso tudo.

Enfim... divaguei... é porque acredito que na análise dos ritmos pode haver uma chave - havia sempre em nós uma vontade de fazer a música gaúcha do nosso tempo, sem sermos saudosistas e nem iconoclastas, até porque não havia uma linha evolutiva que precisasse ser rompida e questionada. O que se fazia era natural para todos ali: usar os ritmos tradicionais da nossa terra, com uma pegada mais contemporânea, alinhada com a nova música popular brasileira que surgia depois dos festivais e com o pop/rock internacional (destaque para a influência fundamental da música dos Beatles e a identificação com Crosby, Still & Nash, a partir de Woodstock). E mais: as letras buscavam uma temática que refletisse o mundo e a época em que se estava vivendo, canções com sotaque gaúcho, sem necessariamente ter que falar das coisas do campo - tudo isso ia surgindo de maneira espontânea, mas vinha sempre acompanhado de reflexões, do fazer consciência. Ou seja: havia um pensamento inteligente por trás de tudo, sem perder a espontaneidade, a natureza orgânica do processo criativo

Viajei... acho que botaram alguma coisa nesse chimarrão.

Fui!

Bjs

Kledir.

P. S. Ainda faltou ao Almôndegas desenvolver ritmos como o Chote, a Polca, o Bugio... talvez na próxima encarnação<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Na verdade, mais pra 6/8 do que para 3/4.

<sup>77</sup> E-mail de Kledir, em 11/12/12

## CAPÍTULO 2: DE ONDE VIEMOS? (Do Gap Getulista às *Manifestações musicais pré-Almondeguianas*)

Candido:

Se desejarmos focalizar os momentos em que se discerne a formação de um sistema (...) trata-se (...) de averiguar quando e como se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação<sup>78</sup>.

Tentemos.

Parafraçando Roberto Schwarz<sup>79</sup> (e parafrasear parece ser a danação deste trabalho): entre mais ou menos 1940 e 1970 as *composições* existiam em Porto Alegre, muito antes de haver *compositores* (ao menos compositores *visíveis*).

Hein?

Bom...

O caso é que a esmagadora maioria da imensa quantidade de música interpretada nos bares, casas noturnas, cabarés, rádios e TVs de Porto Alegre, por uma fervilhante quantidade de cantores, instrumentistas, orquestras, regionais e, depois, conjuntos melódicos e bandas de guitarra, tinha sido composta por autores de *fora* da cidade<sup>80</sup>.

Os modelos a serem seguidos, desde a encampação da Radio Nacional pelo governo Vargas e a conseqüente transformação da música carioca em sinônimo de *música brasileira*, eram os do samba, da marcha, da valsa e, logo mais - já sem a Nacional -, da Bossa Nova, da MPB e da Tropicália. Por isso, novamente parafraseando Schwarz, era natural que, quando surgissem, os novos compositores seguissem os modelos já estabelecidos entre os hábitos de audição<sup>81</sup> dos porto-alegrenses. Logo falaremos mais e melhor sobre isso.

Por hora, apeguemo-nos a um exemplo quase didático desse processo: a canção *O Gaúcho*, que, em 1967, chegou ao segundo lugar no Festival Sul-Brasileiro da Canção Popular - e, dali, seguiu para o III Festival de Música Popular da TV Excelsior, no Maracanãzinho, Rio de Janeiro, televisionada para todo o País.

Composta por um jovem Raul Ellwanger, seu texto é uma costura de clichês das canções

---

<sup>78</sup> CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981 (6ª Edição), p. 24 e 25.

<sup>79</sup> “O romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros”. In SCHWARZ, Roberto, *A Importação do Romance e suas Contradições em Alencar em Ao Vencedor, as Batatas*, São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000, p. 35.

<sup>80</sup> A exceção: Lupicínio Rodrigues. Logo explicaremos.

<sup>81</sup> “Quando apareceram [os romancistas], foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura”. SCHWARZ, Roberto, em *Ao Vencedor, as Batatas*, São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000, p 35.

sobre “o dia que virá”<sup>82</sup> que inundavam os festivais de todo o Brasil, só que com uma temática “gaúcha”, amontoando clichês de *gauchidad*. O detalhe é que, tudo isso, num... samba!

A letra diz:

O Gaúcho  
(Raul Ellwanger)

Vou pelos campos da minha terra  
Sem patrão e sem espera,  
Laçador de boa mão  
Tenho o destino da boiada  
Rodo, rodo pela estrada  
Ando atrás, não sei de não

Quando eu era bem piá  
Meu avô mandou me dar  
Uma surra de um umbigo  
Pra ver se pegava raça  
Quando Satanás passava  
Nem sequer se arrepiar

Desde então sigo tropeando  
Pelos pampas do meu pago  
Pelo amigo dou um braço  
Pra mulher, um doce abraço  
Pros milicos dando estrago  
Pro inimigo, outro balaço

Gaúcho crescendo forte  
Bom na trova e no baralho  
Pouca mágoa e muita sorte  
Sem ver água nem trabalho  
Tenho gozo nesta vida  
Na vida zombo da sorte

Minha gente, vou-me embora  
Muito grande é meu Rio Grande  
Vou andando campo afora  
Que meu povo está esperando  
Para ouvir minhas histórias  
Só saudade vou deixando

Se eu voltar aqui de novo  
Que me esperem em pé cantando  
Me desculpem minha pressa  
Que uma prenda está chorando

Walnice Galvão, no seu clássico ensaio *MMPB: Uma Análise Ideológica*, escrito no calor da

---

<sup>82</sup> Conforme o conceito estabelecido no texto de GALVÃO, Walnice, *MPB: Uma análise ideológica*. In **Saco de gatos: ensaios críticos**. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p. 93-119.



hora de 1968, senta a pua na canção de protesto, por seu caráter de consolo e catarse (*uma canção me consola*, diria Caetano no mesmo ano de *O Gaúcho*, 1967, em golpe de crítica e auto-crítica bem lembrado por ela). E já na saída parece estar falando da canção de Raul:

(...) projeto de “dizer a verdade” sobre a realidade imediata.

Este projeto tem duas faces. No plano musical, implica numa volta às velhas formas da canção urbana (...) e da canção rural (...). No plano literário, impõe um compromisso de interpretação do mundo que nos cerca. (...) Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro.<sup>83</sup>

Acrescentaríamos: esse “gaúcho” mítico, mistificado, criação imagética recente, personificado no samba de Raul. Ou seja: não há como inserir esta canção – apesar do título e da letra – como uma espécie de manifestação precursora do desejo gaúcho-universal que é o mote de todo este trabalho. É importante o registro porque já algumas vezes ouvi esta canção ser elencada neste sentido.

Schwarz:

O que fizemos até aqui foram atribuições: um tom para cá, outro para lá, o enredo para a Europa, as anedotas para o Brasil etc.<sup>84</sup>

O enredo e a forma, em *O Gaúcho*, são vendidos (e comprados) como “brasileiros”, dentro do contexto de canção bem típico daquele momento. A anedota (o enredo), é que é gaúcho. Um “empréstimo formal”, como diria Schwarz, carioca/paulista, mas com “descrição das matérias” local. E aí o que nos interessa são os “resultados literários deste deslocamento”<sup>85</sup>: a forma vem do centro, os detalhes variam de lugar a lugar. “Importávamos um molde (...) em desacordo”<sup>86</sup>.

(...) em lugar da combinação de dois elementos – forma europeia e matéria local – que resulta precária, temos uma combinação de três: o resultado precário da combinação de forma europeia e matéria local, que resulta engraçado.<sup>87</sup>

Involuntariamente engraçada pelo contraste de forma e conteúdo, no caso da canção de Ellwanger (mas, à época, acho pouco provável que alguém tenha rido).

Pouco mais tarde, aí sim: vários companheiros de geração do Almôndegas - como vimos - buscaram a conciliação entre a forma cariococêntrica pós-Getulista e baiano-paulistocêntrica pós-Tropicalista da canção brasileira com alguma matéria local. Era o caso de Pentagrama, *Em Palpos de Aranha* ou Carlinhos Hartlieb. Outros, tanto os militantes da “MPB” - como Fernando Ribeiro ou Hermes Aquino - quanto os artistas do rock – de Bixo da Seda a Utopia -, na prática

<sup>83</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de Gatos – Ensaio Crítico**. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93.

<sup>84</sup> SCHWARZ, Roberto, **Ao Vencedor, as Batatas**, São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000, p. 50/51.

<sup>85</sup> SCHWARZ, Roberto, **Ao Vencedor, as Batatas**, São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000, p. 52.

<sup>86</sup> SCHWARZ, Roberto, **Ao Vencedor, as Batatas**, São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000, p. 53.

<sup>87</sup> SCHWARZ, Roberto, **Ao Vencedor, as Batatas**, São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000, p. 72.



praticamente ignoravam o tal dado local. Poderiam ter surgido em várias cidades brasileiras. O Almôndegas – e Pentagrama, Em Palpos de Aranha e Carlinhos Hartlieb - só poderia ter nascido em Porto Alegre.

Mas peraí.

Forma cariococêntrica pós-Getulista?

Segundo “Hein?”.

Vejamos.

O que representou o romance para a solidificação dos Estados-Nação europeus ao longo do século XIX, a canção popular e a Rádio Nacional representaram para o Brasil de 100 anos depois. Se na Europa, na brilhante enunciação de Franco Moretti,

(...) por volta do final do século XVIII começa a haver uma quantidade de processos (a onda final de cercamentos rurais; o surto de industrialização; a ampla melhoria das comunicações; a unificação do mercado nacional; o recrutamento das massas) que literalmente arrasta os seres humanos para fora da dimensão local e os joga numa dimensão muito maior,

no Brasil isso vai acontecer dois séculos mais tarde, na Era Vargas.

Coordenada pelo seu Departamento de Imprensa e Propaganda – o DIP -, a política cultural getulista programaticamente substituíra o que Moretti, citando Charles Tilly<sup>88</sup>, chama de “lealdade local” por uma “lealdade *nacional*”.

---

<sup>88</sup>TILLY, Charles. **Coerção, Capital e Estados Europeus: 1990-1992**. São Paulo: Edusp, 1996.

## 2.1 O GAP

Com Vargas no poder, o Brasil mudaria radicalmente em todos os aspectos - e isso inclui a música da cidade de onde partiram as forças getulistas para amarrar seus cavalos no obelisco.

Getúlio sempre acreditou no grande potencial do rádio, e estimulou de variadas formas seu crescimento<sup>89</sup>. Chegando ao poder, amplo de possibilidades, comandou mais uma revolução: em 1932 (mais precisamente, através do decreto 21.111, de 1º de março), autoriza que até 10% da programação das emissoras seja ocupada por publicidade. Num meio que até então vivia no amadorismo, sustentado por idealistas, a proposta de Getúlio foi visionária. Mas não vinha do acaso: em 20 de fevereiro de 1936, seu homem de confiança Lourival Fontes – que viria a ser diretor-geral do DIP – escrevia na revista *A Voz do Rádio*:

Dos países de grande extensão territorial, o Brasil é o único que não tem uma estação de rádio “oficial”. (...) Essas estações servem como elemento de unidade nacional. (...) Não podemos desestimar a obra de cultura realizada pela rádio e, principalmente, a sua ação extraescolar.<sup>90</sup>

Em menos de quatro anos, como parte de um acerto de dívidas, o governo teria assumido a falida *Radio Nacional* e transformado seus impactantes 50 kW em tudo com o que sonhava o texto de Lourival.

Dois pontos: peguemos o repertório das rádios da capital gaúcha na virada dos anos de 1950 pra 60. Panorama vastíssimo: tudo em grandes quantidades. Muita música centro-americana do Caribe ao México - com uma avassaladora quantidade de boleros e toda a variedade de ritmos cubanos agrupada sob o rótulo de “salsa”; uma onda forte de guarânias paraguaias; muitíssima música pop norte-americana de então (swing, fox, temas de filmes, standards variados); tangos dos anos de 1930 e 40.

Os “estrangeirismos” eram tantos que exigia-se dos locutores – muitos deles contratados por concurso – conhecimentos de francês, inglês e italiano (além de empostação de voz, boa presença de palco e alguma noção de música erudita).

---

<sup>89</sup>Benedict Anderson, numa notinha de pé de página do seu *Comunidades Imaginadas*: “Inventado apenas em 1895, o rádio foi uma alternativa à imprensa e conseguiu criar uma representação auditiva da comunidade imaginada nos locais onde a página impressa tinha parca penetração. O seu papel na revolução vietnamita e indonésia, e de modo geral nos nacionalismos da metade do século XX, tem sido muito subestimado e pouco estudado”. ANDERSON, Benedict R. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p 93.

<sup>90</sup> *Apud* SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. **Rádio Nacional, o Brasil em Sintonia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

A essa variedade internacional, acrescentem-se *todos* os sucessos da música *brasileira* de *todas* as épocas – entenda-se, como sempre, *música brasileira* como aquela feita 90% no Rio de Janeiro, por cariocas, baianos, mineiros e um que outro paulista ou pernambucano.

Com todas as rádios e orquestras gaúchas a situação era a mesma. Nesse repertório tão variado quanto excludente, a partir do final dos anos de 1930 um único compositor local contrariava a regra: Lupicínio Rodrigues (além dele, uns poucos sucessos isolados, como o *Fiz a Cama na Varanda*, de Ovídio Chaves e Dilú Mello).

O resultado disso era que se um E.T. baixasse então no Rio Grande do Sul concluiria que os porto-alegrenses, tão musicais, tinham uma curiosa espécie de bloqueio que os impedia de compor – ao menos, de compor música que tocasse no rádio ou fosse parar em algum disco. Até mesmo Lupicínio, já em 1939, reclamara na *Revista do Globo*:

Um sambista, no Rio, à primeira composição, já vê o seu nome enchendo as páginas das revistas, ecoando pela rua, e, mais do que isso, passa logo a ganhar dinheiro... Mas aqui não acontece o mesmo. É preciso um autor fazer sucesso para que se acredite nas suas possibilidades. Os próprios meios radiofônicos da capital não ajudam o compositor a aparecer.<sup>91</sup>

O curioso é que, até pouquíssimos anos antes, o cenário era outro. Até meados dos anos 1930, a cidade fervilhava populares compositores como Octavio Dutra, fazendo uma música que começava a soar original, a ter uma cara *porto-alegrense*. Uma música que tocava no ainda incipiente rádio, editava partituras e, entre 1913 e 1924, fora gravada em centenas de discos da gravadora local Casa A Electrica.

Algo houve para que isso mudasse tão rápida e radicalmente.

Minha aposta tem a ver com os dois: Lupicínio e Getúlio. A partir do sucesso do primeiro e do nacionalismo unificador e programático do segundo, de uma hora pra outra os compositores gaúchos passaram a querer ser “brasileiros” (com todas as aspas possíveis). Obviamente, o eram - estavam tentando é ser... cariocas.

Em seu fundamental *O Mistério do Samba*<sup>92</sup>, o antropólogo Hermano Vianna analisa a questão a partir do ponto de vista da capital federal. A sua pergunta é: como, em poucos anos, o samba passa de artigo perseguido pela polícia a fator de unidade e orgulho nacional? O segredo, segundo ele, é Vargas: político espertíssimo e, desde seus tempos de deputado estadual, muito ligado aos artistas. Getúlio se aproxima dos músicos sediados no Rio e adota o samba como bandeira da unidade cultural, o que é essencial para seu projeto nacionalista. Afinal, esse é o mesmo

---

<sup>91</sup> Revista do Globo, edição de 21/12/38. Scanner de páginas sem numeração.

<sup>92</sup> VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 1995.

governo que em 1937 vira uma ditadura – o Estado Novo – cuja primeira atitude simbólica é proibir os hinos e queimar as bandeiras de todos os estados da União. Governo dos mais centralizadores da história nacional.

Por exemplo: os 17 jornais em alemão (das mais variadas tendências políticas) que circulavam no Rio Grande do Sul foram proibidos de circular e/ou tiveram suas redações invadidas e destruídas. O mesmo com os 22 escritos em italiano. Tudo em nome da *unidade nacional*.

E a adoção do samba como “ritmo oficial” não tinha explicação em algum trauma do ditador com milongas ou valsas campeiras da sua São Borja natal. Era, simplesmente, por ser o samba - ao lado do choro - a grande música do Rio de Janeiro, Capital da República. A cidade onde também estavam as principais gravadoras e rádios, distribuindo suas ondas e seus produtos para todo o Brasil. Como bem sintetiza Hermano:

No campo da música, o samba vira símbolo nacional, ao passo que as canções “caipiras” paulistas e os ritmos nordestinos começam a ser vistos como fenômenos regionais.<sup>93</sup>

A música do Rio Grande do Sul então, nem vista era...

Apesar da evidente ligação com o fascismo italiano e o nazismo alemão (passeatas com centenas de jovens ostentando bandeiras com a suástica aconteceram em várias cidades do Estado, incluindo Porto Alegre; 500 militantes nazistas vieram da Alemanha diretamente para a capital gaúcha ao longo da década de 1930), a política de unificação persegue violentamente atitudes vistas como “separatismo étnico”. Um exemplo basta para esclarecer o nível de estupidez xenófoba a que se chegou.

Claudio Levitan conta que seu pai e seu tio faziam parte de um grupo de russos, poloneses e húngaros, muitos deles judeus, que ensaiava num salão sobre o Clube Xangri-lá, esquina da General Câmara com a Rua da Praia, coração de Porto Alegre. Tocavam e cantavam música russa, com um grande coro e uma orquestrinha formada por violinos e variados tipos de bandolins e balalaicas. Juntando-se a eles, um grupo de dança, cujos bailarinos também tocavam. Uma bela noite, a polícia política de Vargas invadiu o local, quebrou todos os instrumentos e prendeu alguns russos, que desapareceram para sempre. Pelo simples fato de se dedicarem ao folclore de um país que não o Brasil brasileiro.

\* \* \*

E então Lupicínio.

---

<sup>93</sup> VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 1995, p. 70.

Parafrazeando Caetano Veloso falando de Raul Seixas<sup>94</sup>, em Lupicínio tudo o que não era portenho e tanguero era carioca demais. Claro, há exceções, como o xote *Felicidade*, *Cevando o Amargo* ou *Jardim da Saudade*. Mas são obras de juventude, escritas quando ele servia ao exército em Santa Maria. E certamente não foi com seus xotes que Lupi se tornou o músico gaúcho mais conhecido até então:

Eu adoro a guarânia, adoro tango e adoro bolero.<sup>95</sup>

Taí.

Talentoso compositor como era – e, a partir dos anos 40, também bem-sucedido – Lupicínio fez escola. E o fez ignorando totalmente o convívio que teve com os mesmos músicos que, nas décadas de 1910 e 20, misturavam em Porto Alegre schottischs, polcas, valsas, mazurcas, habaneras, batucadas negras, tarantelas italianas, fandangos ibéricos e algumas das quase extintas raízes açorianas. Ele conta vários desses momentos em suas crônicas publicadas em jornal, décadas mais tarde:

Fechei os olhos e comecei a ver desfilar em minha mente todo o Carnaval do passado. Carnaval do Prof. Octavio Dutra, do Mestre Alberto. (...) Ver um mestre Alberto se dar ao luxo de formar para o Bloco dos Tesouras uma frente com cem violinos acompanhados por mais de duzentos instrumentos de corda, fora os metais e a bateria. (...) Pelotas e Rio Grande, aonde sempre foi o Q.G. do carnaval do Rio Grande do Sul.<sup>96</sup>

Ou:

Deixei por último, como sobremesa, o maior de todos eles, o professor de quase todos que citei nesta relação: o velho maestro Octavio Dutra, o rei da valsa (...) Vejam, meus amigos, a fartura de ontem e a miséria de hoje.<sup>97</sup>

Mesmo somando a isso o fato de ter um pai músico amador (de choro), Lupicínio cresceu já no mundo da indústria cultural estabelecida, e sob a sombra da consagrada geração de Ary Barroso e Noel Rosa. Pra complicar, ainda há a mil vezes repetida história da vinda de Noel a Porto Alegre, em 1932, integrando o grupo *Ases do Samba*. Já consagradíssimo, o genial compositor carioca, o sujeito que, com Ary Barroso, definiu o que seria a música brasileira, foi apresentado ao garoto de

---

<sup>94</sup> “Tudo o que não era americano em Raul Seixas, era baiano demais.” Texto da contracapa do LP e CD *Tropicália 2*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil (1993)

<sup>95</sup> Lupicínio Rodrigues, em entrevista. SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O Som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 68.

<sup>96</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi Assim: O Cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 30-31.

<sup>97</sup> RODRIGUES, Lupicínio. **Foi Assim: O Cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas**. Porto Alegre: L&PM, 1995, p. 56.

então 17 anos. O pequeno já tinha ganho mais de um prêmio como compositor, e não se mixou. Ouvidas então as primeiras canções lupicínicas, Noel teria dito: - *Esse menino vai longe*. A se acreditar na história (ao que tudo indica, verídica), queriam o quê? Que a partir dali Lupi fosse compor milongas?

Em 1936, um ano antes do Estado Novo e três antes da Radio Nacional, o escritor gaúcho Odacir Beltrão já definia o Brasil como “terra do samba e do golpe”. E nos anos 1950 Lupicínio contava que, ao final de uma excursão por estas terras sulistas, Benedito Lacerda lhe revelara seu espanto com a fidelidade com que se fazia samba no Rio Grande do Sul. *Tão bem quanto no Rio de Janeiro*, disse ele. Completava então Lupi, deixando escapar um orgulho bastante paralelo ao de algum *rapper* brasileiro com boné de marca americana:

Naquele tempo, nós chamávamos os paulistas de “quadrados”. O samba paulista é de há muito pouco tempo.<sup>98</sup>

Na mesma ocasião – a histórica entrevista de Lupicínio para o *Pasquim*, na década de 70 –, ele ainda fazia uma diferenciação entre seu trabalho e o de Teixeira que vale por um resumo do que se disse acima:

A diferença é que eu faço música *popular*. O Teixeira faz música *regional*.<sup>99</sup>

Música popular = samba carioca.

Isso dá um doutorado.

---

<sup>98</sup> Lupicínio Rodrigues, em entrevista. SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). **O Som do Pasquim**. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976, p. 68.

<sup>99</sup> Idem, *ibidem*.

## 2.2. Manifestações Musicais *para-Almondeguianas*

Como já foi bastante falado, o Almôndegas não saiu do nada. Os rapazes habitavam um ambiente efervescente, onde se gerava o que viria a ser chamado de MPG (música popular gaúcha) - mas que este trabalho prefere chamar de Música de Porto Alegre, para eliminar as cargas de preconceito – contra ou a favor – geradas pelo termo MPG.

