

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

CAROLINE GOVARI NUNES

AS PRÓXIMAS HORAS SERÃO MUITO BOAS
Materialidades e estéticas da Comunicação em duas apresentações ao vivo da banda
Cachorro Grande

São Leopoldo

2016

CAROLINE GOVARI NUNES

AS PRÓXIMAS HORAS SERÃO MUITO BOAS

**Materialidades e estéticas da Comunicação em duas apresentações ao vivo da banda
Cachorro Grande**

Texto de Dissertação apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS

Orientador: Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira

São Leopoldo

2016

N972p

Nunes, Caroline Govari

As próximas horas serão muito boas : materialidades e estéticas da comunicação em duas apresentações ao vivo da banda Cachorro Grande / por Caroline Govari Nunes. – 2016.
169 f.: il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) — Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2016.

“Orientação: Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira.”

1. Cachorro Grande (conjunto musical). 2. Materialidades da comunicação. 3. Estéticas da comunicação. 4. Arqueologia da mídia. 5. Rock gaúcho. I. Título.

CDU: 78.085.3

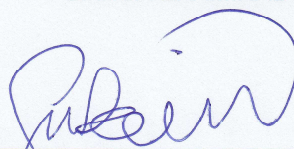
CAROLINE GOVARI NUNES

**“AS PRÓXIMAS HORAS SERÃO MUITO BOAS, MATERIALIDADES E
ESTÉTICAS DE COMUNICAÇÃO EM DUAS APRESENTAÇÕES AO VIVO DA
BANDA CACHORRO GRANDE”**

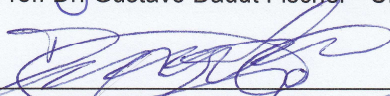
Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS.

Aprovada em 04 de março de 2016

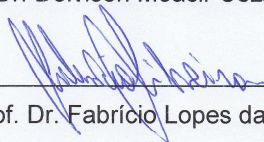
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Gustavo Daudt Fischer - UNISINOS



Prof. Dr. Deivison Moacir Cezar de Campos - ULBRA



Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira - UNISINOS

Dedico esta dissertação ao meu sobrinho,
Bernardo, com todo o amor que eu nem sabia
que existia dentro de mim.

AGRADECIMENTOS

Aos professores da Linha 3 do PPGCC da Unisinos, por acreditarem no meu projeto e me acolherem junto ao Programa;

A Capes, pela bolsa integral de estudos;

Ao professor Fabrício Silveira, meu orientador, por entender minhas ideias brutas, me auxiliando a transformá-las em problema de pesquisa;

À professora Adriana Amaral, pelo suporte junto ao grupo de pesquisa CULTPOP, e pelas contribuições em várias ocasiões durante todo o Mestrado, principalmente no meu exame de qualificação;

Ao professor Gustavo Fischer, pelas contribuições no meu exame de qualificação;

Aos colegas do CULTPOP, pela convivência, pela diversão e pelo aprendizado;

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

Ao Juliano, meu noivo, pelo companheirismo, pelo amor, pelo suporte, pela presença, pela paciência, pela paciência e pela paciência;

Ao Toots, meu cão de número 54-46, por me distrair, por me levar pra passear e por todas as madrugadas em que passou no meu colo escrevendo esta dissertação;

Ao Gustavo, meu cunhado, pelo “help” nos abstracts durante o Mestrado;

Aos meus informantes, Marcelo Gross, Beto Bruno, Pelotas, Bozinho, Coruja, Lelê, Edu K e Duda Machado, pela disponibilidade nas entrevistas e pela troca de mensagens; e à Denise Gadelha, pelo envio das imagens do primeiro ensaio fotográfico da banda;

Às assessoras da Press Pass, Victoria Harari e Thais Pimenta, por me atenderem sempre que entrei em contato para confirmar alguma coisa sobre a Cachorro Grande;

À Olelê Music, pelo credenciamento nos shows da Cachorro Grande, Ultramen + Comunidade Nin-Jitsu e Discografia Pop Rock Gaúcho (principalmente à Aline Fiabane, assessora da Olelê, que me atendeu e liberou minha entrada nestes shows);

Aos músicos que conversaram comigo durante toda essa pesquisa (e que não foram “entrevistas formais”, não entrando nos Apêndices), principalmente Luciano Malásia, Fredi Chernobyl, Tonho Crocco, Paulinho James e Carlinhos Carneiro;

A todos que contribuíram direta ou indiretamente com esta pesquisa, seja em conversas na universidade, nos bares, nos camarins, nas casas de shows, nos congressos: professores, coordenadores de GTs, amigos, colegas, roadies, técnicos de som, músicos, produtores, empresários, assessores: muito obrigada.

RESUMO

Esta dissertação quer problematizar duas apresentações ao vivo da banda de rock gaúcha Cachorro Grande. Adotamos, basicamente, duas perspectivas: materialidades e estéticas da Comunicação. Primeiramente, em caráter expositivo, fazemos a biografia do nosso objeto de pesquisa, onde apresentamos disco a disco, todas as fases da banda. Em seguida, apresentamos detalhadamente nossos procedimentos metodológicos e explicamos o porquê da escolha do método etnográfico em nossa pesquisa. Posteriormente, trabalhamos com a arqueologia do rock gaúcho – onde trazemos à tona também uma discussão sobre o termo, dando-se outros elementos para pensar a respeito da Cachorro Grande – e discutimos questões relativas às indústrias culturais, às cenas musicais e aos enfrentamentos identitários nos quais o conjunto se move. Nesta etapa, pensamos principalmente nos modos como esta cena musical se apresenta para refletir sobre práticas culturais e identitárias neste espaço urbano e para entender a relação da Cachorro Grande com este cenário. Assim, falamos de negociações simbólicas, diferentes pertencimentos e de jogos de performances no decorrer da carreira da banda. Quando abordamos a teoria das materialidades, o campo não-hermenêutico e a descentralização do sujeito, falamos de uma experiência estética que envolve diferentes dispositivos comunicacionais. Em relação à produção de presença, trazemos questões referentes aos materiais e discutimos o emprego dos artefatos tecno-midiáticos e o efeito estético que daí decorre. Tratamos especialmente do show de rock, que é nosso observável principal.

Palavras-chave: Cachorro Grande. Materialidades da Comunicação. Estéticas da Comunicação. Arqueologia da Mídia. Rock Gaúcho.

ABSTRACT

This dissertation wants to question two live performances of the gaucho rock band Cachorro Grande. We adopt basically two perspectives: materiality and aesthetics of Communication. First, expository character, we describe the biography of our research object, where we present album by album, all band's phases. Then, we present our methodological approach and explain why we chose the ethnographic method for our research. Later, we work with the archeology of the gaucho rock genre – bringing to the foreground also a discussion of this term, presenting other elements to consider about the Cachorro Grande – and discuss the issues related to cultural industries, music scenes and identity in which the group transits. At this stage, we examine the ways in which this music scene is presented and discuss on the cultural and identity practices in the urban space to understand the relationship of Cachorro Grande within this scenario. Therefore, we speak of symbolic negotiations, different affiliations and performances games over the band's career. When discussing the theory of materiality, non-hermeneutic area and decentralization of the subject, we talk about an aesthetic experience that involves different communication devices. In the production of presence, we raise questions relative to the materials and discussed the employment of techno-media artifacts and aesthetic effect. We focus mainly on the rock concert, which is our main observable.