Kleitton Ramil:

Não canso de falar que o Almôndegas conviveu com muita gente boa e que merecia o sucesso nacional (...). Mas sucesso tem seus mistérios. O Utopia foi um dos grupos mais geniais surgidos no sul, de todos os tempos. Sonoridade única! O Pentagrama era um Supergrupo. Faziam música gaúcha progressiva. Carlinhos Hartlieb era um grande compositor. Roqueiro na sua essência, quando se aproximou da cultura gaúcha criou obras maravilhosas. O Almôndegas ia gravar *Teiniaguá* dele, um dos temas mais lindos que ouvi (quem sabe ainda gravaremos?). O Em Palpos de Aranha era quase um movimento por si só! Danado de bom. Gente talentosa sobrando...

Todos esses artistas foram fundamentais para a formação do novo conceito de música popular gaúcha. Cada um do seu jeito.<sup>100</sup>

Gilnei:

Pentagrama (...) eu gostava muito. Na verdade, eu gostava daquela turma toda. Todos tinham alguma coisa diferente. Nenhum era sequer semelhante ao outro. Eram vários caminhos. As fontes/referências talvez fossem as mesmas ou bem similares, mas cada grupo (não só musical, mas existencial também, o universo de amigos...) tinha seu próprio "combo" de experiências e os resultados eram diversos.<sup>101</sup>

Na falta de um termo melhor, e não sem algum sentido de humor, chamaremos “aquela turma toda” a que se refere o Gilnei de *Manifestações Musicais para-Almondeguianas*. “Manifestações” porque ainda não faziam parte de um sistema – usando, como já explicamos, os conceitos do prof. Antonio Candido. E “para”, obviamente, porque são paralelas à carreira e/ou gênese do grupo.

Todos aqui, em alguma medida, buscando uma síntese possível entre:

- 1) A cultura pop mundial globalizada do século da sedimentação da indústria cultural;
- 2) A música dessa comunidade imaginada chamada Brasil
- 3) As tradições - em grande parte inventadas - da música regional do Rio Grande do Sul (e dos Países do Prata).

A ver.

---

<sup>100</sup> E-mail de Kleitton Ramil, em 25/10/12.

<sup>101</sup> E-mail de Gilnei Silveira, em 25/10/12.

### 2.2.1. Bebeto Alves e o *Utopia*



Luís Alberto Nunes Alves

nasceu escorpião<sup>102</sup>, dia quatro de novembro de 1954, na fronteira cidade de Uruguaiana – a longos 650 quilômetros de distância de Porto Alegre, linha reta a oeste, uma das cidades gaúchas mais distantes da capital, separada da Argentina só pelo Rio Uruguai.

Aos 13 anos de idade, já era um lobisomem juvenil, uivando pra lua e tocando rock em bailinhos animados pelo conjunto Os Zumbis. Que, darks *avant la lettre*, em pleno coloridíssimo ano de 1967 só se vestiam de preto. Era já um perfeito roqueiro-mirim, formado pelos filmes de praia, os filmes de Elvis e os filmes dos Beatles, e compondo suas próprias canções desde que aprendera a tocar violão, aos 12.

O guri que cantava na rádio Charrua de Uruguaiana desde os dez anos de idade aos 14 era *crooner* do repertório em inglês do Hi-Fi, principal conjunto de bailes da região. Podia ter feito a vida a partir dali, passando a vida no lamê, cantando *Only You* pelos clubes caixeirais da fronteira e descansando no sítio. Mas estávamos em 1970. E, pra sorte (ou azar) de Bebeto, sua mãe se separa de seu pai e muda-se para Porto Alegre com os filhos. Ele tinha 16 anos quando foi parar no efervescente Colégio Julio de Castilhos, o *Julinho*. Não podia dar outra.

Não deu.

Ali no Julinho realmente se abriu a possibilidade de prever ou antever ou ver aquilo que era bom. O hippismo, a cultura das drogas lisérgicas, a leitura, enfim: tudo que estava acontecendo naquele período me encaminhou a escolher como opção pra minha vida a música, que era uma coisa que já existia, que eu já tinha desde criança. Naquele período eu me dei conta que não tinha mais volta<sup>103</sup>.

<sup>102</sup>E isso faz diferença tanto para ele quanto para grande parte dessa geração, todos muito ligados a astrologia.

<sup>103</sup>HAESER, Lucio. **Continental: a Rádio Rebelde de Roberto Marinho**, Florianópolis: Insular, 2007, p. 250.



No final de 1973, abandona o colégio e mete o pé na estrada. Tinha 19 anos e nenhum centavo no bolso. De carona em carona, chega ao Rio de Janeiro.

Em outubro do ano seguinte ia tocar no festival de rock da Praia da Palhoça, em Santa Catarina (onde também tocou o Almôndegas). Só que comeu tanto cogumelo que na hora de subir ao palco não conseguia fazer nada além de viajar entre o cosmos e o interior de si próprio. O único saldo positivo da experiência foi que ali conheceu dois malucos porto-alegrenses: os irmãos Frota.

Em 1974, ao completar duas décadas de vida, está de volta a Porto Alegre, e funda com os Frota uma das bandas mais comentadas e menos escutadas do, vá lá<sup>104</sup>, *rock gaúcho*: o lendário Utopia. O grupo tinha Ricardo Frota no violino e Bebeto e Ronald Frota nos violões e vozes. Os irmãos eram ainda mais jovens, e se uniram ao amigo mais velho para burilar um rock-folk-gaudério-progressivo que soa moderno até hoje (Ricardo foi para os Estados Unidos nos anos 1980, formou-se em música e passou a trabalhar com musicalização de crianças, invenção de instrumentos e esporádicas experiências em projetos musicais não-convencionais. Ronald mudou de área).



Show do Utopia no Teatro da Assembléia. Patrocínio: Cinema ABC e... Rádio Continental.

O Utopia era uma das pontas dessa cena que dizia: sim, dá pra ser roqueiro e até progressivo, mesmo tendo nascido em Uruguaiana, Pelotas, Bagé, Porto Alegre... Em termos de

<sup>104</sup>Não era exatamente rock o que fazia o Utopia.

visão de mundo, talvez fosse mesmo a ponta mais rebelde:

Tem várias pessoas que se criaram no Musipuc: Nelson Coelho de Castro, Fernando Ribeiro, Inconsciente Coletivo, Gilberto Travi, Almôndegas. Nós éramos da rua. Era cultura pop-rock intuitiva. Não tinha embasamento da MPB de contestação, todo o universo que vinha dos Centros Populares de Cultura dos anos 60 e foram originados nestes festivais universitários e tal. A gente vinha de uma cultura de droga, de rua mesmo.<sup>105</sup>

(Importante lembrar mais uma vez nosso foco: ele exclui tanto os artistas que buscavam uma inserção no conceito de MPB - como Fernando Ribeiro - quanto a também efervescente cena gaúcha de rock – que, no final dos anos 60 chegou a contar mais de duas mil bandas<sup>106</sup>. Nesse sentido, o Utopia entra de raspão, enquanto que irmãos seus de alma - como o Bixo da Seda - ficam de fora.)

Bons instrumentistas cercando um bom cantor, a banda rapidamente vira *cult*. E passa a fazer o circuito mais bacana da época: shows universitários; uma performance impactante nas *Rodas de Som* do Teatro de Arena; músicas gravadas no estúdio da Rádio da Universidade (da UFRGS) tocando na Rádio Continental<sup>107</sup>; boas participações nos dois primeiros concertos *Vivendo a Vida de Lee* (até Bebeto brigar com Júlio porque um segurança o retirou da beira do palco, de onde assistia outra banda tocar); shows individuais lotados na capital e no interior.

No auge do sucesso era das bandas mais populares da cidade. Na edição dominical do jornal Zero Hora do dia do segundo concerto de *Vivendo a Vida de Lee*, o jornalista Juarez Fonseca escreve que o Utopia

ao lado do Bixo da Seda é o grupo gaúcho que mais curiosidade tem provocado no Rio e São Paulo, tendo já várias citações nas colunas de música de Tárík de Souza e Nelson Motta. Constroem um som de altas esferas.<sup>108</sup>

O sucesso batia à porta quando...

...a banda acaba.

*Causa Mortis:*

Consumo de alucinógenos, churrasco, fandango, trago e muié. Mais ou menos nessa ordem. E, claro, uma necessidade de fazer outras coisas que fossem dar nisso que eu tento fazer *hasta hoy*.<sup>109</sup>

É bem verdade que pesou na decisão a pífia performance que tiveram em seu primeiro show

---

<sup>105</sup>HAESER, Lucio. **Continental: a Rádio Rebelde de Roberto Marinho**, Florianópolis: Insular, 2007, p. 251.

<sup>106</sup>Mais de mil bandas gaúchas inscreveram-se na etapa local do *I Festival Nacional de Conjuntos de Jovem Guarda*, promovido pela TV Record em 1966.

<sup>107</sup>As mais tocadas foram *De Manhãzinha*, *Aos Anos 70* e *Lírio*.

<sup>108</sup>HAESER, Lucio. **Continental: a Rádio Rebelde de Roberto Marinho**, Florianópolis: Insular, 2007, p. 202-203.

<sup>109</sup>E-mail de Bebeto Alves, de 31/03/05.

fora de Porto Alegre, no festival paulista *América Latina Canta*, em 1976.

Bebeto, um veterano de então 22 anos, sentia que ainda tinha muito pra mostrar. No final do ano, ao lado do pianista, compositor e cantor Léo Ferlauto, faz o show *Quieto, Morno e Moleque*:

Todas as influências começavam a desembocar no mesmo rio que o Carlinhos (Hartlieb) já navegava. Ou seja: a fusão do rock'n'roll, do pop, com os ritmos regionais.<sup>110</sup>

A influência de Carlinhos, fundamental para toda a geração, gera um show conjunto: *Voltas*<sup>111</sup> reúne em 1977 Carlinhos, Bebeto, o também cantautor Cao Trein, o baixo de Everton Pires e a percussão de De Santana:

Pela primeira vez na minha vida tinha percebido, através da sacação do Carlinhos, que podíamos fazer uma música que nos diferenciasse em meio a tanta informação e tendências que se prenunciavam na música popular, tanto aqui no Brasil quanto no mundo todo.<sup>112</sup>

Mais do que o Utopia, é este show que vai recolocá-lo em contato com suas raízes fronteiriças. E seria uma ponte para o fundamental LP coletivo *Paralelo 30* que, produzido pelo jornalista Juarez Fonseca em 1978, que reuniria Bebeto, Cao, Carlinhos, Raul Ellwanger, Nelson Coelho de Castro e Nando D'Avila.

O *Voltas* teve uma temporada longa no IA<sup>113</sup>, para a época: duas semanas de quinta a domingo. Era uma façanha, uma pretensão dos artistas locais. Mas, em plena ditadura, o Governo do Estado tinha um projeto de circulação pelo interior: Circuito DAC-SEC. Fizemos um numero expressivo de cidades e acho que foi isso. Não experimentamos em voltar a tocar em POA, não era comum. As coisas se cumpriam e, deixavam de existir, ficava na memória.<sup>114</sup>

Bebeto ainda tenta uma versão revista e ampliada do Utopia, com nove (!) integrantes (incluindo Cao Trein). Mas não dá pé. Como já tinha feito e ainda faria muitas vezes ao longo da vida, botou de novo o pé na estrada. As coisas estavam no mundo e ele sentia que precisava apre(e)ndê-las.

Vai para São Paulo, depois para o Rio. Finalmente sediado ali, lançaria em 1981, pela CBS, seu primeiro disco solo: *Bebeto Alves*. Mas aí já é outra história.

---

<sup>110</sup> Idem, ibidem.

<sup>111</sup> Lançado em CD em 2003 pelo selo Upa!, a partir de uma gravação feita por Francisco Anele em uma de suas apresentações.

<sup>112</sup> E-mail de Bebeto Alves, de 31/03/05.

<sup>113</sup> Na verdade, Bebeto se refere ao Auditório Tasso Corrêa, do Instituto de Artes da Faculdade de Música da UFRGS.

<sup>114</sup> E-mail de Bebeto Alves, de 13/10/12.

### 2.2.2. Carlinhos Hartlieb

Algo já falamos, muito ainda há o que dizer sobre Carlinhos Hartlieb. Todos que o conheceram são unânimes em uma palavra: doçura. Carlinhos era um cara doce, vidrado em história natural, quieto.

Carlos Alberto Weyrauch Hartlieb nasceu dia 28 de março de 1947, em Porto Alegre. Da adolescência tocando bossa nova no baixo acústico podemos pular para 1968, quando ele abandona a faculdade de História Natural da UFRGS e vai morar em São Paulo, onde cursa Comunicações Culturais da Escola de Comunicação e Artes da USP - e trabalha no Instituto Butantã, a convite, em função de seus profundos conhecimentos em... aracnídeos.

Na cidade onde efervescia a Tropicália, enturma-se com o pessoal do TUCA, o Teatro Universitário Católico. Assume a direção musical do grupo e, com ele, viaja por vários países da América Latina. Volta a Porto Alegre para apresentar a canção *Por Favor Sucesso* junto com a banda Liverpool no Festival Universitário de 1969. Vencem o festival e, em função disso, vão parar no FIC – Festival Internacional da Canção, no Rio.

De volta a São Paulo em 1970, assume a direção musical do Grupo Oficina, de Zé Celso Martinez Corrêa. Não era pouca coisa. O Oficina já era então referência nacional. Dois feéricos anos depois, sai de um cotidiano de vanguarda na maior cidade do Brasil direto para um auto exílio num sítio em Viamão, cidade da Grande Porto Alegre. Sentia que precisava processar toda a informação de anos muito intensos. O resultado toma forma em seu primeiro show: *Sempre é Assim*, de 1972.

Zé Celso ainda o busca para mais um trabalho, mas em 1973 Carlinhos está definitivamente de volta a Porto Alegre.

Começa trabalhando no que melhor sabia naquele momento: música para teatro - agora com o Grupo Província, de Luiz Artur Nunes. Em 1974, o segundo show, *Toque*. Logo depois, aceita um desafio da equipe do Teatro de Arena: montar e coordenar um projeto de música na pequena sala que era símbolo da resistência à ditadura na cidade. E é assim que surgem as *Rodas de Som*.

Carlinhos partiu das rodas para retomar sua carreira de músico, montando em 1975 dois espetáculos em que, como nunca antes, se viam amalgamadas a cultura pop-rock-folk, lisergia e folclore gaúcho: *M'Boitatá*, *a Serpente de Luz* e *Salamanca do Jarau* - seguidos, em 1976, de *Sonho Campeiro*. Nessa trilogia guasco-psicodélica (que também excursionou pelo interior do Estado) misturavam-se teatro, dança, artes plásticas. De forma ainda mais radical do que faziam os espetáculos *Amelita*, *Cabeça*, *Corpo e Membros* e *Em Palpos de Aranha*.

É a história de um grande temporal que chega no fim de um dia e traz uma noite que não termina mais. Nessa noite há uma enchente muito grande e todos os homens e animais são obrigados a se refugiar em cima das coxilhas, a partir daí começam a morrer os animais e uma cobra grande chamada Boiguaçu, que também se refugia nas coxilhas, começa a comer os olhos dos animais mortos. Esses olhos ainda tinham um pingo de luz do sol do último dia, a cobra vai sendo iluminada por dentro ficando cheia de luz. Mas ela morre porque os olhos não a alimentam. Então a luz se liberta, o dia nasce de novo e se igualam noite e dia, normalmente.

Carlinhos Hartlieb, Mônica Schmidt e Denise Venturrella apresentam um dado novo em matéria de espetáculos em Porto Alegre.

Um musical coreográfico onde Carlinhos compôs todos os temas e Mônica, Denise e Inês Marroco transaram a parte coreográfica.

Uma iluminação viva que determina cada passo a ser dado está sendo feita por Gerry Marquez além de uma projeção de alides que ilustra algumas cenas.

Um trabalho maduro criado e executado com coragem por gente nossa, abordando um tema que traz de volta uma rica lenda até então esquecida no nosso folclore.

Ricardo Campos

**MBOITATÁ - A SERPENTE E A LUZ**

FICHA TÉCNICA

Balé e Expressão Corporal: Carlinhos Hartlieb, Mônica Schmidt e Denise Venturrella

Viola, Harmônica, Flauta e Vocais: Carlinhos Hartlieb

Direção de Cena: Inês Marroco

Iluminação: Gerry Marques

Produção: Renato Endres

Fotos e Slides: Tonico Alvarez e Renato Endres

Cartaz: Danilo Fonseca

Desenhos: Ruby Schmidt

Figurinos: Bruno Schmidt

Máscaras: Pedrinho Simões Pires

Cenário: Rick Bols Nany Scliar

Agradecimentos: Revdo. Lauro Borba da Silva, Associação Leopoldina Juvenil, Nay Gastal, Denis Marques, Rogério Monteiro, Mendel Wainstein, Uda Sireliaeu.

**MBOITATÁ**

carlinhos hartlieb mônica schmidt nizinha venturrella

**TEATRO DE CÂMARA**

4 a 20 julho de 4ª a dom. 21 horas

direção inês marroco

PATROCÍNIO  
**EXITUS** Publicidade e Promoções

Em 1977, com Bebeto Alves e Cao Trein, companheiros de viagem e conceito, monta novo espetáculo, o recém-citado *Voltas*.

No ano seguinte, duas das mais interessantes, ousadas, comentadas e inclassificáveis canções do LP *Paralelo 30* são dele: *Maria da Paz* – de todo o disco, a única que efetivamente tocou no rádio - e *Admirado por Todos*. Melodias quebradas, ritmos insuspeitos, ecos roqueiros e andinos, tudo junto.

Entre 1979 e 1983 monta mais três shows – entre eles, em 1982, *Encontro das Águas*, com o ex-Almôndega Pery Souza. Produz outros tantos (como as caravanas gaúchas para São Paulo, em 1980, e Rio, em 1982) e assume o cargo de diretor da Discoteca Pública Natho Henn, em Porto Alegre. Sai da Discoteca e passa 1983 gravando seu primeiro disco solo, a ser batizado de *Um Risco no Céu*. Com a fita do trabalho pronto viaja para tentar vendê-lo a alguma gravadora do centro do País. Volta sem conseguir nada, frustradíssimo, e vai desopilar passando mais um verão na modestíssima casinha que havia construído na Praia do Rosa, em Santa Catarina.

Dia três de fevereiro de 1984 é ali que seu corpo é encontrado. Pendurado por uma corda, com os pés no chão, sem 11 dentes, morto há muitos dias e em avançado estado de putrefação. As circunstâncias de sua morte, estúpida e indigna de um sujeito doce como ele, nunca foram esclarecidas. Tinha 37 anos.

Seu disco foi lançado postumamente, em LP, só em 1988, e relançado em CD pelo selo Barulhinho em 2004. Depois de sua morte, a família recebe uma carta da universidade americana de Harvard. Em 1963 – quando tinha 16 anos e uma caranguejeira de estimação - Carlinhos havia

enviado a eles uma aranha muito esquisita que coletara no Morro de Santa Teresa, em Porto Alegre. Quase 20 anos de pesquisa depois, concluíram que era, efetivamente, uma espécie nova. E lhe deram o nome de seu descobridor: *alpaida hartliebi*.



### 2.2.3. Pentagrama



Jerônimo Jardim, Tenisson Ramos, Ivaldo Roque, Loma e Yoli: *supergroup*.

Sintoma inicial da derrubada de fronteiras na música regional gaúcha ocorrido no começo dos anos 1970 a partir da Califórnia da Canção Nativa, em sua formação clássica o Pentagrama era uma espécie de grupo *all star*, com a cantora Loma, os compositores, vocalistas e violonistas Ivaldo Roque e Jerônimo Jardim, o baixista Tenisson Ramos e a também cantora e baterista Yoli Planagumá. Mestres de uma estética de fusão das mais interessantes, nunca foram muito populares, mas brilharam na época em que ousadias como as deles eram toleradas no contexto regionalista.

O lagunense Ivaldo Roque nasceu em 12 de fevereiro de 1938. No começo dos anos 1970 já

era um músico bastante respeitado em Porto Alegre, e em duas frentes bem diversas: professor de violão erudito na faculdade de música Palestrina e compositor da Escola de Samba Praiana. Já o jaguareense Jerônimo Osório Moreira Jardim é de 19 de novembro de 1944. Já então ex-advogado, estava na Capital há pouco mais de um ano quando encontrou-se pela primeira vez com Ivaldo. Trabalhava como publicitário, mas ainda era um ilustre desconhecido na música:

Conhecemo-nos num show montado pelo poeta Luiz Coronel, chamado *Rio Grande do Som*, que marca, em 1971, a minha primeira apresentação em palcos da Capital. As apresentações que eu fazia até então se limitavam a “canjas” nos bares do Jessé Silva, do Lupi(cínio Rodrigues), do Rubens Santos e do Demosthenes Gonzalez, compositores e músicos locais mais destacados da época.

Certo dia Ivaldo e eu assistíamos ensaio em que o compositor Marco Aurélio Vasconcellos preparava a canção *Gaudêncio Sete Luas*, dele e do Luiz Coronel, para inscrever num festival criado em Uruguaiana com a intenção de inovar e valorizar o cancionero gaúcho. Ficamos impressionados.

Mais tarde Ivaldo me mostrou dois temas eruditos que compusera para violão. Vi neles fotografia sonora do Rio Grande do Sul. Coloquei letra, influenciado pelos contos gauchescos de Simões Lopes Neto. *Cobra Luz* e *Coto de Vela* contam em síntese as lendas da M’Boitatá e do Negrinho do Pastoreio. Logo compusemos outros temas.<sup>115</sup>

O Pentagrama surge como conceito justamente nesse “festival criado em Uruguaiana”: a Califórnia da Canção Nativa foi uma espécie de marco inicial do *nativismo* – em tese, a ala progressista e por vezes quase guerrilheira do movimento tradicionalista gaúcho.

É na mesma edição (a terceira, de 1973), vencida por *Gaudêncio Sete Luas* que Ivaldo e Jerônimo inscrevem *Cobra Luz*. O então quarteto tinha os dois nos violões, Lucia Helena e Jerônimo nos vocais e um percussionista chamado Binha. Precisavam de um nome, Ivaldo batizou “Pentagrama”. Levaram um honroso terceiro lugar.

Vendo que a dupla funcionava, reformam o grupo: agora os dois tem a seu lado as cantoras Yoli e Loma (negra como Ivaldo, raridades na música regional gaúcha) e Beto Meimes na percussão. Essa é a formação do show *Transas e Milongas*, idealizado pelo jornalista Elcyr Silveira, apresentado no teatro da Assembléia Legislativa do Estado e marco importante deste momento - definitivamente regional e universal já desde o título.

Na Califórnia de 1974, retornam para marcar época e causar cizânia. *Coto de Vela*, de Jerônimo e Ivaldo, trazia uma inovadora mistura que incluía, entre outros ingredientes, elaboradas harmonias vocais e polirritmias que misturavam influências afro e regionalismo pampeano. Tão inovadora que recebeu igual cota de aplausos e vaias – agravadas pela heresia de apresentarem-se sem nenhuma pilcha<sup>116</sup>, mas sim em traje de gala (o que, registre-se, era permitido pelo

---

<sup>115</sup> Publicado em 23/09/06 na página [http://jeronimojardim.zip.net/arch2006-09-17\\_2006-09-23.html](http://jeronimojardim.zip.net/arch2006-09-17_2006-09-23.html)

<sup>116</sup> As “tradicionalistas” fantasias de gaúcho, até hoje obrigatórias em quase todos os festivais do gênero.



regulamento).

Jerônimo:

(o grupo) foi hostilizado pelo público, considerado deturpador da autêntica música gaúcha. Todavia, tendo conquistado a crítica da Capital, a polêmica que se criou levou os organizadores a dividir o festival em linhas com o intuito de não barrar nenhum tipo de manifestação: *Linha Campeira*, *Linha de Manifestação Riograndense* e *Linha de Projeção Folclórica*.<sup>117</sup>

Como era impossível negar a qualidade do que havia sido apresentado, levam um prêmio de consolação: melhor grupo instrumental – e, como que a reconhecer um equívoco de uma premiação decidida por pressão do público, são chamados pela organização do festival para fazer um show na Califórnia seguinte, de 1975 (sim, a mesma de *Piquete do Caveira*). Califórnia que, efetivamente, abriu-se em três diferentes linhas a partir daí, graças e essa polêmica. Desta vez radicalizaram: fizeram o show (heresia!) de jeans.



Este disco não tinha a pretensão de ser mais que uma contribuição ao Centenário da Festa de Nossa Senhora dos Navegantes, que se comemora em 2 de fevereiro de 1975. Mas tão felizes foram seus autores, Ivaldo Roque e Jerônimo Jardim, que a música feita por eles está destinada a tornar-se uma espécie de hino oficial da festa e da procissão em que os portoalegrenses louvam a sua santa mais popular e que, ao longo destes cem anos, transformaram na maior manifestação religiosa do sul do país. A letra vigorosa e ao mesmo tempo penitente, embala uma serena melodia que sugere recolhimento e devoção e, certamente, cairá entre os fiéis de Navegantes como água na água. "Com a alegria da fé nos corações ... gente humilde se agiganta para louvar a sua santa", diz a letra. E aí está contido todo o espírito desse extraordinário exercício de fé religiosa, iniciado numa madrugada de 1875, quando a imagem de Nossa Senhora dos Navegantes, esculpida na Europa, foi levada pela primeira vez ao sítio onde se ergueria sua igreja. Nela estão a alegria devota da festa que começa uma semana antes diante da Igreja de Navegantes, o fervor da procissão com seu colorido cortejo de barcos pelo Rio Guaíba, as flores lançadas à água, as promessas. Mas Nossa Senhora dos Navegantes dos católicos é lemanjá das religiões afros que, no mesmo dia dois, leva milhares de pessoas às praias da cidade, com seus cantos, suas oferendas, sua fé. É um ritual tão amplo e tão enraizado na vida da cidade, que seria impossível não saudá-lo também. E, nesse caso, nada mais justo do que dar a outra face do disco também aos mesmos dois jovens compositores gaúchos de talento e sensibilidade reconhecida. Neste disco eles se entregam, juntamente com a obra de cunho extremamente popular, aos fiéis de dois de fe-

# FESTA DOS NAVEGANTES

<sup>117</sup> Publicado em 23/09/06 na página [http://jeronimojardim.zip.net/arch2006-09-17\\_2006-09-23.html](http://jeronimojardim.zip.net/arch2006-09-17_2006-09-23.html)

E é neste mesmo 1975 que sai um compacto chamado *Festa dos Navegantes*, com duas músicas da dupla Jerônimo / Ivaldo - originalmente compostas para um curta-metragem premiado no Festival de Gramado.

Jerônimo:

O Pentagrama ainda não era um grupo estável. Quando ficávamos Ivaldo e eu, não era Pentagrama. Nesse disco, Ivaldo toca violão nas duas faixas e eu canto em uma das duas canções, compostas para o produto encomendado. Não há integrantes de nenhuma formação do Pentagrama, somente os dois autores.<sup>118</sup>

O disquinho, nunca lançado comercialmente, era resultado de uma parceria entre a gravadora local ISAEC e a Epatur - Secretaria de Turismo da Prefeitura de Porto Alegre. E é impressionante. O que fizeram ali é até hoje inédito na música da cidade: estilizar sua música negra, de devoção, dos batuques. De um lado, *Festa dos Navegantes*, soavam voz, violão e uma orquestrinha com cordas e madeiras. Do outro, *Dois de Fevereiro (Iemanjá)*, aparecia o outro lado da louvação a Nossa Senhora dos Navegantes: o de Iemanjá. Começa com uma gravação *in loco* de um terreiro e segue afro, também voz, violão e orquestrinha, mais percussão.



Em 1976 gravam em São Paulo<sup>119</sup> seu único e hoje raríssimo disco, produzido pelo gaúcho Ayrton dos Anjos - o Patineti - em parceria com o paulista Wilson Miranda. O LP sai pela mesma Continental dos Almôndegas, mas seu repertório é mais sofisticado e menos pop que o dos rapazes “de Pelotas”. As canções se dividem em três gêneros básicos: a já citada *Coto de Vela*, *Oração da Colheita*, *Passa Passará*, *Maria Fumaça*<sup>120</sup>, *Fandangueira*, *Menino Velho*, *Cobra Luz* e *Morada*, todas com variadas explorações da fórmula

<sup>118</sup> Comentário de Jerônimo Jardim na página do autor no Facebook, em 23/10/12.

<sup>119</sup> Começaram a gravar em Porto Alegre, no estúdio da ISAEC, mas desentenderam-se com a direção do selo, creiam, porque “não podia fumar no estúdio” (sic!): comentário de Jerônimo na página do autor no Facebook, dia 23/10/12.

<sup>120</sup> Que não só tem o mesmo título que o futuro hit da dupla Kleiton & Kledir como também a frase “bota fogo, seu fogueira” – a de K&K diz: “ô seu fogueira, bota fogo na fogueira”. Mas Kleiton não conhecia a música em 2012.

rítmica sulista do compasso de 6/8 ou 12/8 - que também pode ser contado em 4/4 ou 3/4, e está presente em variados ritmos da Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul. Há também as milongas com harmonia de Bossa Nova: *Cano da Volta*, *Pingo de Cor* e *Passarinheiro*. E, finalmente, o inclassificável quase-samba-quase-baião-quase-milonga *Pra Um Dia Poder Voltar*.

Escreveu o jornalista Osval Lopes, na contracapa:

Sobre o trabalho deste grupo (...) basta dizer que é música regional gaúcha contemporânea. Mas ninguém espere ouvir sanfonas e aquele som “galponeiro” já meio sobre o estereotipado. Afinal o “Grupo Pentagrama” foi formado especialmente para criar uma nova proposição em matéria de abordagem de nossos temas regionais.

Já Jerônimo Jardim comentou, em sua página no Facebook:

Esse disco foi produzido pelo Patineti, que nos levou a Sampa para gravar em 48 horas de estúdio comprimidas em dois dias e noites. Lanchávamos no estúdio. Tínhamos feito uma turnê de 15 dias (nos anos 70 a Secretaria Estadual de Cultura fazia esse tipo de contratação para levar música ao Interior do Estado) e eu estava com dificuldade para tirar voz da garganta. Instrumental, era tudo como gosto, sempre valendo<sup>121</sup> (tínhamos ensaiado muito nas apresentações, sabíamos a melhor sequência). Eu podia cantar uma única vez e, depois, descansar uma hora para cantar a próxima (vá gargarejo de conhaque com mel).

O disco foi mal mixado<sup>122</sup>. Há informações equivocadas. Vocal, fazíamos todos os cinco. Cada um criou a sua voz no arranjo, para o resultado final. Yoli assumiu a bateria; Loma, percussões leves, chocalhos; Tenison, o baixo e a escaleta; Ivaldo, violão em harmonias e solos; eu, violão para harmonia (só fiz solo em *Passa Ficar* por ter criado a parte inicial da música sobre harmonias que o Ivaldo fazia para brincar).<sup>123</sup>

Ainda Jerônimo, agora em seu blog:

Não pudemos ficar para acompanhamento da mixagem. Perdeu-se muito da riqueza dos acordes e dos solos do Ivaldo.

O disco não obteve sucesso comercial.<sup>124</sup>

Pergunta minha:

- Yoli, vocês diriam que aquele monte de 6/8 e 12/8 do disco do Pentagrama são ritmos específicos (chamamé, chacarera?) estilizados, ou nem isso, são invenções nessa pulsação? Porque as milongas são bem milongas, ainda que com harmonias de Bossa Nova, não de milonga.

Resposta:

---

<sup>121</sup> Ou seja: não faziam o esquema mais comum, de gravar uma “guia” para depois ir gravando em cima os instrumentos definitivos.

<sup>122</sup> É possível achar para download na internet uma versão remasterizada brilhantemente pelo engenheiro de áudio gaúcho Marcos Abreu. Lado A : <https://soundcloud.com/marcosab2/grupo-pentagrama-lado-a> . Lado B : <https://soundcloud.com/marcosab2/grupo-pentagrama-lado-b> .

<sup>123</sup> Comentário de Jerônimo Jardim na sua página no Facebook, em 23/10/12.

<sup>124</sup> Publicado em 23/09/06 na página [http://jeronimojardim.zip.net/arch2006-09-17\\_2006-09-23.html](http://jeronimojardim.zip.net/arch2006-09-17_2006-09-23.html)

- Diria como você disse: eram invenções essa pulsação, e bem estilizadas, por sinal. (...) As harmonias nem se fala... era tudo Bossa Nova mesmo!!! Aqueles dois... Ivaldo Roque e Jerônimo Jardim eram muito loucos! Quando nos juntávamos para os ensaios cada um colocava suas idéias e... meu Deus! Era de arrepiar...

(...) Tivemos um show que viajou bastante. Chamava-se “Pentagrama em Pauta”. Acho que Pentagrama hoje seria muito sucesso.<sup>125</sup>

E como se acaba a história? Jerônimo, novamente em um diálogo no Facebook:

A minha saída do Pentagrama foi fruto do desentendimento em Ivaldo e eu. Ele queria que eu me demitisse da agência de publicidade (...) da qual eu era fundador e diretor, com elevado salário – que me permitia investir no Pentagrama -, para ir de mudança para Sampa, na aventura. Eu disse que se isso ocorresse o Pentagrama acabaria sem sustento, sem ter quem bancasse carro, viagens etc. (...) Entrou o ótimo Chico Ferreti no meu lugar. (...) Ficamos rompidos, Ivaldo e eu, por uns três anos.<sup>126</sup>

O grupo terminou em seguida.

Curiosamente, nem Ivaldo nem Jerônimo voltaram a investir sistematicamente numa música que soasse regional. A única outra iniciativa de Jerônimo na área foi na XV Califórnia, de 1985, onde rolou uma espécie de repeteco da recepção de *Coto de Vela*: a sua *Astro Haragano* foi recebida, literalmente, a garrafadas. A diferença é que, desta vez, fora a vencedora do festival.

---

<sup>125</sup> Diálogo na página do Facebook do autor, em 15/10/12

<sup>126</sup> Comentário de Jerônimo Jardim na página do autor no Facebook, em 23/10/12



2.2.4. *Amelita, Cabeça Tronco e Membros e Em Palpos de Aranha*



Levitan (ao centro, olhando para a câmera) e sua gangue.

*Amelita Cabeça Tronco e Membros* estreou em novembro de 1973, no Teatro de Câmara, hoje Teatro de Câmara Túlio Piva, no bairro da Cidade Baixa. O show era o que se chamaria atualmente de espetáculo multimeios.

Cláudio Levitan:

O que nos inspirava na época era a multimídia mesmo. Misturar efeitos visuais e música. Nós já tínhamos testado isso com sucesso na peça do *Flicts* (...) e vários grupos da época (...) fizeram shows com o mesmo perfil. Essas experiências eram desenvolvidas pelo pessoal da Faculdade de Arquitetura e eu tava nessa, fazendo junto, e às vezes até experimentando na frente. Acho que foi em 1971 quando o DAFA organizou a Primeira Mostra Internacional do Desenho Underground, com desenhos principalmente do Crumb e reproduzidos em foto pelo L. C. Felizardo. Também nessa época vinham o Décio Pignatari e outros de SP (grupo dos concretistas) falar sobre Comunicação etc. Acho que os Mutantes vieram por esse tempo.

O movimento criativo na Arquitetura era muito efervescente e transcendia aos muros da faculdade, com música e performances nos teatros e bares da cidade. Em 1973, houve um *boom* do rock pelos lugares mais undergrounds da cidade. Produtores malucos montavam festivais de bandas no Clube de Cultura e a gente tocava onde dava, porque a luta era entre a viabilidade econômica (que era quase nula) e a viabilidade política (que era uma fresta entre o louco e o subversivo - não esquecer que naquela época fazer música era caso de Polícia Federal. (...) A Polícia Federal tinha um departamento para censurar as músicas que a gente tocava nos bares! Um aparato de estado para cuidar de um bando de jovens adolescentes cheios de hormônios e adrenalina. Os corruptos andavam às soltas protegidos pelo exército brasileiro e a PF cuidava dos universitários que não podiam falar nada disso).<sup>127</sup>

A trupe de *Amelita* tinha Claudio Levitan na voz, violão e violino, Wanderley Falkemberg<sup>128</sup> no violão de 12 e voz, Mutuca (primo de Carlinhos Hartlieb, aqui assinando “Muts” Weyrauch) no violão, vocal e gaita de boca, Flávio Chaminé no baixo, Laurinho Ney na bateria e uma novidade em um palco de teatro porto-alegrense: uma guitarra roqueira, tocada por Roberto Patota. A direção musical e o piano ficavam a cargo de Celso Loureiro Chaves e a maior parte do repertório era de Levitan – como a clássica *Marcou Bobeira* – e de Wanderley – como *Debruçado Sobre Lú*, censurada no meio da temporada, passando então a ser cantada só com vocalises.

Temporadas fizeram várias, durante dois anos. Em todas, muita coisa em comum: poucos dias, pouquíssimo lucro - ou algum prejuízo -, pouco profissionalismo e muitas ambições artísticas. Algumas delas realizadas, como a fusão de pop, rock e música regional gaúcha, num misto de show, teatro, artes plásticas e psicodelia.

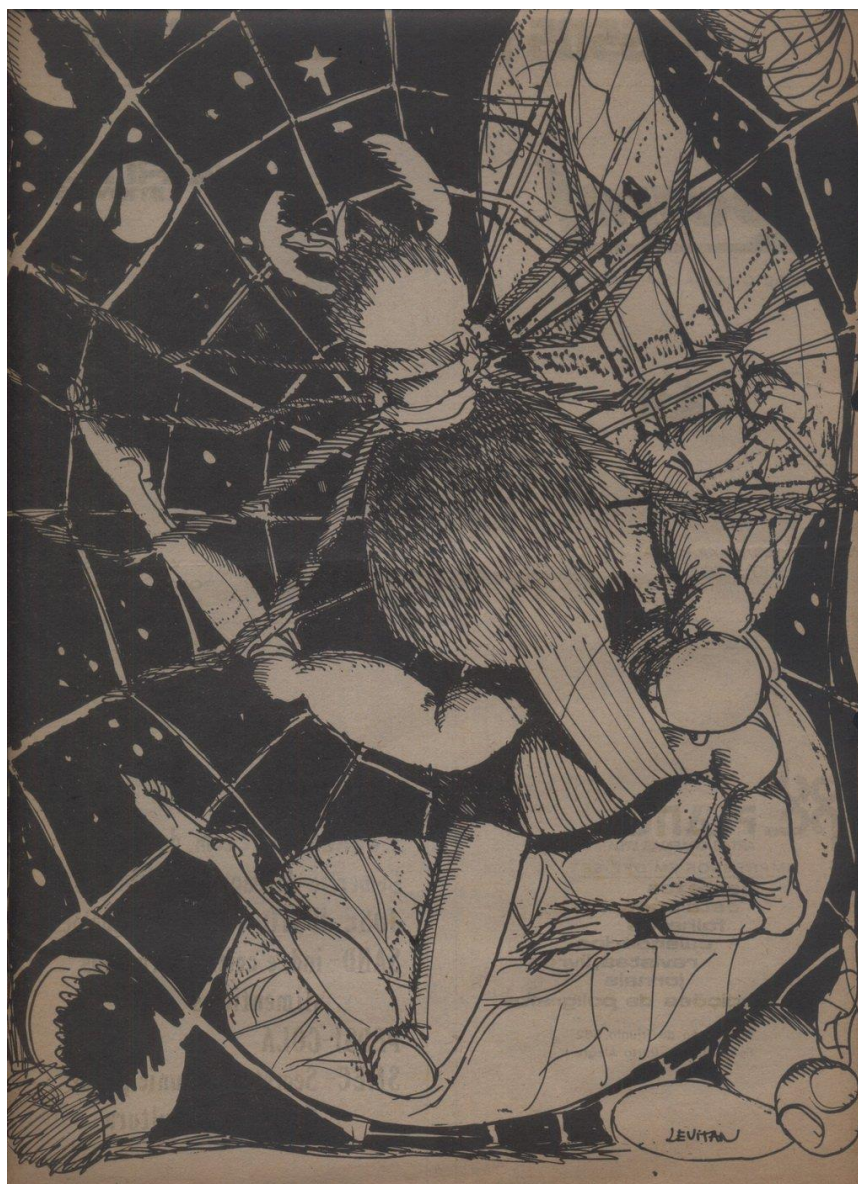
Já o show-e-também-banda-de-mesmo-nome *Em Palpos de Aranha* – que inspiraria Zé Flávio a compor a canção de mesmo nome, gravada pelos Almôndegas -, tinha Zé na guitarra (mais tarde substituído por um sujeito chamado Moca) e os mesmos Claudio Levitan, Flávio Chaminé e Laurinho Ney. Completavam a banda três músicos negros que estavam entre o que de mais *cool* havia então na cidade: Giba-Giba e seu inseparável *sopapo* – imenso tambor percutido com as

---

<sup>127</sup> E-mail de Cláudio Levitan, em 14/12/12.

<sup>128</sup> Wanderley, porto-alegrense nascido em agosto de 1948, trabalhava em publicidade, compondo jingles e, como jornalista, na redação da rádio Continental. Também foi o organizador do Festival de Música do Presídio Central de Porto Alegre, junto com a namorada de um dos presos políticos dali (Carlos Araújo): Dilma Rousseff.

mãos, inventado pelos negros das charqueadas de Pelotas, sua terra natal; o mestre de bateria Nery Caveira (já falecido, mas até hoje uma lenda das escolas de samba porto-alegrenses); e a cantora Gracinha Magliani, irmã da artista plástica Magliani, que foi quem fez o caprichado cenário. Textos de Luís Fernando Veríssimo e figurinos caprichados completavam o show que contava uma história: a história da cidade vista como uma teia de aranha, que nos sufocava a todos. Tinha rock com música negra, blues com solo de cuíca e muitos elementos regionais. Tudo bem anos 1990, só que nos 1970. A crítica da apresentação da banda no primeiro show *Vivendo a Vida de Lee*, assinada pelo jornalista Juarez Fonseca, diz que eles eram responsáveis pelo “o que se pode chamar de melhor rock brasileiro feito aqui na cidade”.<sup>129</sup>



A capa do luxuoso programa distribuído no show (desenho do próprio Levitan)

*Em Palpos de Aranha* rodou por todos os principais teatros da capital e vários do interior. Vai melhor que *Amelita*: dois anos de sucesso.

<sup>129</sup> HAESER, Lucio. **Continental: a Rádio Rebelde de Roberto Marinho**, Florianópolis: Insular, 2007, p.199.

## **CAPÍTULO 3 – 1975 foi um ano bom**

Não foi só o espaço, mas também o tempo que gerou o Almôndegas numa confluência especial de coincidências e causas-e-efeitos.

E 1975 foi o centro.

Elenquemo-lo.

Foi o ano de...



### 3.1. As Rodas de Som do Arena.

Mais do que rodas, janelas. Coordenadas por Carlinhos Hartlieb, num clima totalmente *cult* muito antes da palavra chegar a estas terras, as Rodas reuniam “o pessoal” no mítico teatrinho criado por uma turma de esquerda, quase secretamente, no porão de um prédio do viaduto da Borges de Medeiros, no centro da cidade.



O show de estreia: Bixo da Seda esgoalepando o pequeno teatro. E o pessoal literalmente invadindo o palco.

Já na estreia, dia sete de março, o show do Bixo da Seda deixava claro o quanto um determinado segmento da população jovem ansiava por uma janela assim: numa lotação de 120 pessoas havia 240 se espremendo, mais as mil que ficaram nas escadarias do viaduto, na vã esperança de entrar.

Começava um novo capítulo na música de Porto Alegre.

O projeto se sedimenta com a fórmula grupo mais consagrado + artista ou banda iniciante - sempre à meia-noite de sexta-feira. Nesse esquema, apresenta-se gente tão diferente quanto - na mesma noite! - o conjunto regionalista Os Tapes e o roqueiro Mutuca. Nesse esquema, estrearam compositores futuramente importantes na cidade, como Jimi Joe, Zé Caradípia e Nelson Coelho de Castro. Nesse esquema, as noites eram sempre abarrotadas.

Noites que, como escreveu o jornalista Juarez Fonseca, testemunha ocular e auditiva de tudo que falamos aqui, *terminavam sempre em celebração*. Nas quais, por exemplo, o grupo *Utopia - de Bebeto Alves, Ricardo Frota e Ronald Frota -*, *passou a ser cultuado como os Beatles no Cavern Club*.