Keywords: Cachorro Grande. Materiality of Communication. Aesthetics of Communication. Media Archaeology. Gaucho Rock.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Primeiro ensaio fotográfico da banda, feito no Parque da Redenção, em Porto Alegre, em 2000. Da esquerda para a direita: Marcelo Gross, Beto Bruno, Jerônimo Lima e Gabriel Azambuja.....	17
Figura 2: Primeiro ensaio fotográfico da banda	18
Figura 3: Primeiro ensaio fotográfico da banda	19
Figura 4: Primeiro ensaio fotográfico da banda	19
Figura 5: Primeiro ensaio fotográfico da banda	19
Figura 6: Primeiro ensaio fotográfico da banda	19
Figura 7: Capa do disco <i>Cachorro Grande</i> , 2001	21
Figura 8: Capa do disco <i>As Próximas Horas Serão Muito Boas</i> , 2004.....	23
Figura 9: Capa do disco <i>Pista Livre</i> , 2005	25
Figura 10: Capa do disco <i>Todos os Tempos</i> , 2007	27
Figura 11: Capa do disco <i>Cinema</i> , 2009.....	28
Figura 12: Capa do disco <i>Baixo Augusta</i> , 2011.....	29
Figura 13: Capa do disco <i>Costa do Marfim</i> , 2014.....	30
Figura 14: Ensaio fotográfico da divulgação do <i>Costa do Marfim</i> , em 2014	31
Figura 15: Capa do DVD <i>Cachorro Grande Ao Vivo no Circo Voador</i> , 2013	33
Figura 16: No bar Ossip, em Porto Alegre, durante entrevista com Beto Bruno, em 2014	40
Figura 17: No estúdio Gorila, em Porto Alegre, durante entrevista com Boizinho, em 2015..	40
Figura 18: Um dos ambientes de observação participante: camarim da Cachorro Grande, no bar Opinião, em 2014	43
Figura 19: Primeiro show da banda no bar Ocidente, em Porto Alegre, em 2003	45
Figura 20: Matéria sobre o <i>Acústico MTV: Bandas Gaúchas</i>	47
Figura 21: Matéria sobre o <i>Acústico MTV: Bandas Gaúchas</i>	48
Figura 22: Matéria sobre o <i>Acústico MTV: Bandas Gaúchas</i>	48
Figura 23: Capa do disco <i>Acústico MTV: Bandas Gaúchas</i> , 2005.....	48
Figura 24: Beto Bruno gravando as vozes do primeiro disco, em 2001.....	51
Figura 25: Boizinho gravando as baterias do primeiro disco, em 2001	51
Figura 26: Gross, Edu K, Boizinho e Coruja no Estúdio Madeira	53
Figura 27: Coruja e Edu K durante as gravações do <i>Costa do Marfim</i>	53
Figura 28: Edu K e Jander, técnico de som da banda.....	56
Figura 29: Edu K e Beto Bruno durante gravação de guitarras.....	56

Figura 30: Experiência estética durante o show da Cachorro Grande.....	68
Figura 31: Beto Bruno após Marcelo Gross jogar sua guitarra para cima e ela cair na cabeça de Beto.....	74
Figura 32: Imagem do mesmo show.....	74
Figura 33: Show de lançamento do disco <i>Costa do Marfim</i>	75
Figura 34: Gravação do musical para o Patrola.....	76
Figura 35: Banda e equipe durante a passagem de som	79
Figura 36: Vista da lateral do palco.....	80
Figura 37: Como eu via o palco da área de imprensa.....	81
Figura 38: O uso do telão mudou a atmosfera do show	82
Figura 39: Público emocionado.....	83
Figura 40: Com Edu K no palco.....	84
Figura 41: Cachorro Grande e Orquestra de Câmara da ULBRA.....	85
Figura 42: Passagem de som durante a tarde.....	86
Figura 43: Passagem de som durante a tarde.....	87
Figura 44: Beto Bruno observando a banda e a orquestra durante "Agoniada"	88
Figura 45: Final da apresentação	89
Figura 46: A Cachorro Grande, hoje. Da esquerda para a direita: Pedro Pelotas, Marcelo Gross, Beto Bruno, Rodolfo Krieger e Gabriel Azambuja.....	99
Figura 47: Capa do disco Use o Assento Para Flutuar, de Marcelo Gross, 2013.....	145
Figura 48: Comunidade Nin-Jitsu e Ultramen.....	147
Figura 49: Final do show da Comunidade Nin-Jistu com a Ultramen	149
Figura 50: Rafael Malenotti animando o público durante o show	151
Figura 51: Bidê ou Balde antes de entrar no palco.....	152
Figura 52: Da Guedes abriu o Discografia Pop Rock Gaúcho	156
Figura 53: Comunidade Nin-Jitsu foi a segunda banda da noite.....	157
Figura 54: Graforrêia Xilarmônica no palco	158
Figura 55: Ultramen encerrando a segunda noite.....	160
Figura 56: Esteban tocou na íntegra o <i>¡Adiós, Esteban!</i>	161
Figura 57: Chimarruts encerrando a terceira noite	162
Figura 58: Trilegal, tchê!	164
Figura 59: Fraquinho, tchê!	164
Figura 60: Rock dos pampas ganha Acústico MTV.....	164
Figura 61: CD e DVD mostram o rock sulino.....	165

Figura 62: Boas novas que vêm dos pampas	165
Figura 63: Cena gaúcha em Acústico MTV	166
Figura 64: MTV exhibe hoje seu acústico com gaúchos.....	166
Figura 65: Álbum traça o panorama da nova ‘cena roqueira’ gaúcha.....	167
Figura 66: Rock gaúcho cai na rede da MTV.....	167
Figura 67: Rock com violão e chimarrão	168
Figura 68: Rock gaúcho no violão.....	168
Figura 69: Música dos pampas	169
Figura 70: Gaúchos reunidos	169

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	12
2 CACHORRO GRANDE: DO MOD À PSICODELIA.....	17
2.1 Ah, os anos 60: <i>Cachorro Grande</i> e <i>As próximas Horas Serão Muito Boas</i>	20
2.2 Vou embora de Porto Alegre, tchau!: <i>Pista Livre, Todos os Tempos</i> e <i>Cinema</i>	24
2.3 <i>Baixo Augusta</i> : finalmente, gravando em “casa”	29
2.4 <i>Costa do Marfim</i> : música eletrônica, pássaros, tambores e psicodelia	30
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	35
3.1 A construção da pesquisa	35
3.2 O método etnográfico	36
3.2.1 Etnografia no ambiente comunicacional	38
3.3 Métodos e técnicas aplicados	39
3.3.1 Entrevistas em profundidade/abertas.....	39
3.3.2 Os informantes.....	41
3.3.3 Observação participante	42
3.4 Pesquisa participante	43
3.5 Instrumentos de coleta	44
4 ARQUEOLOGIA DO ROCK GAÚCHO: CACHORRO GRANDE.....	45
4.1 Indústrias culturais/criativas	52
4.2 Cenas musicais	57
4.3 Negociações identitárias	62
5 EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E MATERIALIDADES DA COMUNICAÇÃO	66
5.1 A experiência em um show de rock.....	72
6 PRINCIPAIS EXPERIÊNCIAS DE CAMPO.....	75
6.1 Lançamento do disco <i>Costa do Marfim</i> , 09/10/2014 (Opinião, Porto Alegre)	75
6.2 Concertos Dana: Cachorro Grande e Orquestra de Câmara da ULBRA, 22/11/2014 (Salão de Atos da UFRGS, Porto Alegre)	85
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	90
7.1 As coisas que eu quero lhe falar	90
7.2 Só sei que as próximas horas serão muito boas.....	95
7.3 Nós vamos fazer você se ligar	98
REFERÊNCIAS	100
APÊNDICE A – ENTREVISTAS	104

APÊNDICE B – INFORMAÇÕES ADICIONAIS SOBRE A BANDA.....	143
APÊNDICE C – DIÁRIO DE CAMPO.....	146
ANEXOS	164

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O projeto que propunha, inicialmente, uma análise do documentário “Renato Borghetti Quarteto Europa” se transformou completamente após minha vinda para a região metropolitana de Porto Alegre, por ocasião do início do Mestrado. Um antigo apreço pelo rock’n’roll, unido à possibilidade de observar mais de perto a movimentação da cena do rock gaúcho, fizeram com que meu interesse fosse redirecionado e surgisse a ideia de estudá-la. Idas e vindas (a campo), experiências empíricas, pensamentos construídos e desconstruídos, tentativa e erro... e novamente tudo mudou. O foco, que estava voltado para uma cena, voltou-se então para uma banda: a Cachorro Grande. Dessa forma, buscando construir uma concepção de Comunicação própria para a minha pesquisa, fui percebendo que era preciso pensar a comunicação em movimento, como campo de fluxos de sentido acionados pelas mídias. Assim, entendi também que as teorias da área foram feitas para serem questionadas e que precisamos nos desafiar ainda mais neste vasto campo de conhecimento, cuja força paradigmática não é a da linearidade ou de compartimentalizações seguras. Um conceito – assim como os próprios meios – é sempre condição de produção para outro conceito. Esta é uma condição de nosso próprio avanço disciplinar.

Desde o início, o fundamental era trazer a teoria para o empírico. Isto é: de que eu pudesse, de algum modo, fazer o desenho teórico do meu objeto, do meu estudo de caso – daí a importância de tensionar objeto e teoria. O objetivo não era provar algo, mas sim ampliar e aperfeiçoar algumas hipóteses, chegando mais perto dos fenômenos empíricos que estudávamos. A aproximação do empírico me ajudou a retornar para o teórico e pensar: quais tentativas teórico-metodológicas estão ali, sendo pedidas em minha pesquisa? Como elas se manifestam? O que obtenho com elas? Como encontrá-las e viabilizá-las?

No campo de estudos da Comunicação, temos poucos métodos testados e comprovados. Nossas teorias são validadas (por e) para diversos campos e nós estamos dentro disso. O jeito, portanto, é fazer e testar conjecturas: nosso método é essencialmente tentativo (Braga, 2007, 2011). Para funcionar, é preciso que haja tensionamentos naqueles que nos pareceram os ângulos comunicacionais. Gaston Bachelard (1996) é alguém que me auxiliou na tentativa de aprender a compreender o mundo além das aparências. Ele tenta decifrar o que há de novo nessa episteme que se constrói. Pierre Bourdieu (1999) também surgiu para afirmar que fatos científicos são um construto. Não existe representação da realidade: ela é

construída. Assim, fui procurando entender quais são os raciocínios que permitem explicar o que está lá, no campo.

Na primeira formatação deste trabalho, após vários diálogos entre teoria e campo, levantamos a suposição de um possível diálogo cultural entre cenas musicais de Porto Alegre e Manchester, na Inglaterra. Ao que tudo indicava, o rock gaúcho já estaria dando indícios dessa influência (ou dessa relação). A Cachorro Grande, por hipótese, era a banda que melhor realizava isto, que assumia isto, dentro do mercado e, mesmo assim, debatendo-se com uma identidade local (uma identidade mítica, estereotipada) que se tem de “rock gaúcho”. Assim, nos pareceu plausível averiguar se existia mesmo uma semelhança de matrizes culturais nas vertentes do movimento pós-punk de Manchester e na música juvenil feita em Porto Alegre de meados dos anos 1970, 1980 para cá. Esta semelhança se daria através do chamado “Mersey beat”. Mersey é o rio que passa por Manchester e por Liverpool, no norte inglês. As bandas formadas nestas cidades foram identificadas com este nome. Daí vem o movimento *Mod* dos anos 1950-1960. Depois, o punk e o pós-punk. Depois a *Madchester*, mais psicodélica e dançante, na passagem para a década de 1990.

E foi justamente pensando nisso que identificamos um diálogo com essas tradições por boa parte da música jovem feita em Porto Alegre. Para nós, elas se manifestavam, por exemplo, em aspectos como a atitude (o jeito largado e arrogante), as roupas (o terninho), o sotaque característico local e a sonoridade (a ênfase nas guitarras).

E foi partindo da perspectiva de que poderia haver um diálogo cultural entre as cenas musicais de Porto Alegre e Manchester que me propus a averiguar de que forma essa semelhança se dava, e era performatizada, principalmente, no caso da banda Cachorro Grande. Além disso, tratava-se de compreender a relação entre identidades culturais e cenas musicais, considerando-se então este pontualíssimo caso empírico.

Novamente, outra mudança: um olhar viciado me impedia de ver que os conteúdos que se sobressaíam no meu texto eram relativos às materialidades da Comunicação, às estéticas da Comunicação e à arqueologia das mídias. Essa trinca de perspectivas, talvez, fizesse mais sentido e tivesse mais força do que as outras vertentes teóricas. Meu objeto, em síntese, pedia que eu o olhasse de forma diferente, dando mais atenção às suas materialidades e as formas estéticas ali mobilizadas e produzidas.

Foi então que esta dissertação se reconfigurou e ganhou a seguinte forma: primeiramente, numa perspectiva linear, faço a apresentação da Cachorro Grande, que é meu objeto de pesquisa. Neste momento inicial e essencialmente historiográfico, passo por todas

as fases e discos da banda, com o intuito não de analisar, mas de angariar dados para as etapas seguintes, propriamente analíticas. Entretanto, algumas pistas dos meus procedimentos metodológicos acabam aparecendo antes mesmo do capítulo metodológico: trechos de entrevistas já são utilizados neste capítulo historiográfico. As entrevistas, mesmo que não analisadas, servem para ilustrar e dar início às discussões teórico-temáticas que virão a seguir.

O modo com que estes materiais são apresentados (depoimentos, listagem das composições, disco por disco, etc) serve para que, posteriormente, estas informações sejam confrontadas, recuperadas, articuladas aos movimentos de apresentação dos eixos teórico-temáticos. A ideia é que, por fim, se consiga montar uma ampla coleção não só de informações sobre a banda, mas também de angulações e perspectivas de análise. Este primeiro capítulo (na verdade, segundo, tendo em vista que esta introdução é o primeiro), como comentei anteriormente, não tem caráter analítico. Tem caráter expositivo e descritivo. Depois dele, passa-se então aos momentos mais propriamente teóricos e analíticos.