E conclui Juarez:

*Ninguém imaginava que a cidade abrigasse tantos jovens músicos enrustidos*<sup>130</sup>.

Foram apenas oito semanas – até 25 de abril, quando tudo acaba com um show do próprio Carlinhos. Pela sua importância histórica, parece que foram meses ou anos de público surpreso e incrédulo, não imaginando que houvesse tanta coisa boa sendo feita quase secretamente pela cidade, esperando um palco para florescer. Na verdade, *ninguém* imaginava. No dia da despedida, Carlinhos deu uma definidora entrevista para Juarez:

*Nunca houve esse tipo de promoção antes. Fora isso, muito mais importante é o fato dos músicos se conhecerem lá, porque não havia um lugar; ninguém se transava*<sup>131</sup>. *Só se ouvia falar em fulano aqui, fulano lá, fazendo isso e aquilo. E dentro do Arena já surgiram muitas associações de músicos, gente que trabalha sozinha e que de repente, pelo conhecimento, passou a pensar em formar um grupo, coisas assim. Isso estimula o trabalho de todos. (...) Tudo isso já é novo, mas o resultado só vai se poder avaliar daqui a algum tempo.*<sup>132</sup>

Estava certíssimo.

---

<sup>130</sup> Texto de Juarez Fonseca na página 03 do fascículo nº 13 de MANN, Henrique. **CEEE / Som do Sul**. Porto Alegre: Editora Alcance, 2002.

<sup>131</sup> N.A. Amigo mais jovem: sim, o pessoal já transava naquela época, senão você não haveria nascido. Mas o termo, então, se aplicava a múltiplas atividades, sexuais ou não.

<sup>132</sup> Entrevista de Carlinhos Hartlieb a Juarez Fonseca, em 25/04/75, citada na página 04 do fascículo nº 13 de MANN, Henrique. **CEEE / Som do Sul**. Porto Alegre: Editora Alcance, 2002.

### 3.2. Os shows do Clube de Cultura

Por essa mesma época, o Clube de Cultura (na Ramiro Barcelos, bairro boêmio e judeu do Bom Fim), definitivamente roqueirizado, desde 1973 recebia as melhores bandas de rock em atividade na cidade. Entre outras, Bixo da Seda, Bobo da Corte ou o performático, pesado e meio progressivo Byzarro.



Mitch Marini, Gerson Schneider e Carlinhos Tatsch: a nobreza rocker do Byzarro.

Ainda numa praia roqueira, estavam em seu melhor momento grupos como A Barra do Porto – banda nova do já veterano Mutuca -, Laranja Mecânica e muitos outros. Ainda que, em certos casos, fossem grupos que mais ensaiassem e fumassem maconha do que propriamente tocassem com alguma frequência. Era tudo ainda muito incipiente. E o rock nem tinha grande presença nas Rodas de Som nem entrava nos Musipuc.

### **3.3. O IV Musipuc**

Em junho de 1975 acontece a quarta edição do fundamental Musipuc. Nela, brilha mais uma vez Fernando Ribeiro, e aparecem para o grande público Status 4, Inconsciente Coletivo, Léo Ferlauto e Gilberto Travi & Cálculo IV – batizado em homenagem a cadeira da faculdade de engenharia onde Gilberto sistematicamente tomava pau. Todos – exceto Fernando - transitavam entre o rock, o folk e o regionalismo, com doses variadas de ironia e humor e quase nenhuma ligação com a dita MPB.

### 3.4. Gaúchos na Rádio Continental.

Não foram as Rodas de Som, mas sim o IV Musipuc que revelou o efervescente cenário local para o homem certo na hora certa. Júlio Fürst<sup>133</sup>, comunicador de rádio, participava do júri e saiu já da primeira noite impressionado com palco e plateia. Deu um jeito de gravar a final, ao vivo. Em seguida, falou com a direção da Rádio Continental - onde desde abril, de segunda a sexta, 22h, apresentava *Mister Lee in Concert*, programa criado para lançar as calças Lee no Brasil (no caso, em Porto Alegre). Tinha uma proposta inédita.

Foi uma feliz conjunção de coisas. A Lee estava fechando uma parceria com as lojas Renner para fabricar e lançar nacionalmente seus produtos, objetos de desejo de 11 entre 10 jovens da década de 1970, que até então só se conseguiam importando – legal ou ilegalmente. A MPM foi a agência de publicidade contratada pra pensar a campanha. Eles, por sua vez, sugeriram a criação de um garoto-propaganda, o tal *Mister Lee*. E Júlio foi convocado para encarná-lo.

Baterista desde os anos 1960, quando tocava rock na banda The Rockets ou Bossa Nova com um trio de piano, baixo e bateria, Júlio era então dono da Mozart Discos – loja que, apesar do nome, tinha seu foco nas novidades nacionais e internacionais da música pop e do rock, e fora o primeiro lugar para se comprar LPs fora do centro da cidade (ficava na esquina da 24 de Outubro com a Dr. Timóteo, bairro Auxiliadora).

Ainda mantendo a loja, ele começara sua carreira radiofônica na Rádio Pampa, em março de 1972. Lá, assinava a programação – com ênfase no lado menos comercial do rock daquele momento – e produzia e apresentava *Soul Power*, onde encarnava *Julius Brown*, um pseudo-negão que apresentava o melhor do soul e do funk:



Funk Soul Brothers: Hermes Aquino e Júlio Fürst

(cantado por Hermes Aquino) - *Olha que já são 10 da noite. Julius Brown vai começar... O som é uma viagem, Mister Julius Brown está no ar!*

---

<sup>133</sup> Nascido Júlio César Fürst, em Porto Alegre, dia 08/10/49.

(falado por Julio Fürst) ... – *Pela superquente Con-ti-nen-tal! Comunicação tropical! Julius Brown e as magníficas do soul of America!*<sup>134</sup>

Em 1973 a Continental compra seu passe. E o negão *fake* segue com tanto sucesso que torna-se o primeiro DJ de uma festa de black music em Porto Alegre - os bailes *Black Power Show* que aconteciam no Floresta Aurora, clube da comunidade negra. Sim, o cara era branco, sim, ele apresentava-se com a cara pintada de preto.

Só que desde 1º de abril de 1975 Júlio não era mais Julius Brown. Ele agora era... Mr. Lee, mais branco impossível, fã de country music, chapelão de caubói, bota e calça Lee.

A ideia original era tocar única e exclusivamente música country - afinal, Lee era calça de *cowboy*. Só que, em seguida, aconteceu o que contamos acima. O problema é que não havia como tocar aquela turma nova do Musipuc na rádio. Afinal, ninguém ali tinha disco gravado (fita demo então, nem se sabia o que era).

Mas Júlio não se mixa.

Em junho, (...) procura a administração da Lee. Fala com o diretor de marketing, Américo Bender, responsável pela entrada da marca no Brasil, e diz: “O negócio é o seguinte, cara: nós vamos botar música gaúcha. Tá dando a maior repercussão, o maior pedal, telefonema, audiência, uma resposta altamente positiva”.

Américo ri e retruca: “Tu tá louco? Nós estamos fazendo um programa de música country americana pra vender calça Lee e tu quer vir com música de Porto Alegre. Tu enlouqueceu?”

Júlio não se intimida com a primeira negativa de Américo. Considera-o um sujeito de visão e oferece mais argumentos. “Lembrei que a Lee promovia concertos nos Estados Unidos e fazia até uma cadeia de rádio pra transmitir esses concertos costa a costa, fazia de três em três meses. E reunia caras como B. B. King, Bob Dylan, só feras, pra fazer os concertos patrocinados pela Lee”.

A ficha cai e Américo também se entusiasma: “Se tá dando pedal, daqui a pouco vamos fazer um concerto desses”.<sup>135</sup>

Como vimos, o Almôndegas já rodava na programação da rádio, tanto com gravações feitas no Estúdio B quanto com seu primeiro LP, lançado em abril daquele ano (é possível inclusive que tenham sido usados como argumento). Mas eram só eles. Mais ninguém. Aí entram no jogo uma série de influências internas: os redatores da rádio, Wanderley Falkemberg (também músico) e Emílio Chagas (também produtor de shows), ajudam a pressionar a chefia. Logo o trio, mais Anele, consegue liberar o Estúdio B para que toda aquela turma começasse a gravar sua produção. Um único microfone, todos em volta... e *vamo ser feliz!* Não tinha nem mixagem: as músicas eram registradas e poucas horas depois já entravam na programação.

---

<sup>134</sup> Tirado de uma gravação cedida por Lucio Haeser.

<sup>135</sup> HAESER, Lucio. **Continental: a Rádio Rebelde de Roberto Marinho**, Florianópolis: Insular, 2007, p.189-190.

Os primeiros chamados são os vencedores do Musipuc, já que o registro ao vivo do festival não tinha ficado bom. Em pouco tempo o acervo teria Almôndegas, Inconsciente Coletivo, Fernando Ribeiro, Gilberto Travi & Cálculo IV, Zezinho Athanázio, Mantra, Bobo da Corte, Bizarro, Nelson Coelho de Castro. Sempre gravados por Anele, no crescentemente famoso Estúdio B:

A captação era com somente um microfone Neumann, e os guris espalhados pela sala de acordo com o volume do instrumento. Fazia-se a captação numa máquina de dois canais Sony – mais tarde, a Globo mandou uma Ampex de quatro canais. As músicas rodavam no ar em cartuchos. A console era aquela tradicional de rádio Gates, originalmente mono, que foi adaptada para estéreo invertendo as chaves. O grande trunfo do operador era um equalizador acoplado com o padrão da Neumann e o Egon Alsher da Cotempo e o Bertoldo Lauer Filho montaram. Era só dar uma giradinha e a equalização vinha<sup>136</sup>

Em pouco tempo, a segunda metade do programa de Mister Lee – a que ia ao ar das 22h30 às 23h - seria exclusivamente ocupada por artistas locais. E o sentimento geral dos ouvintes com relação aos artistas gaúchos que escutavam na rádio naquele momento podia ser assim resumido: eles são bons, eles são nossos, e *falam como a gente*. Podiam ser roqueiros como o Bizarro, Mantra ou o Bixo da Seda, folks como o Utopia, Hallai Hallai ou Inconsciente Coletivo, emepistas como Fernando Ribeiro, Hermes Aquino ou Zezinho Athanázio. Ou ainda inclassificáveis como Gilberto Travi e Cálculo IV ou o Em Palpos de Aranha.

O Almôndegas seguia na cabeça do processo.

Kledir:

Foi uma emoção muito grande ouvir nossas músicas tocar em uma rádio para milhares de pessoas pela primeira vez. É indescritível a sensação. Esse momento foi um dos mais lindos que vivi. Além, naturalmente, do grande prazer pessoal que sentia e o incentivo para continuar com a música, *eu via os olhos das pessoas do sul brilhando com aquilo de 'é gente daqui' fazendo música boa, moderna*. Virou um movimento que mudou o Rio Grande para sempre<sup>137</sup>.

Em pouco tempo não seriam mais só os Almôndegas: Leonardo Ribeiro, Inconsciente Coletivo e Hermes Aquino também teriam seus discos. E aí mês houve em que 80% da programação geral da Continental AM chegou a ser ocupada por músicos gaúchos. O iniciante Nelson Coelho de Castro lembra bem:

Quando então o Júlio Fürst anunciava *Versos de Proa*, de Nelson Coelho de

---

<sup>136</sup> Depoimento do próprio Anele, na página do autor no Facebook, dia 16/10/12.

<sup>137</sup> HAESER, Lucio. **Continental: a Rádio Rebelde de Roberto Marinho**, Florianópolis: Insular, 2007, p.191. *Itálicos meus*.

Castro, (...) era uma explosão e ao mesmo tempo um *xiiiiss* - pedindo silêncio - para escutar a música. Logo após a música, outra explosão, e comemorávamos como se fosse um gol, tomávamos cerveja e ficávamos até de madrugada comentando as músicas dos outros músicos e compositores...

Pueril, humano, demasiado humano, demasiada província, demasiado começo, demasiada saudade desta fragilidade amadora e sincera.<sup>138</sup>

Bebeto Alves, menos romântico, coloca as coisas no lugar - num depoimento semelhante ao de Carlinhos Hartlieb sobre as Rodas de Som:

A Continental contextualizou isso tudo. Primeiro, porque estavam existindo várias coisas na cidade, e que ninguém exatamente tomava conhecimento de um e de outro. Não se sabia. Então a Continental, de uma maneira, além de ter contextualizado, ela formatou um movimento musical que estava existindo na cidade. Eu não sabia que existia o Fernando Ribeiro, o Inconsciente Coletivo. Eu conhecia o que tava mais próximo. Sabia que existia Carlinhos Hartlieb, que era próximo de mim culturalmente.<sup>139</sup>

Zé Flávio:

Um belo dia eu digo: ‘Bah, cara, eu tenho que gravar também’. Fui lá, procurei o Júlio Fürst - o *Mister Lee* -, o Anele... e começamos. O Mantra começou a gravar. E a gente gravava com uma certa regularidade, sempre abastecendo a rádio. Sempre tinha alguma coisa.

(...) A primeira vez que nós fomos gravar lá foi um absurdo. (...) o Mantra chegou e gravou umas 10. (...) um disco inteiro. (...) O Anele deixava rolar: ‘Vai tocando que eu vou gravando’.

(...) Tudo era movido a uma grande amizade. Tu entrava na rádio como se estivesse entrando na tua casa. Eu vivia lá naquela discoteca, fuçando, conversando.<sup>140</sup>

E então os concertos.

---

<sup>138</sup> HAESER, Lucio. **Continental: a Rádio Rebelde de Roberto Marinho**, Florianópolis: Insular, 2007, p.193.

<sup>139</sup> HAESER, Lucio. **Continental: a Rádio Rebelde de Roberto Marinho**, Florianópolis: Insular, 2007, p. 251.

<sup>140</sup> HAESER, Lucio. **Continental: a Rádio Rebelde de Roberto Marinho**, Florianópolis: Insular, 2007, pp. 254 e 255.



### 3.5. *Vivendo a Vida de Lee*



Como vimos no depoimento do Júlio aí em cima, tudo foi inspirado nos *Mister Lee in Concert* americanos, adaptados a então tímida realidade local. Só que o resultado disso seria que uma geração inteira de novos artistas locais teria pela primeira vez todas as condições de infraestrutura para um show, apresentado para uma quantidade inédita de gente. A maior parte deles, pela única vez em suas carreiras.

Na cabalística data de *13 de agosto* de 1975, uma quarta-feira<sup>141</sup>, apenas um mês depois do Musipuc que deflagrara todo o processo, acontece o primeiro concerto *Vivendo a Vida de Lee*. Teatro Presidente, Porto Alegre<sup>142</sup>: tanta gente querendo entrar que tiveram de fechar a rua. Até a polícia interveio para trancar o trânsito - e mesmo com polícia nas cercanias não conseguiram evitar que uma porta lateral do teatro fosse arrombada e muita gente invadissem a plateia.

Cabiam ali 1.150 pessoas. Havia (os depoimentos variam) de duas a três mil lá dentro, mais duas mil no lado de fora, escutando tudo nos rádios dos carros sintonizados da Continental. Nunca havia acontecido algo assim na cidade. A coisa mais parecida tinha sido a estreia das Rodas de Som do Arena.

Tocando três músicas cada um (com direito a bis), revezaram-se nesse primeiro palco Hermes Aquino, Fernando Ribeiro, Status 4, Inconsciente Coletivo, Gilberto Travi e Cálculo IV, Grupo Ensaio, Byzarro, Utopia, Bobo da Corte, Em Palpos de Aranha, Mercado Livre e o redator da

<sup>141</sup> Quarta-feira?!?! Como assim estreiar um projeto desse tamanho numa quarta-feira?! Era *muita* certeza de que ia dar certo...

<sup>142</sup> À tarde houve uma bizarra pré-estreia: fechada para os três representantes da censura federal, que ouviram seis dos 13 grupos, e leram as letras de *todas* as músicas. O pessoal aproveitou pelo menos para fazer a passagem de som.

Continental Wanderley Falkemberg. Encerrando a noite, os já então famosos Almôndegas. No total, 43 músicos.

Mudava ali a perspectiva da música feita na cidade - e no Estado.

É como, explodindo num milhão de significados possíveis de serem analisados aqui (mas que não o serão), dizia o cartaz: “Som pra baiano nenhum botar defeito”. Antecedido da frase “Você vai ver o que os caras estão trabalhando em som, aqui no sul”.

A crítica do espetáculo no jornal local Zero Hora – obviamente, de Juarez Fonseca - é profética:

Há hoje uma sutil diferença, mais formal do que musical, entre os concertos do Clube de Cultura, do Teatro de Câmara, do Gigantinho etc., e o Vivendo a Vida de Lee. Preste atenção, tente viver o momento de agora.

(...)

Preste atenção, a indústria do rock está chegando a Porto Alegre<sup>143</sup>, embora a gente ainda não possa perceber isso com muita clareza. Preste atenção: os músicos, as bandas que você viu nascer fragilmente, estão partindo pra outra. Todos querem que o Bixo da Seda, ou que o Utopia, ou que o Palpos de Aranha, ou seja-lá-quem-for, ganhe o sucesso. Você, o público, vai gostar de ver a capa do disco de algum deles enfeitando a vitrine na Rua da Praia. Vai ser tudo bonito, e o preço que você vai pagar por isso será a perda de intimidade. Preste atenção: o rock profissional está chegando em Porto Alegre.

(...) o Almôndegas (...) de uma ou de outra forma, foi o ponto de partida para o profissionalismo, a antenação, a visão de possibilidade.

(...) Vamos ver o que vai acontecer daqui pra frente. De qualquer forma, preste atenção: você pode estar assistindo ao fim (início) de um ciclo musical em Porto Alegre.<sup>144</sup>



Em nove de novembro de 1975, um

<sup>143</sup> Taí o sistema

<sup>144</sup> HAESER, Lucio. *Continental: a Rádio Rebelde de Roberto Marinho*, Florianópolis: Insular, 2007, p.198.

domingo, a segunda edição colocava 18 grupos - das cinco da tarde até duas e meia da manhã - à frente das 5.300 pessoas que hiperlotaram o Auditório Araújo Vianna (cabiam 4.200, mas o pessoal entrava e saía). Quando o Mantra estava no auge de sua delirante apresentação, choveram no céu meteoritos (ou passaram por ali três discos voadores, cada um acreditou no que quis). Era a bênção que faltava para provar que havia gente nova fazendo música na cidade e, mais do que isso, um público muito interessado. Um sistema.

(Para ver as imagens do show, gravadas em super-8, sem som, por Júlio Fürst: <http://vimeo.com/53010046> )

Em 1976, sucesso total em mais uma edição, o Concerto N° 3, no Teatro Leopoldina. Agora já divididas em duas noites: 31 de abril e 1° de maio.

E então um povo eufórico de tão feliz, lotando dois ônibus fretados, começa a desbravar o interior: os concertos vão a Caxias do Sul, Passo Fundo, Pelotas e Santa Maria – e, exceto por Passo Fundo, onde concorreram com um baile prestigiadíssimo, todas as lotações foram esgotadas.

Ângela Langaro, vocalista do Inconsciente Coletivo, hoje psicóloga:

Era uma grande festa. Acho que esse foi o melhor período de todos, que foi viver não só dentro do grupo, mas viver a vida de todo mundo. Estar iniciando e ter muita perspectiva em relação à carreira. Muitos sonhos e muita gente junta. Só depois que passou que – não só eu, acho que eles também – a gente viu como tudo aquilo foi importante também historicamente naquela época. Naquele momento a gente não tinha a sensação, essa consciência de quanto isso estava sendo importante para o movimento musical em Porto Alegre<sup>145</sup>.

Zé Flávio:

Era uma grande família. Eram diversas praias diferentes, diversos estilos. Mas todo mundo se dava com todo mundo. Era um circo.<sup>146</sup>

No dia 23 de outubro do ano seguinte, graças ao impacto das retransmissões do programa pela Rádio Iguçu, de Curitiba, 73 músicos gaúchos em três ônibus fretados levaram 6.500 curitibanos ao Palácio de Cristal para conferir de perto aquelas bandas que eles ouviam pelo rádio. Cantaram junto todos os hits.

O último *Vivendo a Vida de Lee* – que ninguém sabia que *seria* o último – acontece novamente em duas noites: três e quatro de dezembro de 1976, Teatro Leopoldina. Pela primeira vez em Porto Alegre, uma das noites não lota.

Juarez Fonseca, mais uma vez, é profético:

---

<sup>145</sup> HAESER, Lucio. **Continental: a Rádio Rebelde de Roberto Marinho**, Florianópolis: Insular, 2007, p.208.

<sup>146</sup> Idem, *ibidem*.

Como eu disse, comentando o primeiro Vivendo a Vida de Lee, que o show abria um ciclo, penso agora que o quarto<sup>147</sup> ... encerra este ciclo. Entre agosto de 75 e dezembro de 76 abriu-se a perspectiva da profissionalização para vários grupos e agora, passado o entusiasmo-estusiasmado, dentro de um mesmo espetáculo já se nota muitas diferenças. (...) Quero destacar (...) Almôndegas, João Schu, Gilberto Travi/Cálculo IV, o Mantra de Zé Flávio e Nelson Coelho de Castro. (...) O Almôndegas porque deu uma demonstração definitiva de profissionalismo, é um grupo que sabe o que faz e sabe o que quer.

(...) Se tudo continuar como está, corre o perigo de desgastar-se, enfraquecer (...) Fernando, Hermes, Inconsciente Coletivo, Almôndegas, esses já passaram da metade do caminho, (...) já não são monopólio das gravações da Continental, estão em todas as emissoras através do disco.<sup>148</sup>

Em 1978, quando o passo definitivo ia ser dado – shows no Rio e em São Paulo -, a Lee tirou o patrocínio. O diretor da Continental tinha pedido dinheiro demais pra renovar e o Marketing da empresa não topou.

Fim do sonho.

No total: três anos, 12 concertos – 11 deles de absoluto sucesso.



Júlio Fürst: *Mister Lee* em ação.

---

<sup>147</sup> Quarto em Porto Alegre.

<sup>148</sup> Crítica de Juarez Fonseca no jornal Zero Hora, edição de 06/12/76.