Após essa biografia da banda, apresento, de fato, as estratégias metodológicas deste trabalho. Isto é, no capítulo 3, há uma ampla discussão do método etnográfico, desde quando iniciaram as primeiras reflexões teóricas, passando pela definição da etnografia, sobre como aplicar este método no ambiente comunicacional, quais métodos e técnicas foram utilizados (entrevistas em profundidade/abertas, por causa de sua flexibilidade de permitir à fonte definir os termos da resposta e, a mim, de ajustar livremente as perguntas; e observação participante, pela experiência possibilitada através da minha inserção no grupo observado). Interessava, assim, mapear certas feições da pesquisa participante dentro da Comunicação. Discutimos, ainda, a questão das fontes, dos instrumentos de coleta e demais aportes necessários para fazer uso da etnografia.

Na sequência, novas informações sobre a banda (a partir de outras estratégias metodológicas) são apresentadas, junto com discussões teórico-temáticas específicas. Assim, a história linear vai sendo ampliada e reaberta a partir de perspectivas arqueológicas, documentais, etc. Nesta terceira etapa, a arqueológica, recorro a procedimentos necessários para fazer a arqueologia do rock gaúcho, tomando-se como base (ou foco estratégico) a Cachorro Grande. Não se trata de afirmar o que é, de fato, este chamado “rock gaúcho”. Trata-se, sim, de articular teorias e tentar se aproximar de algo, sempre em busca de novas problematizações.

Ainda dentro deste capítulo arqueológico, três novos eixos teóricos surgem para ampliar as discussões do problema principal: indústrias culturais, cenas musicais e identidades

culturais. Desde como é feita a produção, circulação e administração dos objetos culturais referentes à Cachorro Grande, passando pela relação entre a música e o local onde esta ocorre, até chegar às fragmentações do sujeito pós-moderno, heterogeneidades e negociações identitárias da banda; tudo é articulado através de movimentos entre teoria e campo. Aqui, também, trechos das entrevistas são recorrentemente utilizados, todavia não somente para servir de exemplo, como no primeiro capítulo, mas sim como agente capaz de ilustrar e problematizar as discussões teórico-temáticas deste tópico.

O quinto capítulo é onde as materialidades e as estéticas da Comunicação aparecem. É onde discuto acerca das experiências estéticas no campo da Comunicação, questionando os prováveis formatos de apreender essa experiência por um ponto de vista comunicacional. Aqui, aponto um debate entre campo hermenêutico e campo não-hermenêutico e trabalho com autores que propõem uma perspectiva alternativa ao paradigma hermenêutico: a teoria das materialidades. É justamente aí, por entender que, em um show de rock, exige-se um certo abandono da dimensão hermenêutica, que trago uma discussão sobre experiência estética. Neste momento, falo de atuações no palco, da materialidade dos movimentos corporais impostos pelos *media*, de elementos musicais, da brutalidade e do confronto sensoriais presenciados em um show da Cachorro Grande.

Enfim, a observação empírica: dois shows da Cachorro Grande são examinados, explicados e discutidos à luz dos mesmos eixos teórico-temáticos que foram tratados anteriormente. Um show é o lançamento do disco *Costa do Marfim*, que aconteceu em 09 de outubro de 2014, e o outro é o Concertos Dana: Cachorro Grande e Orquestra de Câmara da ULBRA, que aconteceu em 22 de novembro de 2014, ambos em Porto Alegre. Essas duas apresentações enquadram-se como nossos observáveis principais. Através delas buscamos elucidar toda a discussão que foi abordada, até o momento. Vale lembrar que outros shows também estão descritos sob a perspectiva das discussões teóricas levantadas na dissertação. Eles também compõem a amostra porque servem para problematizar e discutir os shows da Cachorro Grande. Foi para isso, para pensar a Cachorro Grande durante a apresentação ao vivo e suas relações com a cena musical de rock de Porto Alegre, que fui a campo. Esses shows são das bandas Bidê ou Balde, Acústicos & Valvulados, Ultramen, Comunidade Nin-Jitsu, Graforrêia Xilarmônica, Da Guedes, Chimarruts e Esteban e estão descritos no nosso diário de campo, no Apêndice C.

Os shows da Cachorro Grande pensam (ou permitem pensar em) um certo “desenquadre performático”. Cabe salientar que a discussão sobre performance¹, quando aparece, não remete à discussão conceitual estrita sobre o termo, tal como feita, por exemplo, em Carlson (2010) e Cardoso Filho (2014). Performance aqui diz respeito à atuação, à “apresentação” ao vivo, que é onde se propõe pensar o desconforto, o risco, o performático enquanto acontecimento no palco, diante de novas possibilidades e, como veremos, experimentações da banda.

Pensamos essa atuação tanto em aspectos identitários, estéticos e materiais (e também arqueológicos: um show pode ter uma vinculação com a memória da cena, por exemplo?), analisando ambos como um momento de desencaxe, de enfrentamento. Como essa banda atua fora da moldura que eles mesmos construíram (de forma intencional, ou não) para si? Temos aqui uma banda identificada com a tradição do “ao vivo”, com um show caracterizado como pesado, mas como isto ocorre, em momentos de transição em sua própria carreira?

Sendo assim, como esses processos todos, de gravação do disco mais recente, identidades, cenas, questões estéticas, identitárias e materiais reverberam (ou reverberaram) em duas apresentações ao vivo? Como o ao vivo faz confirmar (ou não), ou dá a ver (ou não) a configuração da cena, a memória pública que se tem a respeito da banda, a questão dos usos técnicos dos instrumentos e a questão das referências estéticas? Como esses eixos reverberam nesses shows (que, aliás, como veremos, foram um tanto inusuais na carreira da banda)? Uma nova música aconteceu no estúdio, mas será que essa nova música funciona no ao vivo? O que é “funcionar ao vivo”? Tudo serviu de elemento para pensar esses dois shows como um espaço de reinvenção e reelaboração performática.

Sendo assim, com um método ancorado na etnografia e escavação arqueológica dos materiais midiáticos produzidos pela banda Cachorro Grande, busco explicar o que se descobriu durante esta pesquisa, com a certeza de que, se continuássemos, outras transformações aconteceriam. A efemeridade dos estudos em Comunicação é certamente um de seus principais atrativos.

¹ Para isso, indicamos livros como “Performance: Uma introdução crítica”, de Marvin Carlson (2010) e “Experiência estética e performance”, organizado por Benjamin Picado, Carlos Magno Camargos Mendonça e Jorge Cardoso Filho (2014).

2 CACHORRO GRANDE: DO MOD À PSICODELIA

Figura 1: Primeiro ensaio fotográfico da banda, feito no Parque da Redenção, em Porto Alegre, em 2000. Da esquerda para a direita: Marcelo Gross, Beto Bruno, Jerônimo Lima e Gabriel Azambuja



Fonte: Denise Gadelha

Nascido em Passo Fundo, no interior do Rio Grande do Sul, Roberto Bruno da Silva Justi, que mais tarde ficaria conhecido apenas por “Beto Bruno”, decidiu mudar-se para Porto Alegre, no final dos anos 1990, para “viver de rock”. Em Passo Fundo, por volta de 1995, ele já fazia parte de uma banda de rock: a Malvados Azuis (junto com Jerônimo “Bocudo”² Lima, no baixo, Maurício Fuinha e Carlinhos Bolacha, nas guitarras, e Adriano Mosquito, na bateria). Em 1999, a Malvados Azuis chegou a gravar um EP com três músicas (“Água Que Cai do Céu”, “Planeta Careta” e “Super Barato”) no estúdio de Tomas Dreher, em Porto Alegre. O grupo chegou a fazer alguns shows na capital. Mas por divergências entre os integrantes (um vai e volta entre Porto Alegre e Passo Fundo), o baterista acaba deixando a banda. É quando Marcelo Gross, que havia produzido a demo de “Água Que Cai do Céu” e tocado bateria na gravação, assume as baquetas da banda (em dois shows, na cidade de Passo Fundo). Os guitarristas, sem condições de se fixarem em Porto Alegre, também deixaram o grupo. Numa tentativa de manter a banda na ativa, Gabriel Guedes e Betão Nickhorn assumem as guitarras, mas essa formação dura apenas alguns ensaios. Era o fim dos Malvados Azuis.

² Após apresentar o nome de batismo de cada músico, optamos por chamá-los por seus respectivos apelidos (ou nomes artísticos), como são conhecidos.

Marcelo Gross, natural de Porto Alegre, era baterista de Júpiter Maçã durante a turnê do disco *A Sétima Efervescência* (também tocou no *Plastic Soda*) e trabalhava na loja de instrumentos Good Music, em Porto Alegre. Ex-membro das bandas Freakdelic Psyconoise, Sopa de Cabeça de Bode, Os Hipnóticos e The Junk, Gross foi apresentado a Beto Bruno na loja de instrumentos em que trabalhava, pouco antes de um show de Júpiter Maçã, no bar Opinião, em Porto Alegre. Algum tempo depois, Beto Bruno também começou a trabalhar na Good Music, onde outro funcionário da loja, Jajá, precisava de uma banda de abertura para um show em Sapucaia, na região metropolitana de Porto Alegre.

Foi então que Gross, que não queria mais tocar bateria, falou para Beto Bruno chamar Bocudo para tocar baixo nesse show. Gross chamou Gabriel “Boizinho” Azambuja, natural de Porto Alegre (que sempre estava pela Good Music), e foram fazer o show em Sapucaia. Em busca de um nome de banda para essa primeira apresentação, Gross lembrou que Beto Bruno usava o nome “Cachorro Grande” em um projeto que ele tinha, ainda em Passo Fundo, “quando os Malvados Azuis sumiam”, contou o vocalista. Rapidamente, Gross definiu: o nome da nova banda seria esse mesmo: Cachorro Grande.

Figura 2: Primeiro ensaio fotográfico da banda



Fonte: Denise Gadelha

Figura 3: Primeiro ensaio fotográfico da banda
Figura 4: Primeiro ensaio fotográfico da banda



Figura 5: Primeiro ensaio fotográfico da banda
Figura 6: Primeiro ensaio fotográfico da banda



Fonte: Denise Gadelha

2.1 Ah, os anos 60: *Cachorro Grande* e *As próximas Horas Serão Muito Boas*

Eram três pilares: The Beatles, The Rolling Stones e The Who. Eles queriam soar como uma banda *mod* inglesa, da década de 1960, só que no sul do Brasil, no final da década de 1990. Nos shows, apesar do repertório ser formado essencialmente pelas bandas referidas acima, o *power* psicodelismo de Jimi Hendrix incendiava o palco. Uma pegada “garagem”. Punk, até. Os primeiros shows foram acontecendo e um repertório próprio foi se formando. A primeira música, gravada na casa de Gross, em Canoas, foi “Debaixo do Chapéu”, composta por Beto Bruno. Depois, Bocudo apareceu com uma balada chamada “Sexperienced”, a qual Marcelo Gross modificou o arranjo para que ela ficasse mais rápida. Enquanto trabalhava na loja de discos, durante os intervalos, Gross escreveu “Lunático”, “(Os Doces Exóticos de) Charlotte Grapewine”, entre outras, ao mesmo tempo em que Beto Bruno apareceu com “Pedro Balão”, “O dia de amanhã”, “Fantasmas”: o repertório foi se formando até a banda completar 13 faixas próprias.

Quando estavam indo gravar a demo-tape do primeiro disco (que foi gravada de favor no estúdio onde Luciano Albo, ex-Os Cascavelletes, trabalhava), encontraram Pedro “Pelotas” Motta³ (o músico é natural de Pelotas e se mudou para Porto Alegre em 1998, aos 15 anos) no Bambus, bar que fica na esquina da Independência com a Barros Cassal, em Porto Alegre, e o convidaram para tocar piano em “Lili”. Eles se conheciam da loja de instrumentos onde Beto Bruno e Gross trabalhavam. Nesta época, surgiu na cidade uma gravadora independente, chamada Stop Records, que contratou a Cachorro Grande e prometeu lançar seu primeiro disco. Assim, a banda chamou Thomas Dreher, que havia produzido o disco *A Sétima Efervescência*, de Júpiter Maçã, para produzir o disco homônimo, que foi gravado no estúdio de Thomas, no bairro Petrópolis, em Porto Alegre.

As músicas que entraram no *Cachorro Grande*, disco lançado em 2001, são:

1. Lunático (Marcelo Gross)
2. Sexperienced (Jerônimo Lima)
3. Debaixo do Chapéu (Beto Bruno)
4. Lili (Marcelo Gross)

³ Antes de ser pianista da Cachorro Grande, Pedro Pelotas tocava guitarra em uma banda cover de Pink Floyd. Também tocou bateria n’Os Hipnóticos, quando Marcelo Gross deixou a banda. O músico entrou na Cachorro Grande em etapas: tocou nos dois primeiros discos, mas só foi aparecer na capa no álbum *Pista Livre*, terceiro álbum de estúdio. Beto Bruno disse, em uma ligação telefônica, em 14 de dezembro de 2015, que a entrada definitiva de Pedro Pelotas e de Rodolfo Krieger (que viria a entrar na banda em maio de 2005) foi essencial para a Cachorro Grande ser o que é hoje.