### 3.6. Mudanças na Califórnia da Canção Nativa



Antes do ano acabar, ainda houve a emblemática abertura de linhas da quinta edição da Califórnia. Justamente no ano em que o Almôndegas apresenta a (literal e alegoricamente) revolucionária *Piquete do Caveira*, inaugurando a ideia de três linhas de premiação para contemplar trabalhos mais ousados sem irritar os tradicionalistas. Só pra terminar de esclarecer e seguir adiante:

Desta vez, Ivaldo Roque e Jerônimo Jardim levaram ao palco um trabalho intitulado "Coto de Vela", enfocando a lenda do Negrinho do Pastoreio. A modernidade da proposta acirrou as diferenças da assistência, dividida entre o cantar singelo e tradicional dos campos e o enfoque dado ao trabalho pelos compositores.

Na noite final, as vaias recebidas deixaram preocupados os organizadores que, a partir daí, resolveram buscar uma solução para o convívio pacífico entre as diversas formas de cantar nossa terra.

Além desse fato, alguns compositores e arranjadores, alternando o andamento de suas composições com partes lentas, seguidas de partes com ritmo vibrante e instrumental adequado, conseguiam entusiásticos aplausos da plateia, contagiada pela fórmula.

Isso fez com que a canção de Luiz Coronel e Marco Aurélio Vasconcellos, intitulada "Ascensão e Queda de um Ginete", defendida pelo excelente Leopoldo Rassier, empolgasse o público. Ao não ver a canção entre as classificadas para a noite final, a reação de repúdio à escolha dos jurados foi tão grande que extravasou as portas do Cine Pampa e foi estampada em faixas e cartazes, que só não conturbaram os espetáculos e desacataram a comissão julgadora, porque a segurança agiu com diplomacia e presteza. (...)

Preocupado com o que assistira no decorrer daquele festival, Colmar Duarte, então presidente, tomou a iniciativa de dividir o concurso de canções em três linhas distintas, a partir da próxima edição.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> DUARTE, Colmar e LIMA ALVES, José Edil de: **Califórnia da Canção Nativa - Marco de mudanças na Cultura Gaúcha**, Ed. Movimento, 2001

## 4. A PARTIR DE ONDE VAMOS

### (Uma leitura candido-schwarz-francomoretiana disso tudo)

#### 1. 1. O Espírito do Novo Mundo.

Goethe, 1827:

“Atualmente, literatura nacional é algo que pouco significa: a idade da literatura mundial está começando e todos devem colaborar para apressar seu advento”<sup>150</sup>

(E isso que, como sabemos, nem existia “Alemanha” em 1827.)

Marx e Engels, 1848:

“Unilateralismo e estreiteza de raciocínio nacionalistas vêm se tornando mais e mais inviáveis e, de muitas literaturas nacionais e locais, começa a se erigir uma literatura mundial”.<sup>151</sup>

Troque-se “literatura” por “música”, e 1827/1848 por 140 anos depois: 1967/1988. No lugar de Marx e Engels, algum Lobão ou Paulo Ricardo poderia, sem estranhamento e muito possivelmente com outras palavras, ter dito o seguinte durante a eclosão do rock brasileiro dos anos 80: “unilateralismo e estreiteza de raciocínio nacionalistas vêm se tornando mais e mais inviáveis e, de muitas músicas nacionais e locais, começa a se erigir uma música mundial”.

Em vez de Goethe, um Caetano Veloso na explosão tropicalista seria, sem nenhum esforço, verossímil na frase – e poderia, esse sim, usar exatamente estas palavras - “atualmente, uma música nacional é algo que pouco significa: a idade da música mundial está começando e todos devem colaborar para apressar seu advento”.

Trama (forma) estrangeira sobre cenário local, com narrador local - o hoje canônico *insight* de Roberto Schwarz<sup>152</sup>.

Goethe, Marx, Engels, Schwarz... Almôndegas?

Começemos pelo penúltimo. Publicado pela primeira vez em 1977, *Ao Vencedor as Batatas* é não só contemporâneo a nossa banda estudada, como comunga da mesma sacada – ainda que provavelmente o que é dedução em um, inconsciência e decorrência natural de uma cena seja no outro. Mas mais ainda há em comum: tanto Almôndegas quanto Schwarz sofreram o atrito do ideário e da estética tropicalista. No caso do de Schwarz, tanto seu texto “Cultura e Política 1964-

---

<sup>150</sup>Citado em MORETTI, Franco. **Conjecturas Sobre a Literatura Mundial**. In **Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000** (org. Emir Sader). Rio de Janeiro: Record, 2001, p.45.

<sup>151</sup>Idem, ibidem.

<sup>152</sup>SCHWARZ, Roberto, **Ao Vencedor, as Batatas**, São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.



1969”<sup>153</sup> quanto o recente ensaio sobre o livro “Verdade Tropical”<sup>154</sup>, de Caetano Veloso, endossam a conjectura. Já no mundo do Almôndegas... Bom. Nenhum músico brasileiro nascido entre a segunda metade dos anos 1950 e, vá lá, 1980, pode considerar-se alheio a Caetano e seus companheiros (e mentores) de aventura – fato evidente já tantas vezes apontado neste texto.

Mas retomemos este raciocínio lá de trás: na idéia schwarziana do modelo europeu trazido para a realidade local brasileira. Assim como contemporâneas são as reflexões e/ou incorporações tropicalistas de Schwarz e os Almôndegas, também habitaram o mesmo tempo e espaço a importação do romance no Brasil e a chegada da... polka.

Polka?!?!

Literatura mundial: única e desigual.

Como a polka.

Coloquemos sobre o tabuleiro peças roubadas de Franco Moretti. Por exemplo? Sua paráfrase a Marx falando sobre o capitalismo internacional:

“Um centro e uma periferia (e uma semiperiferia), interligados numa relação de crescente desigualdade”.<sup>155</sup>

Moretti fala de como uma literatura (“romance” talvez fosse mais exato) tratada genericamente como “europeia”<sup>156</sup> aclimatou-se, única e desigual, no Novo Mundo. Exatamente o mesmo processo acometido à polka.

Promíscua como ela só, como fenômeno a polka foi o rock do século XIX. Explodiu como febre mundial e misturou-se aos mais variados ritmos em todos os cantos onde foi parar - deixando pelo caminho filhos tão diferentes quanto o choro, o tango, o samba, o ragtime e o maxixe.

*Polska* quer dizer Polônia – o que é curioso, se considerarmos que o ritmo nasceu foi na Silésia, parte da Boêmia, hoje região oeste da República Tcheca. Surgida no começo do *ottocento*, a *polska* começa a se disseminar pela Europa a partir de 1837, quando chega a Praga, capital cultural do poderoso Império Austro-Húngaro. Dali, espalha-se pela Europa, mais contagiosa que a gripe espanhola. No mês de setembro de 1844 chega a Lisboa. E na noite de sete de julho de 1845 um concerto no Teatro São Pedro do Rio de Janeiro apresenta “oficialmente” o ritmo aos brasileiros. Instala-se a epidemia. No ano seguinte estava disseminada pelos quatro cantos do Império.

---

<sup>153</sup> **Cultura e Política 1964-1969**, in SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

<sup>154</sup> **Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo** in SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. O texto se refere a VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>155</sup> MORETTI, Franco. **Conjecturas Sobre a Literatura Mundial**. In **Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000** (org. Emir Sader). Rio de Janeiro: Record, 2001, p.47.

<sup>156</sup> Ainda que, como já escutei ressaltar o professor australiano radicado no Brasil Ian Alexander, sói-se confundir a literatura de alguns bairros de Londres e Paris com “literatura europeia”.

O fenômeno foi tão avassalador que gerou até o verbo *polcar*. Chamado por outros de “loucura coletiva”, gerou um exemplo de que todos aqui certamente lembram: Machado de Assis e um de seus melhores retratos de época, em *Um Homem Célebre*<sup>157</sup>.

É aquela bela sacada do Franco Moretti, no seu *Atlas do Romance Europeu*<sup>158</sup>: “diferentes formas habitam diferentes espaços”. Estamos falando de vários espaços, vários centros, tempos vários. Diferentes espaços que, a partir de uma mesma matriz, geraram diferentes formas. Vale pras músicas europeias e africanas mixadas nas Américas do século XIX, que fizeram nascer as músicas populares de todos os países americanos. Essa parte já foi.

Pois vale – aproximando-nos do nosso objeto de estudo - também para a música pop (ou, se assim o quisermos chamar, o “rock”) de língua inglesa que, nascida no Novo Mundo - e um século depois da polka -, espalhou-se massivamente pelo Planeta – primeiro com o novo-mundista Bill Halley e Seus Cometas; logo com o também novo-mundista Elvis Presley; por fim, com os ingleses Beatles.

“Um centro e uma periferia (e uma semiperiferia), interligados numa relação de crescente desigualdade”.<sup>159</sup>

Pensemos a primeira *periferia*: o resultado da equação Beatles (mas não só Beatles) + cenário local + narrador local na mixagem tropicalista de 1967.

Agora apertemos o foco para a tal *semi-periferia*: o modo como essa forma estrangeira sobre cenário local com narrador local é remixada no, como diria Vitor Ramil, “no fim do fundo da América do Sul”<sup>160</sup>. Música brasileira pós-tropicalista + cenário local gaúcho de música regional que corria por fora desde a *formação* da música do RS.

Mais Moretti, refletindo Schwarz, agora no ensaio *Conjecturas sobre a Literatura Mundial*:

“Quando uma cultura começa a se mover em direção ao romance moderno, trata-se sempre de um compromisso entre formas estrangeiras e material local”.<sup>161</sup>

Troque-se “cultura” por “música popular de um país” e “romance moderno” por “música pop pós-Beatles” – ou, já dissemos (mais simples e mais vago): “rock”:

“Quando a *música popular de um país* começa a se mover em direção ao *rock*

---

<sup>157</sup> Nele, Pestana é um celebrado compositor de polcas de sucesso que tenta em vão se consagrar como autor de sofisticadas peças eruditas. Mas seu talento era para polcas de sucesso, imediatamente editadas, tocadas por todos e associadas nas ruas. O que quer que ele tentasse, virava polca epidêmica

<sup>158</sup> MORETTI, Franco. *Atlas do Romance Europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003

<sup>159</sup> MORETTI, Franco. *Conjecturas Sobre a Literatura Mundial*. In *Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000* (org. Emir Sader). Rio de Janeiro: Record, 2001, p.47.

<sup>160</sup> *Joquim*, versão de Vitor Ramil para *Joey*, de Bob Dylan, presente no disco *Tango*, de 1987. Gravadora Sony.

<sup>161</sup> MORETTI, Franco. *Conjecturas Sobre a Literatura Mundial*. In *Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000* (org. Emir Sader). Rio de Janeiro: Record, 2001, p 51.



(ou da polka, um século antes), trata-se sempre de um compromisso entre formas estrangeiras e material local”.

E completa, cru:

“o destino de uma cultura (... periférica...) é intersectado e alterado por uma outra cultura (do centro) que a ignora por completo.”<sup>162</sup>

Esse raciocínio nos serve para pensar a música brasileira feita a partir dos anos 1960 em sua relação ao mundo: antes fora a banda Sepultura e o atual fenômeno episódico Michel Teló<sup>163</sup>, os únicos músicos brasileiros efetivamente universalizados foram os da Bossa Nova – antes deles, Carmen Miranda. O resto do tempo, a infinidade dos artistas brasileiros: ignorados por completo (como, aliás, quase todos os artistas não anglo-parlantes do mundo).

Mas o mesmo raciocínio vale para as relações internas: em 1975, os únicos músicos gaúchos efetivamente nacionais eram Elis Regina, Teixeirinha e Lupicínio Rodrigues (recém-resgatado do esquecimento e recentemente falecido). Todos, como vimos, ou colados ao modelo *nacional* ou abraçado num regionalismo *genérico*.

Segue Moretti:

“o encontro das formas ocidentais (*da música pop mundial*) e da realidade local, efetivamente, produziu em todos os lugares um *compromisso* estrutural (...) tomando formas diferentes”.<sup>164</sup>

É o que Moretti chama (ainda usando alguns *insights* do Schwarz) de “uno e desigual”. Tanto o capitalismo internacional quanto a literatura mundial operam unos e desiguais. Ou, poderíamos facilmente transpor, a indústria cultural. Especificássemos mais e chegaríamos na indústria da música.

Ele fala do romance, mas poderia ser da polka no século XIX, do rock no XX, do Almôndegas em relação à “MPB”:

“não seria nada fácil apagar a realidade da diferença. (...) Estudar a literatura (*música popular*) mundial é – inevitavelmente – um estudo em busca da hegemonia simbólica por todo o mundo. (...) As forças em jogo continuaram mudando, assim como o compromisso que resultou de tal interação”.<sup>165</sup>

---

<sup>162</sup> MORETTI, Franco. **Conjecturas Sobre a Literatura Mundial**. In **Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000** (org. Emir Sader). Rio de Janeiro: Record, 2001, p 47.

<sup>163</sup> Pois então toma o Michel Teló! Quantas casinhas a vaneira de Michel Teló corre no sentido inverso? Extra! Extra! Vaneira pop conquista o mundo e inverte vetor marxista!

<sup>164</sup> MORETTI, Franco. **Conjecturas Sobre a Literatura Mundial**. In **Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000** (org. Emir Sader). Rio de Janeiro: Record, 2001, p 51-52.

<sup>165</sup> MORETTI, Franco. **Conjecturas Sobre a Literatura Mundial**. In **Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000** (org. Emir Sader). Rio de Janeiro: Record, 2001, p 52.

Hegemonia simbólica poderia ser um outro nome para a MPB. Pelo menos ajudaria a entender como um único gênero (ok, gênero que, *teoricamente*, abarcaria todos gêneros) nascido nos festivais paulistas em 1965 dominou o capital simbólico da cultura brasileira em menos de uma década, deixando “de fora” o que “não é MPB”, de Odair José à Banda de Pífanos de Caruarú, passando por Raul Seixas e todo o rock dos anos 1960 e 1970 – Roberto Carlos, por exemplo, teve de (re)<sup>166</sup> converter-se à causa, reinvestido de cantor romântico, para poder ganhar seu diploma de inscrição.

Dez anos depois de nascerem o termo e a ideia de MPB o Almôndegas lançava seu primeiro disco, no coração da tormenta das forças em jogo. A banda e seus compositores dialogavam com um gênero rapidamente sedimentado, nascido a partir da Bossa Nova e que já enfrentara a fricção do rock, da Jovem Guarda e do Tropicalismo. A hegemonia simbólica da MPB era parte essencial da nova sonoridade que buscava um *compromisso estrutural*.

Como diria o Moretti, o triângulo “formas estrangeiras (no caso, não propriamente “estrangeiras”, mas sim “brasileiras”<sup>167</sup>), material local e *formas locais*”<sup>168</sup>. Perfeito para pensar a música popular, e ainda com a vantagem de encaixar perfeitamente na ideia de *formação* do professor Antonio Candido: *Literatura* [música popular de uma capital periférica?] *como sistema*.

E agora aqui coloquemo-nos, abraçados nos Almôndegas, em 1975: uma forma estrangeira – a canção pop inglesa dos Beatles mais a adaptação brasileira do folk americano batizada de rock rural –; um material local – as letras, imersas no tempo e espaço de um País à sombra de uma ditadura, cercado de outras ditaduras, as quais se podia enfrentar ou tentar ignorar –; uma forma local: os xotes, as milongas, os ritmos híbridos sulistas no compasso de 6/8.

Como se chega nisso? Novamente via Moretti, que sintetiza simples e espetacularmente a história cultural como feita de “árvores e de ondas”. A construção da música popular brasileira é árvore: raízes que se encontram em um tronco, muitos galhos. “*Já os mercados se propagam como ondas*”<sup>169</sup>.

Como, elenca ele, os filmes de Hollywood ou a língua inglesa – conquistando mercados, engolindo idiomas.

Como, elenquemos nós, a polka (com relação à América da segunda metade do século XIX), o rock (com relação ao Brasil na segunda metade do século XX) ou a MPB (com relação a Porto Alegre a partir dos anos 70).

---

<sup>166</sup> “re” porque começou, antes do rock, cantando Bossa Nova e, mesmo no auge da Jovem Guarda, vez que outra cantou “MPB”, inclusive em festivais.

<sup>167</sup> Em oposição a gaúchas, onde “Brasil” significa Rio de Janeiro, talvez São Paulo e Minas Gerais, certamente Bahia.

<sup>168</sup> MORETTI, Franco. **Conjecturas Sobre a Literatura Mundial**. In **Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000** (org. Emir Sader). Rio de Janeiro: Record, 2001, p 53

<sup>169</sup> MORETTI, Franco. **Conjecturas Sobre a Literatura Mundial**. In **Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000** (org. Emir Sader). Rio de Janeiro: Record, 2001, p 55

“Pense no romance moderno, (...) uma onda que corre em direção aos ramos das tradições locais, e é sempre significativamente transformada por eles”.<sup>170</sup>

Penso na polka, no rock, penso na MPB. Ondas que correm em direção aos ramos das tradições locais. Rock, folk, canção pós-tropicalista, tudo isso batendo nas praias do Laranjal ou nas margens do Guaíba, encontrando variadas tradições que os retransforma em outra coisa. Uma *outra coisa* que se efetiva como sistema a partir do Almôndegas. Música mundial para quem vislumbra ondas batendo na música nacional de quem divisa árvores. Almôndegas e a canção urbana porto-alegrense: filhos de onda e árvores.

A grande diferença é que a canção popular – filha da Indústria Cultural - é fenômeno mais recente que o romance: se um pode ser considerado das grandes contribuições artísticas do Século XIX (senão a maior), a outra divide com o cinema a soberania sobre o imaginário do Século XX. E, ao contrário do romance, europocêntrico (e, mesmo dentro da Europa, centrado em França e Alemanha), a canção popular dos tempos da indústria cultural é um fenômeno americano. As músicas que, hoje, reconhecemos mundiais são todas nascidas nas Américas - filhas de brancos imigrantes e negros escravos -, entre o final do Século XIX e meados do XX<sup>171</sup>.

Jovens e, exceto pelos Estados Unidos do século XX, periféricas. Se Antonio Candido fala em “espírito do Ocidente, procurando uma nova morada nesta parte do mundo”<sup>172</sup>, poderíamos falar facilmente no espírito do Novo Mundo procurando uma morada em todo o Ocidente – e até, neste mundo hoje globalizado, no mundo todo.

---

<sup>170</sup> MORETTI, Franco. **Conjecturas Sobre a Literatura Mundial**. In **Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000** (org. Emir Sader). Rio de Janeiro: Record, 2001, p 56

<sup>171</sup> Samba, tango, jazz, blues, bolero, todos da virada do século XIX pro XX. Reggae, mambo, rock, funk, soul a partir da metade do XX. A única exceção é a música eletrônica, nascida na Europa do século XX.

<sup>172</sup> CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981 (6ª Edição), p. 10.

## 1.2. Uma outra música é possível

Elisa Martí-López:

“Os leitores não estavam interessados na originalidade do romance espanhol; seu único desejo era integrar-se aos modelos estrangeiros dos quais haviam se tornado familiares”<sup>173</sup>.

Exatamente o caso do consumo porto-alegrense de música a partir do *gap* de que falamos dois capítulos atrás. Entre o final do anos 1930 e o começo dos 1970 quem pensasse em viabilizar uma música urbana tipicamente porto-alegrense como havia pensado a geração de Octavio Dutra (que morrera em 1937, sintomaticamente o ano do Estado Novo) enfrentaria nada menos que *esta* barreira – consciente ou inconsciente - de parte do público:

- Pra quê?

Não se cogitava uma música da cidade, como não se cogitava um romance “espanhol”. Ao público, conservador por natureza, interessava uma música que estivesse aliada ao cânone “estrangeiro” carioco-paulista, crescentemente familiar a ouvintes do Oiapoque ao Chuí.

Edward Said, via Moretti:

“(…) de algum modo os escritores árabes tomaram conhecimento dos romances europeus e começaram a escrever obras como as deles”<sup>174</sup>,

Para o caso porto-alegrense *não* tomar conhecimento do modelo é que seria um feito: desde a Radio Nacional seguindo até o videotape terminando de unificar a música *nacional* a partir de Rio e São Paulo: chegavam às TVs locais, enlatados: festivais, O Fino da Bossa (com Elis), Jovem Guarda etc.

Os criadores de canções da cidade batiam, por tanto, no teto do que temos chamado de *manifestações musicais*. Por mais que tentassem, não chegavam a configurar um *sistema*, uma *música popular porto-alegrense*. Até a explosão de 1975, a situação se tornaria crescentemente grávida. O público médio não tomava conhecimento, mas já existiam Pentagrama, Carlinhos Hartlieb, Claudio Levitan e todas as outras pontas de lança que já citamos.

Mas não custa relembrar que as condições eram adversas: até os anos 1970 não havia gravadora local, nem uma presença efetiva de uma música regional gaúcha que não fosse a

---

<sup>173</sup> MARTÍ-LOPEZ, Elisa. **La Orfandad de la novela española: política editorial y creación literaria a mediados del siglo XX**. Conforme citado em MORETTI, Franco. **Conjecturas Sobre a Literatura Mundial**. In **Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000** (org. Emir Sader). Rio de Janeiro: Record, 2001, p 58.

<sup>174</sup> SAID, Edward. **Beginnings**. Conforme citado em MORETTI, Franco. **Conjecturas Sobre a Literatura Mundial**. In **Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000** (org. Emir Sader). Rio de Janeiro: Record, 2001, p 59.

estilização abastardada feita por Teixeira. Desde que os Discos Gaúcho fecharam as portas, em 1924, ninguém gravava ninguém em Porto Alegre até a Gravadora ISAEC, em meados da década retomar a indústria de discos locais. E é só a partir da Califórnia da Canção, de 1971 em diante, que um novo regionalismo, avesso ao Teixeira Way of Life, vai se construir.

Portanto, como já disse Gilberto Gil, o povo sabia o que queria, mas também queria o que não sabia. Ao que tinha acesso, e acesso massivo, eram os modelos musicais cariocas estabelecidos a partir da Era Vargas e, mais tarde, a MPB formatada nos anos Juscelino-Jânio-Jango. Mas, alheio a isso, os galhos e barcos sucediam-se nas ondas: de Lupicínio e Túlio Piva a Raul Ellwanger e Fernando Ribeiro. Com talentos variados e resultados idem, mas uniformemente sem dialética, nem síntese. Nada de forma local + forma estrangeira + conteúdo local. Apenas – e isso não é demérito estético, não custa ressaltar – integração aos modelos “estrangeiros” com já décadas de familiaridade entre o público ouvinte.