5. Pedro Balão (Beto Bruno)
6. Fantasmas (Beto Bruno, Marcelo Gross)
7. Cleptomaníaca de Corações (Jerônimo Lima)
8. Sintonizado (Marcelo Gross)
9. Dia Perfeito (Marcelo Gross)
10. Vai T. Q. Dá (Marcelo Gross)
11. O Tempo Está do Meu Lado (Marcelo Gross)
12. O Dia de Amanhã (Beto Bruno)
13. (Os Doces Exóticos de) Charlotte Grapewine (Marcelo Gross)

Figura 7: Capa do disco *Cachorro Grande*, 2001



Fonte: Divulgação

Marcelo Gross recorda como foi esse período na vida da banda:

“Eu lembro quando o disco ficou pronto, lembro também de viagens numa van, quando a gente ia tocar no interior do RS, fazendo três, quatro shows, sem ganhar um tostão. Lembro também de outro pessoal indo lá no estúdio ouvir o disco, o pessoal da Video Hits.... a gravação de “Charlotte Grapwine”, que a gente chamou o Quindim pra gravar um sax, eu e o Beto dividindo os vocais em “Sintonizado”, com uma garrafinha de uísque na mão, eu decidindo que eu que ia cantar “Dia Perfeito”, indo lá cantar.... a gente decidindo que “Sexperienced”

ia ser o primeiro single, a gente gravando disco com “Sexperienced” pra mandar pras rádios.... Foi uma época muito criativa”. (MARCELO GROSS, 2015).⁴

Durante o período de divulgação do disco *Cachorro Grande*, novas composições começaram a aparecer. Entre elas, “Tudo por você”, “As coisas que eu quero lhe falar” e “Me perdi”. “Hey Amigo”, por exemplo, foi finalizada em uma ligação telefônica entre Gross e Boizinho, que estava em Atlântida, no litoral gaúcho, quando Gross telefonou com o refrão da música pronto.

“Foi uma época confusa, porque a gente fez bastante show, mas uma hora parou. Tava rolando clipe na MTV, a gente até veio uma época pra São Paulo tocar, mas daí foi uma época que a gente tinha que lançar o segundo disco, mas a Stop Records tinha falido”, conta Gross.

A banda, então, trocou de empresário e começou a trabalhar com Leandro Bortholacci, o “Lelê”, da Olelê Music. Nessa época, havia surgido outro selo em Porto Alegre, chamado Orbit, que se responsabilizou por pagar as gravações do segundo disco, que seria gravado no Bafo de Bira, estúdio dos Acústicos & Valvulados, que ficava na casa de Rafael Malenotti, vocalista da banda. Entretanto, ninguém do selo foi supervisionar a gravação do disco (que foi gravado em fita e ao vivo), o que resultou em algo “anticomercial”, segundo as palavras do pessoal do Orbit. Contrato desfeito, estúdio sem pagar, disco acabado, mixado, pronto para ser comercializado.

Em paralelo a tudo isso, circulava no Brasil a revista *OutraCoisa*⁵, idealizada pelo músico Lobão. No verão de 2004, em um encontro no litoral gaúcho, Lobão viu o show da *Cachorro Grande* e perguntou se a banda teria algo novo para lançar. Beto Bruno comenta o que aconteceu, na ocasião:

“Então a gente foi tocar na praia, no verão, e a gente já tava triste porque essa gravadora não ia lançar o nosso disco e nós mandamos os caras tomar no cu. Inclusive a notícia que saiu era “Cachorro Grande manda dono de gravadora enfiar gravadora no cu”, foi lindo. Só que quem tava nesse show era o Lobão (ele e a Regina, mulher dele). Um cara que já tinha tocado o Brasil inteiro, tava na estrada há 30 anos foi lá e se chapou. No final do show ele entrou no camarim e falou “nós temos uma revista com circulação nacional e a gente ta encartando discos. Vocês têm alguma coisa nova que vocês queiram lançar?”. E a gente tinha esse disco feito, gravado, mixado e rotulado, avaliado, e que os bundão

⁴ Por opção metodológica, deixamos as falas dos entrevistados da forma como foram ditas – sem edições e com o vocabulário usado por eles. Em função disso, eventualmente algumas falas podem se repetir e há palavras chulas sendo utilizadas.

⁵ A revista *OutraCoisa* foi distribuída em todas as bancas de jornais do país de 2003 a 2008. Em cada edição, havia um CD autoral de alguma banda. Em 2004, foi a vez da *Cachorro Grande*.

aqui do RS não entenderam e não quiseram. O Lobão pegou e lançou pro Brasil inteiro e fez com que a gente saísse de Porto Alegre”. (BETO BRUNO, 2014).

Figura 8: Capa do disco *As Próximas Horas Serão Muito Boas*, 2004



Fonte: Divulgação

Gross também fala da importância da revista OutraCoisa pra banda:

“Então o Lobão foi o salvador da pátria. Eu lembro que nesse meio tempo o disco tinha ficado um tempão parado, que o pessoal do Orbit tinha sacaneado a gente, e a gente ficou sem show, sem grana, foi a época mais fodida da banda, e o Lobão foi lá e salvou a pátria. O Lobão lançou nosso disco em todas as bancas de revista do Brasil, então isso fez com que o resto do Brasil tivesse contato com a banda, fez com que a gravadora Deck quisesse nos contratar e gravar disco no estúdio deles, no RJ, fez com que a MTV nos colocasse dentro da programação deles, e foi a época em que a gente começou a vir cada vez mais pra São Paulo. Foi o disco que fez que a gente se estabilizasse em São Paulo”. (MARCELO GROSS, 2015).

As músicas gravadas em fita, ao vivo, no Bafo de Bira, que o Orbit não quis pagar, são:

1. As Coisas que Eu Quero lhe Falar (Marcelo Gross)
2. Hey Amigo (Marcelo Gross, Gabriel Azambuja)
3. Você Pode Até Pegar (Marcelo Gross)
4. Tudo por Você (Beto Bruno)
5. Olhar pra Frente (Beto Bruno, Marcelo Gross)

6. Agoniada (Beto Bruno, Marcelo Gross)
7. Me Perdi (Beto Bruno, Marcelo Gross)
8. As Próximas Horas Serão Muito Boas (Beto Bruno, Marcelo Gross)
9. Você Não Sabe Nada (Marcelo Gross)
10. Enquanto o Trem que Espero Não Vem (Marcelo Gross)
11. Sem Problemas (Marcelo Gross)
12. Que Loucura! (Marcelo Gross)
13. O Truque do Ovo (Marcelo Gross)
14. Insatisfeito (Marcelo Gross, Gabriel Azambuja)

E foi assim que a revista OutraCoisa catapultou a Cachorro Grande para o resto do país, em 2004. No mesmo ano, a banda precisou se mudar para São Paulo.

2.2 Vou embora de Porto Alegre, tchau!: *Pista Livre*, *Todos os Tempos* e *Cinema*

Pista Livre, terceiro álbum de estúdio da Cachorro Grande, foi produzido por Rafael Ramos e lançado pela DeckDisc⁶, em 2005⁷. De fato, foi uma grande mudança. Nada de estúdios de Porto Alegre – o *Pista Livre* foi masterizado por Chris Blair, nos estúdios da Abbey Road, em Londres – o mesmo estúdio em que os Beatles gravaram a maioria dos seus discos. Pedro Pelotas, pianista da banda (agora finalmente como membro efetivo, aparecendo na foto de capa de um disco), fala da mudança pra São Paulo:

“Nossa saída de Porto Alegre e ida pra São Paulo foi um momento divisor de águas, como nós costumamos dizer. A verdade é que a gente sentiu que não tinha mais pra onde crescer, e apesar da maioria das bandas se sustentarem na cena regional, no resto do Brasil são praticamente anônimas, e a gente não queria que isso acontecesse com a gente. O começo foi um período difícil, mas bastante divertido”. (PEDRO PELOTAS, 2015).