Para seguir a ideia darwinista-caetânica da “linha evolutiva da MPB”<sup>175</sup> e gerar galhos (onda e árvore) locais era preciso, antes de mais nada, *sobreviver*. Existir *efetivamente* no imaginário do público local, coisa que, entre 1930 e 1970 praticamente nenhum criador local havia conseguido<sup>176</sup>. Indo mais para trás, a música feita em Porto Alegre até os anos 1930 tinha sido apagada, dizimada, borrada: galho de árvore afogado no tsunami do samba getulista.

Tudo isso é rompido pelo Almôndegas e pelo emblemático 1975 rompendo, juntos, o bloqueio do imaginário local: Rádio Continental tocando (para) essa geração, que enchia teatrinhos para iniciados nas Rodas de Som do Teatro de Arena ou teatrões para o público em geral nos concertos de *Vivendo a Vida de Lee*. Variadas gerações comprando discos “locais” (Hermes Aquino e Almôndegas à frente), que estouravam em trilhas de telenovelas *nacionais*. LPs esgotando nas lojas da Rua da Praia, em sucessivas reposições de estoque. Finalmente.

Candido: havia ali um conjunto de artistas criadores

mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores (...); um mecanismo transmissor.<sup>177</sup>

Num momento em que, pela primeira vez,

se definiu uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação<sup>178</sup>.

Almôndegas, Pentagrama, Carlinhos Hartlieb, Cláudio Levitan, Zé Flávio, Utopia: todos

---

<sup>175</sup> Citada em vários momentos de CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e Outras Bossas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978 (3ª Edição);

<sup>176</sup> Intérpretes, sim, haviam às centenas: músicos, intérpretes, orquestras, solistas etc.

<sup>177</sup> CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981 (6ª Edição), p.23.

<sup>178</sup> CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981 (6ª Edição), p.25.

naquele momento se sabiam pertencentes a um processo de formação. Todos se sabiam, com maior ou menor consciência, herdeiros de um mais ou menos vago “folclore gaúcho”<sup>179</sup>, de alguma literatura gauchesca (vários relatos reincidentes contabilizam a epifania do primeiro contato com a obra de Simões Lopes Neto); alguma consciência platina, alguma proximidade com Uruguai e Argentina.

E esse turma - como todos antes deles desejaram, mas agora com o diferencial da possibilidade -, querendo ser escutados, querendo ser pops, querendo tocar no rádio e nos toca-discos das casas porto-alegrenses.

Como bem contou Kledir, falando sobre a primeira vez que escutou *Até Não Mais* na Continental (na gravação que haviam feito no próprio estúdio, antes dos discos, muito antes das novelas, muito antes de qualquer sucesso, mesmo local):

Desde criança eu ouvia música em rádio. *Na minha vida toda tinha aquele sonho de fazer música pra tocar no rádio e se ouvir*<sup>180</sup>.

---

<sup>179</sup> Com tudo o que nele havia de inventado e o pouco que havia de realidade.

<sup>180</sup> HAESER, Lucio. **Continental: a Rádio Rebelde de Roberto Marinho**, Florianópolis: Insular, 2007, p.191. Itálico meu.

### 1.3. Radio Nacional-Popular do Rio de Janeiro

Andando um pouco para trás pra dar uma aprofundada no que tocamos de raspão.

“Alguns Estados-nação (...) já existiam, naturalmente, muito antes da ascensão do romance: mas como Estados ‘potenciais’, eu diria, mais do que reais. (...) Dificilmente eram sistemas integrados; eram ainda fragmentados em diversos circuitos locais, em que o elemento estritamente nacional não afetara até ali a existência cotidiana”.<sup>181</sup>

Franco Moretti (de novo ele) está falando do século XVIII e do papel do romance (e do jornal) no processo de criação de uma “nação”. Seu tema ali é o que se define como “Capitalismo Editorial”, mas o raciocínio facilmente evolui para o século XX e o rádio e a televisão como fatores de unificação nacional e conseqüente exclusão de fenômenos considerados “regionais”.

A associação mais imediata é o Brasil pré e pós-Vargas, com o DIP e a Rádio Nacional do Rio de Janeiro transformando sistemas, fragmentados em circuitos locais, em um efetivo único País, através da *comunidade imaginada* que daí surge.

Sim, porque Moretti leu Benedict Anderson. E Anderson, justamente em *Comunidades Imaginadas*, argumenta, numa grande sacada:

(...) duas formas de criação imaginária que floresceram pela primeira vez na Europa durante o século XVIII: o romance e o jornal. Pois essas formas proporcionaram meios técnicos para “re-presentar” o tipo de comunidade imaginada correspondente à nação.<sup>182</sup>

No século XX esse papel passa para o rádio e a TV. No Brasil, parece até piada. Afinal, a rádio encampada – já existente com esse nome! – para ser a grande agente desse processo se chamava Rádio Nacional do Rio de Janeiro.

Sim: rádio *Nacional*.

Do *Rio de Janeiro*.

Nem Lacan faria melhor. Só faltou rebatizarem como *Rádio Nacional-Popular da Unificação Nacional a partir do Rio de Janeiro*.

É como diz Lilia Schwarcz no prefácio do livro de Anderson:

(...) a nação se converte numa comunidade sólida. (...) A capoeira e o candomblé virariam ‘nacionais’, do mesmo modo que o samba e o próprio futebol, (...) como em um passe de mágica.<sup>183</sup>

<sup>181</sup>MORETTI, Franco. *Atlas do Romance Europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p. 27.

<sup>182</sup>ANDERSON, Benedict R. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p 55.

<sup>183</sup> Lilia Moritz Schwarcz, prefácio de ANDERSON, Benedict R. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a*

Esse passe de mágica, brilhantemente analisado no livro *O Mistério do Samba*, do antropólogo Hermano Vianna<sup>184</sup>, não cabe ser descrito aqui, mas foi um processo que envolveu, em diferentes doses, ideologia nacionalista, indústria cultural em ascensão e a imaginária construção de uma nação.

Curioso também é o fato de que, já em pleno século XIX, quando o romance se acreditava no limite em seu “centro” (Europa), é justamente quando ele floresce na periferia (EUA, Brasil). Estamos falando dos anos de 1930/40. Justamente os anos Vargas, justamente os anos em que a canção norte-americana, o tango, o samba e os mais variados gêneros de música cubana atingem um patamar inédito de sofisticação, popularidade e sucesso comercial.

Sejamos darwinistas ainda uma última vez: são os gêneros sobreviventes na seleção natural das músicas das Américas – e do mundo ocidental.

Moretti, agora falando de Jane Austen:

“O romance funciona como a forma que (diferentemente de um hino ou de um monumento) não apenas não oculta as divisões internas da nação, *mas consegue transformá-las em uma história*”.

No Brasil de Vargas, o papel de ocultar essas divisões internas (papel a ser desempenhado, sabe-se, graças a um programa definido de unificação) é desempenhado em boa medida por canções que são tanto *hinos* quanto *monumentos* - como, claro, *Aquarela do Brasil*. Esse processo acontece via disco *também*, mas sua ênfase, o carro que puxa o comboio, é a rádio. A rádio *Nacional*.

Anderson:

“(...) o rádio foi uma alternativa à imprensa e conseguiu criar uma representação auditiva da comunidade imaginada nos locais onde a página impressa tinha parca penetração”.

Como num País de iletrados chamado Brasil. O que explica – como Caetano Veloso várias vezes bem lembrou em texto e entrevistas – a importância e a proeminência da canção na cultura brasileira – em detrimento, por exemplo, do ensaio ou mesmo da literatura.

---

**origem e difusão do nacionalismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

<sup>184</sup> VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 1995.



#### 1. 4. “É ruim mas é queijo”, dizia um velho comendo sabão.

Candido:

Há literaturas de que um homem não precisa sair para receber cultura e enriquecer sua sensibilidade. (...) Se isso já é impensável no caso de um português, o que se dirá de um brasileiro? A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas.<sup>185</sup>

Ou, ainda Candido, o primeiro parágrafo do prefácio da primeira edição da sua *Formação da Literatura Brasileira*:

Cada literatura requer tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos ou da relação que mantém com outras. A brasileira é recente, gerou no seio da portuguesa e depende da influência de mais duas ou três para se constituir.<sup>186</sup>

Assim foi a canção porto-alegrense, nascida no seio da brasileira e dependendo, como vimos, da influência de mais duas ou três “tradições” (a pop-song e o rock de língua inglesa, a MPB, o folclore do Prata).

Mas na música popular - como diria o FISCHER, Luís Augusto -, o Brasil joga de mão: para um George Gershwin ou um Lennon & McCartney, temos um Tom Jobim ou um Menescal / Bôscoli. Para uma Billie Holliday, um João Gilberto. Produtos de vanguarda, influenciando a indústria da cultura no mundo todo<sup>187</sup>.

Ou seja: ok, a música de Porto Alegre é, efetivamente, galho secundário da brasileira. Só que esta é arbusto de *primeira* ordem no jardim das Musas.

Já a música de Porto Alegre tem um único cancionista que efetivamente inscreveu seu nome na tradição da música *brasileira*: Lupicínio Rodrigues<sup>188</sup>. Dele tratamos em capítulo anterior. O que importa aqui é trazer agora para o foco porto-alegrense o raciocínio candidiano, sempre trocando “literatura” por “canção”:

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, e não outra, que nos exprime. Se não for amada, não nos revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. (...) Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes.<sup>189</sup>

---

<sup>185</sup> CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981 (6ª Edição), p. 9.

<sup>186</sup> Idem, *Ibidem*

<sup>187</sup> Das 10 músicas mais gravadas na história, três são de Jobim com diferentes parceiros, duas de Lennon / McCartney e uma de George Harrison.

<sup>188</sup> Pode Adriana Calcanhotto ou Vitor Ramil requerer esta inscrição, mas o cartório do imaginário nacional ainda não carimbou seu passaporte. O da Adriana já tá na mesa no carimbo.

<sup>189</sup> CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**, Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981 (6ª Edição), p. 10.

Ou seja: para contentar todas as fantasias bairristas gaúchas e porto-alegrenses, é o que temos.

Aliás, raspando a questão do crescente bairrismo (e também do latente separatismo) gaúcho, vale lembrar outro trechinho do Anderson, assim, meio sem querer:

Muitas “nações antigas”, tidas como plenamente consolidadas, veem-se desafiadas por “sub”-nacionalismos em seu próprio território – nacionalismos estes, claro, que sonham com algum futuro feliz, livres dessa condição de “sub”.<sup>190</sup>

Fechemos cruzando tempo e espaço. *With a little help from Moretti*, no *Atlas da Literatura Europeia*:

Os leitores julgarão, naturalmente, mas espero ter mostrado que (...) *cada espaço determina, ou pelo menos encoraja, sua própria espécie de história*. Não há picaresca na fronteira, ou *Bildungsroman* do europeu na África: essa forma específica necessita desse espaço específico – a estrada, a metrópole. (...) O que ocorre depende muito de onde ocorre. Assim, quer saibamos ou não – fazemos tantas coisas, sem saber que as estamos fazendo -, seguindo “o que ocorre” produzimos um mapa mental dos muitos “ondes” dos quais nosso mundo é feito.

O que ocorre depende de onde ocorre<sup>191</sup>.

Os leitores julgarão, naturalmente, mas ainda espero conseguir/ter conseguido demonstrar que o Almôndegas não poderia ter ocorrido no Rio, em São Paulo ou Minas Gerais – muito menos em Londres ou nas Terras Altas. E que assim, de algum modo, construíram uma canção porto-alegrense contemporânea: misturando (Moretti *again*) um mapa mental dos muitos ‘ondes’ dos quais nosso mundo é feito.

---

<sup>190</sup>ANDERSON, Benedict R. **Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 28.

<sup>191</sup>MORETTI, Franco. **Atlas do Romance Europeu 1800-1900**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p. 81.

## CONCLUSÃO

Duas visões.

Bebeto Alves:

Acho que ninguém tinha a pretensão de soar gaúcho. A pretensão era fazer alguma coisa original. Tão original quanto possível, um original que nos permitia pensar que ninguém mais no mundo faria igual. Para isso usamos mão do regionalismo como fundo, como justificativa, mas nunca pensamos em limitar a questão, em estreitar o horizonte, digamos, nesse conceito. Era o nosso passaporte para qualquer tipo de comparação, e por isso, talvez, o conflito com o pessoal da tradição, do nativismo que não se sentia bem com essa "mestiçagem", e a incompreensão dos outros.

O que me faz pensar aqui que uma das coisas mais surpreendentes na Espanha, foi encontrar lá, há pouco tempo, uma campanha para tombar o Flamenco como patrimônio da humanidade. O argumento mais contundente era por ser o Flamenco, o resultado de uma sorte de culturas, entre o comportamento cigano ao canto árabe, entre outras. E aqui nós nos "fresqueando" de puros, como se a mistura fosse alguma coisa de segunda classe.

Nós estamos mortos e não sabemos, há muito.<sup>192</sup>

Kleiton Ramil:

Querido Arthur,

Houve realmente nos anos 70 uma mudança profunda na música que se fazia em Porto Alegre/ RS que por sua vez gerou uma nova atitude diante de tudo. Essas duas transformações na verdade andaram de mão dadas, sendo difícil dizer o que veio antes: se nós estávamos mordidos pelo maravilhoso poder de saber transformar, ou se nós nos transformamos embalados pelas músicas e eventos que surgiam. O folclore onde nos apoiamos, em algumas realizações, era fluido e indefinido.

Mesmo conhecendo o trabalho sério e intenso dos regionalistas, ao observar a história milenar do continente europeu, por exemplo, tudo aqui parecia um trabalho de principiantes, uma cultura ainda rasa e em construção. Por isso a expressão "reinventar a vida", reinventando a música no sul, nunca foi mais apropriada do que no processo onde estávamos mergulhados, mais ou menos conscientes disso. Sabíamos que muito outros, em muitos outros lugares, em muitas outras épocas, já haviam vivenciado experiências semelhantes. Mas o prazer e o poder que se sentia em estar ali, no olho da uma "revolução" cultural, por medíocre que fosse, por provinciana que fosse, era gigante porque era algo nosso, apesar de todos as referências anteriores nacionais ou internacionais que haviam feito parte de nossa formação.

Quando viajei pela primeira vez para a Europa, logo depois da banda acabar, fiquei rodando por lá durante mais de dois meses. O último país por onde passei foi Portugal. Quando me dei conta, ao invés de passear, desfrutar bacalhaus, vinhos e cachopas, estava mergulhado pesquisando a cultura portuguesa, buscando a raiz da raiz... As conexões que nunca se acabam e nunca são suficientes. Mas constatava irremediavelmente, depois de tanto ouvir, de tanto buscar, de tanto

---

<sup>192</sup> E-mail de Beбето Alves, em 21/10/12.

comparar e analisar formas e expressões musicais, que nosso grande trunfo, por mais sofrimento que isso nos traga, é entender que nascemos em um lugar onde ainda há muito para se inventar. E que não estamos engessados como em outras regiões e culturas do planeta. *Pas mal!*

Um aspecto também que me chamou atenção em relação a menor evidência da música do sul, no panorama geral do país, é acreditar que em parte a culpa vem de nosso próprio despreparo ou ingenuidade, nas exigentes questões técnicas e até na imaturidade e falta de habilidade com instrumentos musicais. (...)

(...) nossos artistas precisavam "evoluir". O Almôndegas esforçou-se muito para merecer as benesses de todo o prestígio e sucesso que veio em nossa direção. Havia algo, na época, de cegueira geral em relação ao como fazer, mas mesmo assim nossa experiência transformou-se em uma bem sucedida história de desbravadores solitários que resistiam unindo forças e desejos individuais. Quando chegamos ao Rio de Janeiro e as coisas começaram a dar para trás, ouvimos muitas vezes "vocês chegaram cedo demais". Não há dúvida que Almôndegas estava a frente de seu tempo. Até lá na terra dos "deuses" da MPB isso foi reconhecido.

Hoje há um preparo melhor em todos os setores da música popular no sul, sobretudo pela maturidade e visão profissional dos novos artistas. Caíram os sentimentos de inferioridade - não vivemos no eixo Rio/ São Paulo - e mais que o processo global internacional, o sul conquistou esse direito com coragem e criatividade abrindo os olhos em direção a si próprio de forma irreversível.

Abraços,  
Vamos juntos...  
Kleiton<sup>193</sup>

\* \* \*

Voltemos à introdução e sua pergunta inicial: em que *quando*, em que *onde* começa a fazer-se, em Porto Alegre, uma música que não poderia ter sido gerada em nenhum outro lugar? E em que momento estabelece-se na cidade um *sistema* em torno disso?

Ao longo dos capítulos, esmiuçamos o ano de 1975, reviramos a história do Almôndegas, avaliamos seu contexto e a bizarra categoria das *manifestações para-almondegueanas*. Buscamos os pontos de contato estético dos que, numa mesma geração, elaboraram sua arte em volta do sentimento de *pertença* às comunidades imaginadas chamadas Porto Alegre e/ou Rio Grande do Sul.

Por fim, analisamos como as “formas fora do lugar” da canção pop mundial adaptaram-se e mesclaram-se à música regional gaúcha até gerar esta moderna música urbana. Música que continuou a ser feita por estes artistas fundadores - como foi o caso de Kleiton & Kledir, Cláudio Levitan, Bebeto Alves. Mas também por gente da geração seguinte, como Vitor Ramil (ex-roadie<sup>194</sup> do Almôndegas), Marcelo Delacroix, Frank Jorge ou o autor destas linhas. E segue viva graças ao aporte de artistas de novas gerações, como Richard Serraria, Oly Jr etc. Um bando e muitos outros.

---

<sup>193</sup> E-mail de Kleiton Ramil, em 11/12/12.

<sup>194</sup> O equivalente ao contra-regra em teatro: o sujeito que carrega os instrumentos, os afina, ajuda a montar o palco nos shows, ajuda em qualquer imprevisto e recolhe tudo no final.

Teria nascido esta música, caso não houvesse existido o Almôndegas? Possivelmente sim. Mas pouco provável seria este nascimento se não houvesse outro grupo-síntese com a popularidade e a transcendência que os rapazes alcançaram. É o que tentamos demonstrar: a síntese formativa almondegueana se realizou *também* por serem eles a versão mais facilmente palatável de todo um momento que tinha tantos outros artistas imersos na mesma busca. Mas que, sem eles ou um similar deles, talvez morresse ali, datada como fenômeno da década de 70. E, possivelmente, só se realizasse quando o Brasil inteiro (e o mundo<sup>195</sup>) pensou nisso, nos anos 90 - a partir de Recife e o Mangue-bit.

Se bem que, no caso específico de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul, talvez nem essa síntese houvesse. Se não ocorrida nos anos 1970, talvez não a fosse possível nos 90. Afinal, foi justamente nestes anos que o movimento tradicionalista gaúcho sedimentou a explosão dos anos 1980, aproveitando seu renascimento na década anterior (a partir, como vimos, da Califórnia da Canção). Foram os últimos 20 anos do século os do crescimento da indústria do disco regionalista, da impressionante disseminação (estadual, nacional e até mundial) dos CTGs - Centro de Tradições Gaúchas e da proliferação de festivais do gênero – que, em algum momento, chegaram a quase uma centena.

E, em tudo isso, é importante pensar que, na sua imensa maioria, a canção gauchesca nativista-tradicionista, usando as palavras de Roberto Schwarz sobre a literatura brasileira, “imita uma imitação”. A vida do compositor gaúcho urbano imita tradições – inventadas ou não – do gaúcho campeiro da metade sul: bombacha, chimarrão, saudade dos tempos não vividos etc. Na seqüência, suas canções imitam a vida imitada<sup>196</sup>. Nada mais diferente do Almôndegas, do Pentagrama, Bebeto Alves, Carlinhos Hartlieb ou os grupos de Cláudio Levitan.

Pois nos últimos tempos o crescente bairrismo gaúcho também ajudou a afastar do regional tudo o que esteja fora do seu cada vez mais limitado cânone. Ou seja: dificilmente o Almôndegas seria aceito, hoje, da forma massiva como foi na década de 1970. Porque o público médio letrado porto-alegrense de hoje ou é programaticamente avesso a qualquer “gauchada” ou adere a ela sem crítica (nem reinvenção). Já quanto aos novos artistas tradicionalistas e nativistas - que poderiam reivindicar esta tradição - os exemplos mais “ousados” de 2012 estão constrangedoramente aquém de todos os artistas listados nos capítulos anteriores.

Caberia perguntar, como Moretti: “será que a força de cada cânone é *diretamente*

---

<sup>195</sup> Um fenômeno interessantíssimo acontecido nos anos 90 foi justamente essa espécie de efeito colateral da globalização promovida pela Internet: o crescimento da visibilidade das regionalidades de cada aldeia, passíveis de conhecimento em qualquer outro canto do mundo. Os artistas do leste europeu, como Emir Kusturica e Goran Bregovic, são exemplos claros disso.

<sup>196</sup>“O primeiro passo portanto é dado pela vida social, e não pela literatura, que vai imitar uma imitação”. In *A Importação do Romance e suas Contradições em Alencar* in SCHWARZ, Roberto, **Ao Vencedor, as Batatas**, São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000, p. 46.

*proporcional ao provincianismo de sua cultura?*<sup>197</sup>

Estarão ligados, o imenso crescimento do número de Centros de Tradições Gaúchas e a intensificação do seu reacionarismo?

Serão tempos de reação ao “excesso” de abertura e livre trânsito de gêneros ocorrido nos anos 1970? Os mundos se separaram novamente, entre o regionalismo radical e uma adesão à “música mundial” - como a teria chamado Marx e Engels em 1848?<sup>198</sup>

Bom tema para um futuro aprofundamento da questão. Por hora, para o autor destas linhas, militante devotado do fazer música no fim do fundo da América do Sul, resta agradecer.

Quico, Kleiton, Kledir, Gilnei, Pery, Zé Flávio, João Baptista: que bom que, naquele lugar e naquele momento, vocês fizeram o que fizeram.

---

<sup>197</sup> MORETTI, Franco. **Atlas do Romance Europeu 1800-1900**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p. 159.