O disco teve quatro músicas em primeiro lugar nas rádios: “Sinceramente”, “Velha amiga”, “Bom brasileiro” e “Você não sabe o que perdeu”. Se os dois primeiros discos estavam calcados no rock sessentista, *Pista Livre*, mesmo mantendo as influências

⁶ Gravadora fundada em 1998 por João Augusto, que foi diretor artístico da Polygram, EMI e Abril Music. É conhecida por ser uma gravadora totalmente independente, que faz desde a gravação do disco até a distribuição do mesmo.

⁷ Também em 2005, a Cachorro Grande foi a atração do programa Família MTV, uma espécie de *reality show* onde uma equipe da emissora acompanhava o dia a dia dos integrantes.

sessentistas, veio com influências de Jet, The Hives, entre outras bandas mais novas. Apareceu uma sonoridade mais pop e *dance music* – justificada também pela qualidade do ambiente de gravação, como comenta Gross:

“O Pista Livre foi o primeiro disco que a gente fez pela DeckDisc, então ali eu acho que deu uma mudada também; o nosso som ficou um pouquinho mais sofisticado dentro da “podrera” que a gente tinha. Claro, a gente começou a gravar nos estúdios do RJ, então a gente conseguiu tirar um som melhor e eu acho que o terceiro disco marca uma mudança de identidade em relação aos dois primeiros; ali apareceram umas coisas mais dance music, tipo “Desentoa”, umas baladas, tipo “Sinceramente”, gravada de uma maneira mais bacana”. (MARCELO GROSS, 2015).

Figura 9: Capa do disco *Pista Livre*, 2005



Fonte: Divulgação

As músicas que compõem o disco *Pista Livre* são:

1. Você Não Sabe o que Perdeu (Beto Bruno)
2. Agora Eu Tô Bem Louco (com Lobão) (Beto, Marcelo Gross)
3. Desentoa (Beto Bruno, Gabriel Azambuja)
4. Bom Brasileiro (Beto Bruno)
5. Longa-metragem (Beto Bruno)
6. Interligado (Beto Bruno)
7. Eu Pensei (Beto, Marcelo Gross)

8. Novo Super-Herói (Beto Bruno, Marcelo Gross)
9. Super Amigo (Beto, Marcelo Gross)
10. Sinceramente (Marcelo Gross)
11. Situação Dramática (Marcelo Gross)
12. Velha Amiga (Beto Bruno, Marcelo Gross)

Todos os Tempos é o quarto álbum de estúdio da banda, lançado em 2007, ainda pela gravadora Deckdisc e com produção de Rafael Ramos. Neste disco, uma troca de integrantes: sai Jerônimo Bocudo e entra Rodolfo Krieger, o “Coruja”, que, até então, tocava na banda Os Efervescentes, em Porto Alegre. Na verdade, Coruja entrou ainda em 2005, na época dos shows de divulgação do *Pista Livre*, mas o primeiro disco que gravou com a banda foi o *Todos os Tempos*.

“Quando eu entrei na banda era maio de 2005. Antes disso, eu tocava numa banda, em Porto Alegre, chamada Os Efervescentes. Era um trio, eu tocava guitarra e cantava, também era compositor. Inclusive, a gente gravou dois singles lá no Bafo de Bira, que era o estúdio do Rafael Malenotti, dos Acústicos, onde a Cachorro Grande gravou o segundo disco, e quem produziu foi o Beto Bruno. O que rolou é que quando eles decidiram botar um baixista, por eu ser o mais próximo da banda, por ser um compositor, por ser também um cantor, e pela amizade, enfim, acabaram me chamando e foi um barato. Na verdade, eu nunca tinha tocado baixo na vida, mas já tinha demitido uns 10 baixistas, então sabia o que não fazer. E é isso aí, tô aqui até agora”. (RODOLFO KRIEGER, 2015).

As músicas do disco *Todos os Tempos* estão listadas a seguir:

1. Você Me Faz Continuar (Marcelo Gross)
2. Conflitos Existenciais (Marcelo Gross)
3. Roda Gigante (Beto Bruno)
4. Sandro (Beto Bruno, Pedro Pelotas)
5. Deixa Fudê (Rodolfo Krieger)
6. Na Sua Solidão (Marcelo Gross)
7. Hoje Meus Domingos Não São Mais Depressivos (Beto Bruno)
8. Nunca Vai Mudar (Beto Bruno)
9. Quando Amanhecer (Beto Bruno, Gabriel Azambuja)
10. O Que Você Tem? (Marcelo Gross)
11. Nada pra Fazer (Gabriel Azambuja)
12. O Certo e o Errado (Marcelo Gross)

Figura 10: Capa do disco *Todos os Tempos*, 2007



Fonte: Divulgação

Neste período, começaram as pré-produções para o disco seguinte. *Cinema* foi lançado no primeiro semestre de 2009⁸, sendo o último a ser gravado e lançado pela gravadora Deckdisc. Também foi produzido por Rafael Ramos. Os outros dois anteriores foram gravados no estúdio da gravadora, no Rio de Janeiro. Entretanto, a gravação do *Cinema* ocorreu no estúdio da Acit, em Porto Alegre. Foram 30 dias de imersão em um sistema mais antigo (rolo analógico de duas polegadas) e vários equipamentos alugados de alguns colecionadores. Segundo Marcelo Gross, *Cinema* tem um som mais atmosférico, com influência dos discos de rock dos anos 1970, como Led Zepellin, Pink Floyd e Jethro Tull. No mesmo ano, *Cinema* foi indicado ao Grammy Latino, na categoria “Melhor álbum de rock brasileiro”, perdendo para Titãs e NX Zero, que empataram com os discos *Sacos Plásticos* e *Agora*, respectivamente.

“O Cinema eu sempre falo que é meu auge. Tem uma no início, no fim, e mais duas junto com os guris, no meio. No Cinema eu compus mais, eu tava numa boa fase. E foi bom também porque foi num estúdio aqui em Porto Alegre, que todos

⁸ Também no primeiro semestre de 2009, a banda recebeu o convite para abrir quatro shows do Oasis, no Brasil. Os shows aconteceram no mês de maio, durante os dias 07 (no Citibank Hall, no Rio de Janeiro), 09 (na Arena Skol Anhembi, em São Paulo), 10 (na Pedreira Paulo Leminski, em Curitiba) e 12 (no Gigantinho, em Porto Alegre). Oasis é banda referência para todos os integrantes da Cachorro Grande. Rodolfo diz que “é impossível, às vezes, a gente não soar parecido com o Oasis, porque eles escutam as mesmas bandas que nós; certamente vão ter coisas similares, eles são doentes pelos Beatles, como nós. Então obviamente eles têm muita influência, sim”. (RODOLFO KRIEGER, 2015).

os músicos falavam, e roqueiro tem essas regras ridículas, de que tem que ser assim, assim que é bom, ainda mais em Porto Alegre. Aí eu fiz questão de fazer tudo exatamente o contrário do que eles falavam que era. A gente gravou em rolo e com os pré-amplificadores dos Beatles. A gente ficou um mês aqui, o Rafa (Ramos) veio junto. A gente gravou na extinta Acit". (GABRIEL AZAMBUJA, 2015).