<sup>198</sup> “Em lugar das velhas necessidades, satisfeitas pelos produtos do país, surgem necessidades novas que exigem para a sua satisfação os produtos dos países e dos climas mais longínquos. Em lugar das velhas autossuficiência e isolamento locais e nacionais, surgem um intercâmbio generalizado e uma interdependência universal das nações. (...) As criações intelectuais de cada uma das nações tornam-se bem comum. (...) das muitas literaturas nacionais e locais forma-se uma literatura mundial.” MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. Bauru, SP: EDIPRO, 2011, p. 66.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular*. São Paulo: Art Editora, 1977;
- Enciclopédia da Música Brasileira: Erudita, Folclórica e Popular* – segunda edição, revista e ampliada. São Paulo: Art Editora, 1998;
- ANDERSON, Benedict R. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ÁVILA, Allison, BASTOS, Cristiano, e MÜLLER, Eduardo. *Gauleses Irredutíveis: Casos e Atitudes do Rock Gaúcho*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2001;
- BORBA, Mauro. *Prezados Ouvintes!* Porto Alegre: Artes e Ofícios Ed, 1996;
- BOTESELLI, J. C. Pelão e PEREIRA, Arley. *A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes – volume 4*. São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio, 2001;
- \_\_\_\_\_. *A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes – volume 5*. São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio, 2001;
- \_\_\_\_\_. *A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes – volume 6*. São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio, 2003;
- \_\_\_\_\_. *A Música Brasileira Deste Século Por Seus Autores e Intérpretes – volume 8*. São Paulo: Sesc Serviço Social do Comércio, 2003;
- CACO, DIONES e outros. *14 Bis*. Porto Alegre: Editora Garatuja, 1976;
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978 (3ª Edição);
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos. Volume 1*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1981 (6ª Edição);
- \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004 (4ª Edição);
- \_\_\_\_\_. *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989;
- CORTE REAL, Antônio T. *Subsídios Para a História da Música no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/ IEL, 1980.
- CÔRTEZ, J.C. Paixão. *Aspectos da Música e Fonografia Gaúchas*. Porto Alegre: Editora Proletra, 1984.
- DOLABELA, Marcelo. *ABZ do Rock Brasileiro*. São Paulo: Estrela do Sul Editora, 1987.
- DUARTE, Colmar Pereira e LIMA ALVES, José Edil de. *Califórnia da Canção Nativa: marco de mudanças na cultura gaúcha*. Porto Alegre: Movimento, 2001.
- FARIA, Arthur de. *As Origens*, da série *A Música de Porto Alegre* (CD e fascículo). Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre / SMC, 1995.

- \_\_\_\_\_. *RS: Um Século de Música* (Livro com 5 CDs). Porto Alegre: Branco Produções, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Lupicínio Rodrigues*. (Coleção Folha Raízes da Música Popular Brasileira - acompanha CD). São Paulo: Editora MEDIAfashion, 2010.
- FERRARETO, Luiz Artur – *Rádio no Rio Grande do Sul (anos 20, 30 e 40): dos pioneiros às comerciais*. Canoas: Ed. da ULBRA, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Rádio e Capitalismo no Rio Grande do Sul: As Emissoras Comerciais e Suas Estratégias de Programação na Segunda Metade do Século 20*. Canoas: Ed. da ULBRA, 2007.
- FISCHER, Luís Augusto. *Para Fazer Diferença*. Porto Alegre: Ed. Artes & Ofícios, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Literatura Brasileira: Modos de Usar*. São Paulo: Editora Abril, 2003.
- FRYDBERG, Marina Bay. *Lupi: Se Acaso Você Chegasse. Um Estudo Antropológico das Narrativas sobre Lupicínio Rodrigues*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de Gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GOLIN, Tau. *A Ideologia do Gauchismo*. Porto Alegre: Ed. Tchê, 1983.
- GONZALEZ, Demosthenes. *Roteiro de um Boêmio - Vida e Obra de Lupicínio Rodrigues*. Porto Alegre: Sulina, 1986.
- GOULART, Mário. *Lupicínio Rodrigues*, na série *Esses Gaúchos*. Porto Alegre: Ed. Tchê, 1984.
- HAESER, Lucio. *Continental: A Rádio Rebelde de Roberto Marinho*. Florianópolis: Insular, 2007.
- HOBBSAWN, Eric e RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- KIECHALOSKI, Zeca. *Elis Regina*, da coleção *Esses Gaúchos*. Porto Alegre: Editora Tchê, 1984.
- MANN, Henrique. *CEEE / Som do Sul* (30 fascículos). Porto Alegre: Editora Alcance, 2002.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Crônicas, Críticas, Poesia, Teatro*. Volume IX de *Obras Escolhidas de Machado de Assis*. São Paulo: Editora Cultrix, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Um Homem Célebre e outros contos imortais*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- MAZZOLA, Marco – *Ouvindo Estrelas: a luta, a ousadia e a glória de um dos maiores produtores musicais do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2007.
- MATOS, Maria Izilda S. de, e FARIA, Fernando de A. *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1986.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Bauru, SP: EDIPRO, 2011
- MELLO, Zuzá Homem de e SEVERIANO, Jairo. *A Canção no Tempo: 85 Anos de Músicas Brasileiras, Vol 1: 1901-1957*. São Paulo: Ed. 34, 1997



- \_\_\_\_\_. *A Canção no Tempo: 85 Anos de Músicas Brasileiras, Vol 2: 1958-1985*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- MORETTI, Franco. *Atlas do Romance Europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003
- \_\_\_\_\_. *Conjecturas Sobre a Literatura Mundial*. In *Contracorrente: o melhor da New Left Review em 2000* (org. Emir Sader). Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais – Solos, Improvisos e Memórias Musicais*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2000.
- NETO, Jimi, e BERNY, Rossyr. *Carlinhos Hartlieb*, da coleção *Esses Gaúchos*. Porto Alegre: Editora Tchê, 1986.
- RODRIGUES, Lupicínio. *Foi Assim: O Cronista Lupicínio conta as histórias das suas músicas*. Porto Alegre: L&PM, 1995.
- RUSCHEL, Nilo. *Rua da Praia*. Porto Alegre: Editora da Cidade – da Secretaria Municipal de Cultura, 2ª Ed, 2009.
- SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional, o Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- SOUZA, Tárík de e JAGUAR (compilação). *O Som do Pasquim*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1976.
- TATIT, Luiz Augusto de Moraes. *O Cancionista – Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- TEIXEIRA, Paulo César. *Esquina Maldita*. Porto Alegre: Libretos, 2012.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular: Da Modinha à Lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.
- \_\_\_\_\_. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- UCHA, Danilo. *Regional*. CD e fascículo da série *A Música de Porto Alegre*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre / SMC, 1999.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. *Machado Maxixe: o Caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

# Depoimentos, colaborações e generosas correções

(nome artístico, principais atividades e grupos, local onde moravam quando deram entrevista ou depoimento):

1. **Bebeto Alves** (Cantautor. Porto Alegre, RS)
2. **Beto Roncaferro** (Vocalista, compositor, guitarrista, baixista, radialista. Ex-*Discocuecas*. Porto Alegre, RS)
3. **Cláudio Levitan** (Cantautor, escritor, cartunista. Porto Alegre, RS)
4. **Carlos Couto** (Radialista, engenheiro de som. Porto Alegre, RS)
5. **Dedé Ribeiro** (Produtora Cultural. Porto Alegre, RS)
6. **Edinho Espíndola** (Baterista. Ex-*Liverpool* e *Bixo da Seda*. Porto Alegre, RS)
7. **Emílio Pacheco** (Jornalista, pesquisador. Porto Alegre, RS)
8. **Fernando Pezão** (Baterista, tecladista, produtor fonográfico. Ex-*Almôndegas*, Ex-*Musical Saracura*, atual *Papas da Língua*. Porto Alegre, RS)
9. **Fernando Ribeiro** (Cantautor. São Paulo, SP) - *in memoriam*
10. **Flávio Chaminé** (Baixista, compositor. Do *Musical Saracura*. Porto Alegre, RS) – *in memoriam*
11. **Fughetti Luz** (Vocalista, compositor. Ex-*Liverpool*, ex-*Bixo da Seda*. Porto Alegre, RS)
12. **Geraldo Flach** (Pianista, arranjador, band-leader, compositor. Porto Alegre, RS) – *in memoriam*
13. **Gilnei Silveira** (Baterista, percussionista. Ex-*Almôndegas*. Joinville, SC)
14. **Hermano Vianna** (Antropólogo. Rio de Janeiro, RJ)
15. **Jerônimo Jardim** (Compositor, intérprete. Porto Alegre, RS)
16. **Jimi Joe** (Guitarrista, compositor, jornalista. Ex-*Atahualpa y us Panqui*. Porto Alegre, RS)
17. **João Baptista** (Baixista. Ex-*Almôndegas*. Rio de Janeiro, RJ)
18. **José Fogaça** (Letrista, compositor. Porto Alegre, RS)
19. **Juarez Fonseca** (Jornalista, crítico. Porto Alegre, RS)
20. **Júlio Fürst** (Radialista, produtor, baterista, vocalista. Ex-*Discocuecas*. Porto Alegre, RS)
21. **Kledir Ramil** (Cantautor. Da dupla *Kleiton & Kledir*. Ex-*Almôndegas*. Rio de Janeiro, RJ)
22. **Kleiton Ramil** (Cantautor. Da dupla *Kleiton & Kledir*. Ex-*Almôndegas*. Rio de Janeiro, RJ)
23. **Loma** (Cantora. Porto Alegre, RS)
24. **Lúcio Häeser** (Jornalista. Brasília, DF)
25. **Marcello Campos** (Jornalista, pesquisador, autor. Porto Alegre, RS)
26. **Marcos Abreu** (Engenheiro de restauração de áudio. Porto Alegre, RS)
27. **Marcos Lessa** (Baixista e guitarrista. Ex-*Liverpool* e *Bixo da Seda*. Rio de Janeiro, RJ)
28. **Mimi Lessa** (Guitarrista. Ex-*Liverpool* e *Bixo da Seda*. Rio de Janeiro, RJ)
29. **Mutuca Weyrauch** (Vocalista, pesquisador. Porto Alegre, RS)
30. **Nelson Coelho de Castro** (Cantautor. Porto Alegre, RS)

31. **Nico Nicolaiewsky** (Cantautor. Dos *Tangos & Tragédias*. Ex-Musical *Saracura*. Porto Alegre, RS)
32. **Paulo Dorfmann** (Pianista, arranjador, compositor. Porto Alegre, RS)
33. **Pery Souza** (Cantautor. Ex-*Almôndegas*. Porto Alegre, RS)
34. **Quico Castro Neves** (Cantautor. Ex-*Almôndegas*. Pelotas, RS)
35. **Raul Ellwanger** (Cantautor. Praia do Rosa, SC)
36. **Sílvia Marques** (Cantautor. Do *Musical Saracura*. Porto Alegre, RS)
37. **Tânia Carvalho** (Apresentadora de TV e jornalista. Porto Alegre, RS)
38. **Vitor Ramil** (Cantautor, violonista. Pelotas, RS)
39. **Wanderlei Falkenberg** (Cantautor. São Paulo, SP)
40. **Yoli Planagumá** (Cantora, violonista, tecladista, baterista. Florianópolis, SC)
41. **Zé Flávio** (Guitarrista, compositor. Ex-*Mantra* e *Almôndegas*. Porto Alegre, RS)

# ANEXOS

## 1. *Meu primeiro longo mail sobre a dissertação (20/06/11)*

Muitas considerações reescutando os dois primeiros do Almôndegas, naquela edição bagaceira em CD da Continental. Desculpem aí a prolixidade. Podem ignorar esse mail, agradecer, xingar ou me ajudar a esclarecer alguma coisa. Mas não tem pressa!

1) Gilnei e Quico: cês eram (não sei a quantas andam) dois baita músicos. Mais que instrumentistas, músicos: uma concepção absolutamente original do violão de 12 e da percussão, que faz o negócio soar como se fosse gravado hoje, por qualquer grupo de paulistas ou gaúchos bacanas estudantes, de 20 e poucos anos, muito talentosos. Que troço moderno! Se a gente compara as concepções de violão de 12 do Quico com as dos discos do Caetano dessa mesma época - que me parece uma referência próxima, né? - as do Quico dão de 10 a zero. O violão que soa como uma gaita véia em "Amargo", e as percussões na mesma música, sem nenhuma obviedade, são um achado!

2) Tinha muito overdub de percussão?

3) Os discos do Caetano eram referência de sonoridade? Que mais? Os mineiros do Clube da Esquina? Beatles? O quê de folk?

4) Os vocais, muito bons. O Kleiton não tinha solos?

5) Aquele final meio em cânone do "Velha Gaita" é uma obra-prima.

6) "Aqui" é realmente irretocável. Mas CACETA, CADÊ A BARCA DE CARONTE NO CD?!?

7) "Clô" é uma música que eu tenho tocado tanto acompanhando o Wander Wildner (que canta essa música) quanto em show meu. Quem são aqueles autores?

7) Que porra é aquele "ó-ó-ó-ó" da introdução de "Almôndegas"?

7) Cês tinham de fazer um show nessa formação original, nesse clima 100% folk, só pra provar como vocês soariam MEGA-HIPER modernos hoje. No máximo o Pezão ajudando na percussão e o Zé Flávio em mais violões. Sem bateria, sem guitarra.

8) Fiz um primeiro esboço de aproximação com o tema do mestrado num trabalho que eu tou começando sobre a visão do Borges e do Augusto Meyer sobre a poesia gauchesca. A grande sacada do Borges é que, assim como no Alcorão não tem camelo (porque o camelo é tão natural a eles, que não precisa ser citado), na poesia gauchesca campeira mesmo os caras não ficam forçando pra "soarem gaúchos", porque O SÃO. Muito diferentes das fantasias delirantes do atual regionalismo. Cês chegavam a pensar sobre isso? E hoje? Alguém aí tinha real relação com essa vida campeira? Porque tudo parece tão natural. Até que ponto era programático?

9) Cês viram que eu tenho um lado cabalístico, né? Tem 3 "7" nessa lista.

Beijins

Arturzim, este seu criado

## **2. Resposta do Gilnei (22/06/11)**

Bueno, cuera, vou tentar escrever um pouco sobre o que eu souber, ou lembrar.

1 - Interessante essa tua visão sobre instrumentista/músico, é mais ou menos como eu penso. Me enche o saco ver e ouvir "coбрões" voando nos seus instrumentos, com técnica soberba e muita soberba na cabeça, principalmente os que tocam em conjuntos, grupos e o escambau, esquecendo de tocar em conjunto, esquecendo que harmonia não é só aquela série de acordes, mas, muito mais, é a capacidade de harmonizar com os companheiros.

Sempre fui um cara intuitivo na percussão, inclusive agora na bateria, que tenho tocado amiúde (bah). Minha intenção, ou intuição, era e é de parceria, harmonia mesmo, onde todos têm seus espaços e complementam-se. Acho que a gente era assim (é) porque agíamos assim como amigos e isso foi pra música.

Até hoje, adoro os arranjos e a execução dos primeiros trabalhos. Eram espontâneos. Não tinha predominâncias nisso (às vezes tinha com as gatas, mas isso é outra história). A gente fazia os arranjos juntos, a partir da apresentação da música. Ia saindo. Palpite aqui, outro ali. E fechava tudo. Pra completar, eu adoro tudo o que o Quico fez, inclusive seus filhos.

2 - Overdub? Nosso primeiro disco foi gravado em 4 dias em 4 canais, sem produtor (estúdio Gravodisc, S. Paulo). Uma coisa engraçada: a gente já conhecia tanto as músicas, que em uma delas, Almôndegas, eu e o Pery gravamos toda a percussão primeiro, sem guia alguma, da introdução, passando pelos "breques", até o final. Que overdub que nada.

3 - Não lembro de em qualquer momento a gente ter verbalizado no grupo qualquer influência, isto é, ninguém dizia "o Caetano faria assim, os Beatles assim, o Teixeira assim..." Acho que misturávamos nossas referências, conscientes ou não, de forma super espontânea, simplesmente apresentando a visão de cada um para a coisa em questão.

4 - Não lembro. Os outros "meninos" devem lembrar.

5 - Também gosto muito.

6 - Acho que poderia ser retocado sim, tecnicamente, estudicamente. A Barca de Caronte, obra do Quico, o grego, assusta as criancinhas, mas eu também adoro. Só o autor pode te mandar.

7 - Os mano Ramil sabem bem dos autores.

7 - Eu e o Pery sem ter mais o que fazer.

7 - Tô!

8 - Nada era programático, só saía das nossas próprias referências, sem pensar muito nisso. Aliás, teorizar "sobre o leite derramado" é muito comum, né mesmo?

9 - Sei que é politicamente incorreto, mas 7 era o número do veado em jogo do bicho lá pelas bandas de Pedro Osório, algumas décadas atrás.

Sempre às ordi.

Gilnei



### 3. *Resposta do Quico (24/06/11)*

Sr. Arthur

Em atenção a sua amável correspondência, tenho a declarar o seguinte:

1. Nunca me considerei um "baita músico"; como instrumentista minha classificação seria entre média e sofrível. Nas poucas aulas de violão que tive, na década de 60, tive como professor o patrão do CTG União Gaúcha de Pelotas, o saudoso Sonrinho. Imagina este que vos fala, com 13-14 anos, em plena explosão da MPB (festivais) e Jovem Guarda (e Beatles...) querendo tocar iê-iê-iê e o professor só querendo ensinar o Pezinho. É claro que logo fui procurar a minha turma, porém a experiência com o velho mestre mostrou suas marcas no primeiro disco do Almôndegas (ver item 5).

Quanto ao Gilnei, nada posso afirmar para não encher demais a bolinha daquele veado; só posso dizer que a seção de cordas do Almôndegas se sentia muito segura e estimulada tocando com ele e com o Pery. Acho que isso é ser um bom músico. Além disso, ele tinha muita destreza naquelas mãos, fruto de um treinamento intenso que desenvolveu a partir da puberdade (é

o que dizem os conterrâneos de Pedro Osório).

2. Overdub? Isso é de fumar ou de cheirar. Seja o que for, os guris fizeram isso. Eu nunca!

3. Ah, as influências... Talvez isso seja o mais interessante no Almôndegas, porque cada um tinha seus preferidos. Tive muitas influências, desde Frank Sinatra/Cole Porter (Night and Day) e Glen Miller (Moonlight Serenade) que ouvia com meu pai quando petiço. Porém quem mais me marcou foram os Beatles. Depois Milton & o Clube da Esquina, Chico e Ivan Lins, CSN&Y e, ousou dizer, Renato e Seus Blue Caps.

4. Entre as qualidades do Kleiton (que são muitas, muitas mesmo) há uma que sempre admirei/invejei: sua capacidade de fazer arranjos vocais em qualquer música. O Kleiton tinha (e continua tendo) uma sensibilidade incrível, um ouvido maravilhoso, e conseguia "fazer vocal" até de tosse. Por conta disso, talvez ele tenha sofrido certa discriminação da parte dos outros mortais: naquela época, era praxe que o solista das músicas fosse o compositor; como as músicas do Kleiton eram mais "difíceis" para nossos ouvidos, eram preteridas. Acho que o Kleiton era um compositor muito avançado para a conjuntura da época.

5. No final de Velha Gaita (que foi trazida por K&K + Pery) aparece, creio eu, um pouco da influência do velho Sonrinho (ver ítem 1). Lembro que nos demos conta de que os acordes da música eram parecidos com os de Felicidade... e de Pezinho... e, meu Deus, Prenda Minha!

6. Barca de Caronte sempre foi uma música considerada maldita, só porque, ao escutá-la, as criancinhas choravam, os velhos clamavam por misericórdia e os cães uivavam teoremas de Cálculo Superior. Vou te mandar noutra e-mail, Arthur, mas tens de prometer ouví-la no escuro e sem ninguém em casa.

7(a) Todos nós adorávamos Clô. A música é de dois amigos nossos aqui de Pelotas: Toninho Pureza Duarte (hoje um grande médico) e Diniz (advogado dos mais chiques).

7(b) Pelo que me lembro, o ó-ó-ó de Almôndegas apareceu depois que o Gilney e o Pery fumaram um cigarro não-comercial e juravam ser galinhas puras em um mundo de desilusão e pecado. Na época eles (e os demais) gostavam desses cigarros. Eu fumava Minister.

7(c) Re-unir o Almôndegas... Sempre foi um grande desejo de todos nós. Mas acho que não vai rolar, por conta de um sem número de dificuldades, como falta de treino (meu caso), necessidade de patrocínio, ajuste de calendários, etc. E agora, na minha idade, só se a apresentação for antes das 10 da noite...

8. Tivemos uma criação muito urbana; não creio que qualquer de nós tivesse uma "formação gauchesca" tradicional, de CTG, pilcha e parar rodeio. Minha experiência pregressa com o *gauchean way of life* se resume nas aulas com o Sonrinho (ele de novo, vide ítem 1) e férias na chácara da Cascata (Pelotas) onde aprendi a encilhar um cavalo e a diferenciar um malacara de um gateado (confesso aqui, pela primeira vez, que aprendi a tomar chimarrão com o Kledir, na casa da Ramona). Porém, acho que um ponto de união foi a sonoridade e o ritmo da música gaúcha, que volta em meia mostrava as manguinhas em nossos trabalhos.

Cara, tenho de parar por aqui ou vou acabar escrevendo tua dissertação.

Um grande abraço do seu servo.

Quico

#### **4. Resposta do Kleiton (25/06/11)**

*Oi Arthur,*

*Vai ser muito bom colaborar nessa tua pesquisa. Ler os textos do Quico e do Gilnei já me fizeram gargalhar muito e me emocionar com papos e lembranças. Foi tudo muito bom o que vivemos juntos e dá uma vontade danada de fazer mais.*

*Vamos lá. Corrija possíveis erros...*

1) Gilnei e Quico: cês eram (não sei a quantas andam) dois baita músicos. Mais que instrumentistas, músicos: uma concepção absolutamente original do violão de 12 e da percussão, que faz o negócio soar como se fosse gravado hoje, por qualquer grupo de paulistas ou gaúchos bacanas estudantes, de 20 e poucos anos, muito talentosos. Que troço moderno. Se a gente compara as concepções de violão de 12 do Quico com as dos discos do Caetano dessa mesma época - que me parece uma referência próxima, né? - as do Quico dão de 10 a zero. O violão que soa como uma gaita véia em "Amargo", e as percussões na mesma música, sem nenhuma obviedade, são um achado!

*São dois grandes músicos sim. A percussão do Almôndegas era algo difícil de explicar. Gilnei e Pery eram como uma locomotiva que conduzia com vigor e perfeição tudo que tocasse em volta. O que nós ouvimos e vivemos com eles ninguém nunca ouviu em disco porque os registros foram precários. Já toquei com músicos do mundo inteiro e sei que essa dupla era insuperável, inigualável, seja pela perfeita simbiose entre os dois (principalmente Pery na tumbadora e Gilnei no bangô) como pela performance irretocável. Dá pra ter uma idéia no segmento da música "Quadro Negro" onde ficam só os dois durante alguns instantes. É apenas o gostinho! Talvez o que falo possa ficar claro em uma nova gravação, em algum estúdio que preste.*

*Comprovei de duas maneiras essa minha afirmação. Primeiro no show comemorativo de 15 anos do Almôndegas, onde utilizamos equipamentos mais sofisticados, e portanto com resultados mais próximo da realidade e mais recentemente quando estive em Floripa onde toquei algumas noites com Gilnei por pura diversão, e fiquei impressionado com sua habilidade como percussionista. Havia muito tempo que não o ouvia. Impressionante técnica e bom gosto!*

*O Quico é um dos maiores músicos e compositores que já conheci. Como você vê pelas suas repostas, sempre um gentleman e muito modesto. Quando revela que pouco estudou música só enaltece o que fez com seus instrumentos e como compositor. Ou seja, gênio musical nato. Desde o primeiro momento que o vi tocar, conhecendo suas composições tive a sensação que nunca ia conseguir chegar perto de suas soluções estéticas como criador musical. Soluções harmônicas perfeitas, bem resolvidas, melodias irretocáveis e, além disso, um timbre de voz raro para solos, o*

*que fazia, dele um artista completo. Poderia ter feito carreira solo tranquilamente. Aliás, já tinha uma carreira antes do Almôndegas. Era muito prestigiado em Pelotas por um séquito de admiradores. Mas não havia internet e tudo era muito lento.*

*Quando fizemos uma "vaquinha" para comprar o violão de 12 cordas para o Quico tocar (acho que foi a primeira aquisição da banda) fiquei impressionado com as soluções que ele encontrou nesse instrumento. Antes sempre tocou e fez músicas no violão de nylon (aliás todos nós) então era de se esperar que fosse complicado tocar outro instrumento, uma outra técnica, forma de pontilhar... Por isso achei muito bom e pertinente você destacar os resultados encontrados no violão de 12 tocado por ele, porque foi realmente surpreendente e maravilhoso. Determinados fraseados que criou nesse instrumento, até hoje tento reproduzir pela beleza e originalidade. Creio que pelo fato de não haver compromissos com outras escolas, ali criava-se algo novo.*

*PS - Só essa sua primeira pergunta poderia me levar a varar noites escrevendo sobre o que penso deles, sem puxa-saquismo. Mas certamente isso é apenas o começo de uma longa conversa.*

*Gilnei e Quico são dois genios da música do sul do Brasil.*

2) Tinha muito overdub de percussão?

*Gilnei colocou muito bem. Não tínhamos nenhuma experiência de estúdio, de gravação em vários tracks, edição, mixagem... Eu nem sabia o que era uma voz guia. A construção do primeiro disco foi caótica. A história de gravar as percussões antes de tudo (sem nenhuma guia) é real. Como estávamos sós com um técnico de som, fazíamos do jeito que achávamos melhor. Se a percussão era preponderante, parecia evidente que ela deveria ser gravada primeiro. Era o trilho, a referência, o trem condutor. No fim das contas dava certo pela intimidade musical que havia entre todos. Independente por onde a coisa começasse, no final das contas a soma de tudo levaria ao mesmo destino.*

3) Os discos do Caetano eram referência de sonoridade? Que mais? Os mineiros do Clube da Esquina? Beatles? O quê de folk?

*O som do Almôndegas era o som do Almôndegas. Ele era resultado de milhares de noites de boa boemia onde o prato principal era música. Todos os que você citou foram importantes para nós assim como muitos outros. Noel Rosa, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Ataulpa Yupanqui, Chico Buarque, rock dos anos 60, música erudita, folclore gaúcho, música francesa, italiana, jovem guarda... Tudo! E claro, muita coisa inédita, nossa e de outros que circulavam em nossos encontros.*

*Isso tinha um sabor especial. Sempre alguém aparecia com música nova.*

*Não houve influência de outros grupos em relação ao som do Almôndegas. Cada um pegava seu instrumento, as vezes dois ou três, e tocava-se. Talvez por não haver ninguém rico, as instrumentos eram acústicos e de fácil aquisição. O importante era criar e cantar entre nós. Isso foi para as ruas...*

4) Os vocais, muito bons. O Kleiton não tinha solos?

*Sempre gostei muito de vocais e é o que mais gosto até hoje em música. Extensivo a polifonia de sons. No Almôndegas tínhamos dois grandes solistas que eram o Kledir e o Quico. Eu e Pery ficávamos mais com os vocais. Eu em geral fazia os arranjos. Sempre tive um ouvido privilegiado (em algumas ocasiões afinava todos os instrumentos do grupo) creio que pelo fato de ter estudado violino desde criança. Naturalmente há o dom, mas como não é um instrumento temperado, as notas devem ser "fabricadas" pela posição do dedo, o violino exige muito do ouvido de quem o estuda.*

*Na verdade eu não era um bom solista para o canto. Mesmo assim cantei a música Ruídos, de minha autoria, que deveria estar no primeiro disco do Almôndegas. Ela foi gravada mas extraviada. Ninguém nos avisou e quando chegou o primeiro disco em casa, percebi que minha única composição ficara de fora. Foi duro, mas eu estava muito mais feliz com o disco realizado.*

*O Quico é muito generoso elogiando minhas composições na época. Sempre gostei de experimentar caminhos diferentes e aquele período foi de enorme aprendizado para mim, convivendo com as feras da banda que eram compositores perfeitos (Kledir e Quico). Eu também não tinha uma atitude clara em minha atitude composicional de compor para gravar, ou para disputar com quem já fazia muito bem. Éramos uma tribo. Meu processo foi mais lento e finalmente creio que só mais adiante comecei a compor com fins mais objetivos.*

*Só aprendi a ser um solista realmente, em minha carreira solo, depois de 87. Mesmo tendo solado o Deu Pra Ti que foi enorme sucesso no Brasil com a dupla K&K, só criei confiança e me senti um solista realmente depois da carreira solo, quando tive que me virar, pois não tinha outros gênios ao redor em quem me apoiar.*

5) Aquele final meio em cânone do "Velha Gaita" é uma obra-prima.

*Pelo que lembro, esse arranjo foi fruto das milhares de noites de cantoria. Creio que de tanto cantarmos tudo e de todas as formas em algumas daquelas saudáveis bebedeiras musicais caiu do céu esse arranjo. Ou foi sendo construído aos poucos. Alguém lembra disso com mais*

clareza?

6) Esse disco de 75 é realmente irretocável. Mas CACETA, CADÊ A BARCA DE CARONTE!?! Alguém tem aí pra me mandar?

*Quando escutares na calada da noite, como recomenda o Quico, busque especial concentração nas notas mais graves da melodia...*

7) "Clô" é uma música que eu tenho tocado tanto acompanhando o Wander Wildner (que canta essa música) quanto em show meu. Quem são aqueles autores?

*Toninho Pureza Duarte (música) e Paulo Rogério Diniz (letra). Esses caras eram da turma de meu irmão mais velho, Kléber. Eles tinham um grupo em Pelotas (4 anos mais velhos que eu, em média) que eram muito talentosos. Fizeram coisas geniais. Mas como foram da geração pré-Beatles, nada aconteceu com eles em relação a uma maior projeção na música profissional.*

7) Que porra é aquele "ó-ó-ó-ó" da introdução de "Almôndegas"?

*O que era feito entre nós foi para o disco. Creio que nunca nos perguntamos, em relação a esse disco, o que deveria entrar nos arranjos. Pelo que lembro já estava tudo bem amadurecido.*

*O primeiro disco do Almôndegas foi gravado na volta de uma viagem para a Bahia, passando por BH. Não havia nem tempo para ensaios.*

7) Cês tinham de fazer um show nessa formação original, nesse clima 100% folk, só pra provar como vocês soariam MEGA-HIPER modernos hoje. No máximo o Pezão ajudando na percussão e o Zé Flávio em mais violões. Sem bateria, sem guitarra.

*Também é minha formação preferida e sem dúvida a sonoridade mais original e perene do Almôndegas. Mas a entrada de Zé Flávio e João Batista acrescentaram muito à banda em outros aspectos. Pezão entrou só na última temporada de shows. Todos eles grandes músicos, e o Zé, além disto um compositor genial, sem paralelos. Canção da Meia-Noite até hoje está aí, mais moderna que nunca.*

8) Fiz um primeiro esboço de aproximação com o tema do mestrado num trabalho que eu tou começando sobre a visão do Borges e do Augusto Meyer sobre a poesia gauchesca. A grande

sacada do Borges é que, assim como no Alcorão não tem camelo (porque o camelo é tão natural a eles, que não precisa ser citado), na poesia gauchesca campeira mesmo os caras não ficam forçando pra "soarem gaúchos", porque O SÃO. Muito diferentes das fantasias delirantes do atual regionalismo. Cês chegavam a pensar sobre isso? E hoje? Alguém aí tinha real relação com essa vida campeira? Porque tudo parece tão natural. Até que ponto era programático?

*Somos pessoas urbanas. Concordo que hoje em dia há um regionalismo maquiado. O nosso, apesar de sutil, era espontâneo e verdadeiro. Começamos a nos dar conta, nos shows em que acrescentávamos um ou outro tema do folclore que as pessoas "modernas" começavam a gostar do que ouviam. Foi como bumerangue. Lançamos uma idéia e ela nos atingiu em cheio.*

*Até mais.*

*Kleiton*

## **5. Resposta do Kledir (24/07/11)**

*Arthur:*

*Considero o Almôndegas um amálgama precioso, uma coisa que deu liga. Em especial, o encontro dos cinco primeiros. Estávamos todos em formação. Aquela concepção musical original é resultado de talentos individuais se revelando e sem frescuras. Havia uma real fraternidade ali, com gente que se gosta até hoje. Os egos ficavam do lado de fora, até porque a gente não sabia o que era isso.*

*Na medida em que cada um foi lapidando seu talento e descobrindo suas vontades, as coisas foram ficando melhores e piores.*

*É bom acrescentar que por trás disso tudo, éramos um bando de universitários, estudando pra seguir um outro tipo de carreira. Ao mesmo tempo, fazíamos parte de uma geração que queria mudar o mundo. Ou seja, vivíamos de sonhos, mas carregávamos as preocupações familiares da época. Os “velhos” apoiavam nossas iniciativas artísticas, mas alertavam para a necessidade de uma formação profissional mais segura. Ainda mais no RS, onde não havia nos anos 70 uma referência de artistas com uma carreira sólida.*

*Lembro quando terminei a engenharia, em julho de 1975. Peguei o diploma, fui até Pelotas entreguei pros meus pais e disse que ia seguir a carreira artística. A reação deles foi ótima. Aquilo me fez muito bem, me deu uma baita segurança.*

*Imagino que todos nós vivíamos situação semelhante. E as decisões que se foi tomando, foram transformando a banda e a vida de cada um.*

*Se aquela primeira formação seguisse em frente, poderíamos ter feito coisas ótimas, mas também poderia ter sido uma merda. Fomos aprendendo muita coisa ao longo da trajetória. O melhor disco do Almôndegas teria sido o 3º, aquele que nunca saiu. Era um momento em que havíamos encontrando um equilíbrio interessante entre a espontaneidade inicial com a maturidade artística e técnica. Ficamos ensaiando na Cascata e fomos pro Rio com ele pronto. Infelizmente foi desmantelado pela gravadora.*

*O Pery saiu por problemas pessoais. Estava numa fase confusa e difícil. Um pouco também, talvez, porque era aproveitado mais como músico do que como compositor. Tentamos convencê-lo a ficar. Concordou em gravar o 1º disco e participar do lançamento. E aí foi embora. Tempos depois voltamos a nos reencontrar e fazer aquilo que teria sido natural se ele tivesse ficado: começamos a compor juntos e fizemos músicas da qual me orgulho muito, como Noite de São João.*



*O Gilnei era o meu companheiro mais próximo, do tipo sair pra conversar, trocar ideias, fumar um. Dali saíam muitas análises e reflexões. É claro que havia essa troca também com os outros, mas minha relação com Gilnei tinha uma intimidade, uma cumplicidade que acabava clareando nossas ideias e ajudando a trazer um pouco de luz para as infundáveis “reuniões do Almôndegas”. Além do seu talento musical intuitivo, era um pilar naquele grupo, tanto que no dia em que foi embora, a banda se desmantelou.*

*O Quico ficava sempre com as melhores mulheres. A concorrência era desleal, um cara com olhos cor de ardósia e aquela voz de baixo profundo cantando Leticiaá, em francês... Quando ele resolver sair, nossa vida melhorou sob esse aspecto. Em compensação, sob todos os outros foi um baque muito grande. Toda a força das vozes, dos vocais estaria comprometida dali pra frente. E o seu toque original da viola de 12 cordas (que aliás foi uma idéia dele), virou marca registrada da banda e deu grandes alegrias para o departamento de vendas das fábricas Giannini e Del Vecchio.*

*Quico tinha potencial para se transformar em um dos maiores compositores da nossa geração. Por isso, imagino que não deve ter sido fácil pra ele tomar a decisão de sair, provocada pela mudança da banda pro Rio de Janeiro. Largar tudo e ir morar no Rio era um passo no escuro, um daqueles momentos da vida em que a gente pára e pensa: o que é que eu tô fazendo nesse disco? Quico não quis entrar na aventura que seria nossa vida dali pra frente. O coração também pesou. Ele se formou, casou com a Soninha, foi ser professor da faculdade em Pelotas e me parece um cara realizado e tranqüilo com sua decisão.*

*Essa escolha é difícil. Eu mesmo só fiz consciência de que sou um artista no ano de 1979, depois de 4 discos gravados, quando acabou a banda e eu poderia ter caminhado pra qualquer lado. Resolvi caminhar pra dentro e só voltei depois de resolver esse assunto comigo mesmo. Esse grau de consciência foi fundamental pra tudo o que realizei dali pra frente.*

*Kleiton é meu irmão, meu par. A vida nos levaria inevitavelmente a formar a dupla K&K. Passamos a vida inteira nos preparando pra isso, só não tínhamos nos dado conta. Com o fim do Almôndegas ficamos os dois meio perdidos e a ficha só caiu quando começamos a compor juntos, coisa que eu, mais vagabunda, gostava de experimentar com vários parceiros. A essência dessa parceria já estava impressa em nossos nomes, mas só conseguiríamos decifrar anos depois, com a ajuda da língua francesa: la Clé du ton e la Clé dire.*

*O que deixa o Kleiton mais feliz é cantar em vocal. É o que motiva ele desde criança. Ele me pedia pra ficar fazendo a primeira voz e ficava inventando vozes o dia inteiro. Por isso até hoje só sei cantar a voz solo. Ele depois descobriu que também podia ser a voz principal e acumulou essas vantagens.*

*Ali na banda ele encontrou um ambiente perfeito para desenvolver o que ficou como nossa outra marca registrada: os vocais. Talvez por isso, ele não tenha se interessado tanto em compor,*

*fazer solos, etc. Lembro muito de insistir que ele retomasse o violino, instrumento que andava meio jogado (talvez para que pudesse esquecer as rigorosas aulas do Prof Richter, um alemão que deixou ele meio traumatizado). Outro trauma pra ele foi a gravadora ter cortado Ruídos, a única música dele no primeiro disco. Sem nenhuma explicação. Detalhes como esse foram marcando a trajetória dele no processo todo.*

*Até hoje em estúdio, o dia de gravar vocais é o momento em que o Kleiton fica mais feliz, com um brilho no olho todo especial. Semana passada pude reconfirmar isso. Temos falado sobre fazer um disco só de vocal. Qualquer hora sai.*

*João Baptista – quando saiu o Pery, o Quico sugeriu a entrada do Baptista, seu primo. João é um ótimo baixista que vinha de uma outra escola: tocava em grupos de baile. Trouxe pra banda a busca do rigor instrumental, mais profissional, a preocupação com os arranjos de base. Não era um compositor e cantor, como todos nós. Com ele aprendemos a montar uma banda mais dentro dos trilhos. Ao mesmo tempo, começamos a perder ali um pouco daquela pureza e esculhambação inicial. A convivência com o João foi uma grande escola, por onde a gente teria que passar, mais cedo ou mais tarde.*

*Zé Flávio – músico genial, foi a escolha natural com a saída do Quico: além de amigo, era o compositor de sucessos da banda. Não tínhamos tanta intimidade no início, mas ela veio rapidamente, pois entramos numa Kombi e viemos morar todos juntos, em um apartamento de 2 quartos, no Rio de Janeiro.*

*A vinda pro Rio mexeu com todos nós, mas acredito que mais especialmente com o Zé. Era a primeira vez que ele saía de casa. Ganhou muita experiência e perdeu outras coisas. O que eu mais lamento é que foi deixando de compor com a genialidade que tinha quando estava quieto em Porto Alegre. Ele escrevia super bem. Acabou se dedicando mais ao instrumento, muito incentivado pelo Baptista, cujo objetivo era mais esse (hoje é um dos melhores baixistas do país, toca com Milton, João Bosco e tem seu próprio estúdio aqui no Rio).*

*Zé começou na banda tocando violão, mas sua paixão sempre foi a guitarra, como a gente sabe. Aos poucos ela também foi sendo incorporada, o que transformou Almôndegas numa puta banda com baixo, batera, guitarra... mas com um vocal sem tanto brilho. Coisas da vida. Perdas e ganhos, como diria Lia Luft.*

*Essa trajetória, o rumo que as coisas foram tomando, não foi apenas contribuição e responsabilidade do Zé e do João. Na verdade nossa maior inspiração sempre foram os Beatles e a vontade, desde criança, era ter uma banda como a deles. Quando guri, eu tocava violão porque não tinha guitarra. Almôndegas começou com percussão porque ninguém tinha bateria. Precisei, anos depois, comprar uma guitarra e fazer vários discos com bateria para voltar recentemente a fazer discos só com percussão e instrumentos acústicos (como Autorretrato e o novo infantil de*

*K&K). A uroboro, a serpente mordendo o próprio rabo. Vejo aí uma longa trajetória de realizações importantes e uma volta ao princípio, tentando redescobrir (uma oitava acima) a pureza que se perdeu pelo caminho.*

*K&K – é interessante lembrar que os primeiros trabalhos da dupla estão impregnados de Almôndegas – Zé e João seguiam conosco em shows e discos, Pery como autor e vocalista, Fogaça como autor. Além da contribuição do Vitor, antigo roadie da banda, como autor e vocal. O espírito da coisa seguia o mesmo.*

### *O CLIMA*

*Sempre reinou um ótimo clima de bom humor. Esse é um detalhe fundamental pra entender Almôndegas. Eu, que sou meio palhaço desde criança, encontrei ali parceiros de refinado senso de humor como o Quico, o Gilnei e o divertidíssimo Zé Flávio.*

*O Kleiton, o Pery e o Baptista sempre foram mais sérios, mas acompanhavam bem o clima de descontração.*

### *O AMBIENTE*

*É importante entender que no início não éramos só 5 caras. Havia a “casa da Dona Laura”, mãe da Liane, onde a gente se reunia todas as noites. Era um grupo grande de amigos, cada qual com o seu temperamento e algum tipo de contribuição interessante. Destaco alguns nomes:*

### *FOGAÇA*

*Parceiro e amigo, o único casado, com profissão estabelecida (professor e apresentador de TV) e a consciência política do grupo. Com o Fogaça eu tinha, e mantenho até hoje, a mesma intimidade de conversa e reflexão que eu tinha com o Gilnei. Foi peça fundamental.*

### *LIANE*

*Amiga fiel até hoje, nossa irmã. Era integrante do Quarteto em Fá. Cantava conosco, tinha uma voz doce e linda. Um dia, cheio de razão, apresentei na Polygram uma fita demo dela dizendo: “tenho aqui a nova Nara Leão!”. O diretor foi sarcástico: “nós já temos aqui a original e não vende porra nenhuma!!! Pra quê vamos querer outra?”.*

### *NAGIB*

*Parceiro desde a primeira hora, também cantava conosco (e super bem). O “turco” foi aos poucos sendo desviado para o departamento comercial e virou nosso empresário. Sujeito de bom*

*senso, na hora de ir pro Rio, de Kombi, com aquela cambada... jogou a toalha. Seguiu os passos do Quico e ficou com a Polaca.*

#### **JORGE THALER**

*Violoncelista talentoso, tocava na Ospa e era conhecido como “O Tigre da Palhoça”, por seus devaneios amorosos no Woodstock catarinense. Só não gravou o primeiro disco porque foi estudar cello em Israel, Nova York... hoje vive na Austrália.*

#### **BETH DABLE**

*Amiga e primeira fotógrafa da banda - tinha todos os discos que saíam (e um ótimo equipamento de som) – foi nossa consciência musical das novidades da MPB e da música latina (em especial a argentina) – além de toques interessantes na área da literatura – apresentamos ela pro Djalma Correa e estão casados até hoje – com um filho chamado... Caetano.*

#### **CORAL DO BOM CONSELHO**

*Um celeiro de belas garotas que cantaram conosco - os ensaios eram ótimos... ninguém estava muito interessado na questão musical – eu costumo dizer que essa aproximação foi a principal contribuição que o Fogaça trouxe para os Almôndegas – além da secretária do IPV.*

*E mais... a turma do Belas Artes: Celso Loureiro Chaves, Paulo Dorfmann, Neuzinha Campos do Prado, Dete Castelan...*

*E tinha a Carminha, que alguns acreditavam se tratar de um ser alienígena que andava por aqui em missão sigilosa.*

*Pra finalizar...*

*Fico muito feliz de ver teu interesse e teu carinho pelo Almôndegas – maior do que esse teu sentimento, só mesmo o nosso, que vivemos juntos tantas aventuras – na época, vivíamos mais ao sabor do vento e seguindo nossa intuição (em geral é assim que as coisas se movem no início) - hoje eu tenho consciência, sei a importância de tudo o que se fez.*

*Beijos*

*Kledir*

*PS: alguns assuntos que faltaram responder:*

*\* Os discos do Caetano nos anos 70 eram muito relaxados, em todos os sentidos. Eu não gostava da parte técnica, em compensação a artística era ótima.*

*\* Ó ó ó – nessa época o Gilnei acreditava que tinha sido uma galinha na encarnação anterior. E tínhamos recomendação médica para não contrariar.*

*\* Camelo??? – eu nunca vi um camelo... a não ser que aquela vaca que eu e o Gilnei abraçamos no meio do campo, cantando “nóis semo umas almôndega” fosse um camelo e eu não tenha me dado conta.*