Figura 11: Capa do disco *Cinema*, 2009



Fonte: Divulgação

Lista de faixas do disco *Cinema*:

1. O Tempo Parou/Sabor a Mí (Gabriel Azambuja, Álvaro Carrillo)
2. Dance Agora (Beto Bruno, Marcelo Gross, Rodolfo Krieger)
3. Amanhã (Beto Bruno, Marcelo Gross)
4. Por Onde Vou (Marcelo Gross)
5. A Alegria Voltou (Beto Bruno, Gabriel Azambuja)
6. A Hora do Brasil (Cachorro Grande)
7. Diga o que Você Quer Escutar (Marcelo Gross)
8. Ela Disse (Beto Bruno)
9. Ninguém Mais Lembra de Você (Beto Bruno, Marcelo Gross)
10. Luz (Marcelo Gross)
11. Eileen (Beto Bruno, Pedro Pelotas)
12. Pessoas Vazias (Gabriel Azambuja)

2.3 *Baixo Augusta*: finalmente, gravando em “casa”

Após três discos em seis anos de contrato com a DeckDisc, a Cachorro Grande lançou o sexto álbum, *Baixo Augusta*, pela Trama⁹, disponibilizado para *download* no site da gravadora no final de dezembro de 2011. Dessa vez, a produção ficou por conta de Rodrigo Sanches, Beto Bruno e Marcelo Gross. Este foi o primeiro disco a ser gravado em São Paulo, sete anos após a mudança da banda para a cidade escolhida como a “casa” da Cachorro Grande, como citou Beto Bruno, durante uma conversa. Nele, as influências mais gritantes são bandas como Kasabian, Pink Floyd, David Bowie, MGMT, Traffic e Gorillaz.

Figura 12: Capa do disco *Baixo Augusta*, 2011



Fonte: Divulgação

O *Baixo Augusta* é composto por:

1. Não Entendo, Não Aguento (Beto Bruno, Marcelo Gross)
2. Difícil de Segurar (Beto Bruno, Marcelo Gross)
3. Tudo Vai Mudar (Beto Bruno, Marcelo Gross, Rodolfo Krieger)
4. Baixo Augusta (Beto Bruno, Marcelo Gross)

⁹ Trama é uma gravadora fundada por João Marcello Bôscoli e os irmãos Cláudio e André Szajmann, em 1997, propondo uma alternativa ao mercado habitual de música produzida no país. Por opção, decidimos não discutir sobre o mercado fonográfico no Brasil. Entretanto, encontramos vários trabalhos apresentados nos encontros da Compós e da Intercom que fazem isso: “Ecos da modernidade: uma história social da indústria fonográfica no Brasil 1900-1930”; “O beat e o bit do rock brasileiro: internet, indústria fonográfica e a formação de um circuito médio para o rock no Brasil”; “Indústria Fonográfica Independente Brasileira: debatendo um Conceito”, entre outros.

5. Só Você Que Não (Beto Bruno, Gabriel Azambuja)
6. Corda Bamba (Marcelo Gross)
7. Volta Pro Mesmo Lugar (Rodolfo Krieger)
8. O Fantasma do Natal Passado (Beto Bruno)
9. Surreal (Rodolfo Krieger)
10. Cinema (Beto Bruno)
11. Mundo Diferente (Beto Bruno, Gabriel Azambuja)

2.4 *Costa do Marfim*: música eletrônica, pássaros, tambores e psicodelia

Figura 13: Capa do disco *Costa do Marfim*, 2014



Fonte: Divulgação

Em 2014, de forma totalmente independente, a banda lançou o disco *Costa do Marfim*, o qual se destacou por uma novidade: o flerte com a música eletrônica, característica da *Madchester*¹⁰, cena musical de Manchester (UK), durante a transição para a década de 1990, e um abandono da estética sessentista até então apresentada. Todo o conceito do *Costa do Marfim* – das composições, passando pela produção musical até chegar ao show – fez com que a banda se submetesse a uma “repaginação”, uma (quase) completa redefinição. O som, o

¹⁰ *Madchester* foi o modo como a cidade de Manchester passou a ser chamada, em função da movimentação musical e das bandas que saíam dali, para o mundo, entre o final da década de 1980 e o início da década de 1990. A música resultante deste período é identificada como uma mistura de rock alternativo, *dance music* e psicodelia.

estilo de tocar e de se posicionar no palco: (quase) tudo foi afetado. Como a cena de *Madchester* possuía uma ligação com a psicodelia, a banda viu-se diante da necessidade de transformar o show em uma experiência sensorial muito maior e mais intensa. O uso das bases eletrônicas trouxe outra sonoridade – tudo ficou mais pesado, com mais texturas. Inclusive o visual foi mudado: a banda abandonou os ternos pretos e aparece agora com um vestuário totalmente diferente.

Figura 14: Ensaio fotográfico da divulgação do *Costa do Marfim*, em 2014



Fonte: Cisco Vasques

Produzido por Edu K¹¹ e gravado no Estúdio Madeira¹², em São Paulo, durante o mês de fevereiro de 2014, *Costa do Marfim* foi feito de forma totalmente diferente dos discos anteriores: não houve ensaios e praticamente todas as músicas foram feitas na hora.

“Tudo foi gravado na hora. Teve músicas que eu tava terminando a letra 10 minutos antes de tocar. O Edu fez a gente pensar diferente no estúdio. A gente nunca criou em estúdio, ensaiava 3 meses. E quando a gente mostrou as demos pra ele, a gente disse: agora vamos ensaiar. E ele falou: “Não senhor. Vamos

¹¹ Vocalista e fundador do Defalla, banda que produziu alguns dos álbuns mais icônicos do rock gaúcho como, por exemplo, “Papaparty” (1987), “It’s Fucking Boring To Death” (1988) e “Kingzobullshit” (1992). Como produtor, Edu K já trabalhou com artistas como Otto, Chico Science, Detonautas Roque Clube, Pavilhão 9, Mundo Livre S.A., Câmbio Negro, Comunidade Nin-Jitsu, entre outros.

¹² O Estúdio Madeira fica na casa de Duda Machado, baterista da cantora Pitty. No Apêndice A, há uma entrevista com o músico, onde ele explica alguns funcionamentos do estúdio, comenta como foi a gravação do *Costa do Marfim* e outros assuntos.

fazer diferente dessa vez. Vamos criar tudo dentro do estúdio”, por isso as musicas tem nove minutos”. (BETO BRUNO, 2014).

Nos créditos do disco, há a informação: “Participação especial em todos os lances: Edu K”. Inclusive, o produtor foi quem mixou o disco, junto com Jander “Cavalo” Antunes, técnico de som da banda. Ainda, várias faixas são assinadas também por Edu K:

1. Costa do Marfim (Cachorro Grande, Edu K)
2. Nós Vamos Fazer Você Se Ligar (Beto Bruno, Marcelo Gross)
3. Nuvens de Fumaça (Marcelo Gross)
4. Eu Não Vou Mudar (Beto Bruno)
5. Crispian Mills (Rodolfo Krieger, Edu K)
6. Use o Assento para Flutuar (Beto Bruno, Gabriel Azambuja)
7. Como Era Bom (Beto Bruno, Rodolfo Krieger)
8. Eu Quis Jogar (Marcelo Gross)
9. Torpor partes 2 & 5 (Beto Bruno, Edu K)
10. O Que Vai Ser (Marcelo Gross)
11. Fizinhur (Cachorro Grande, Edu K)

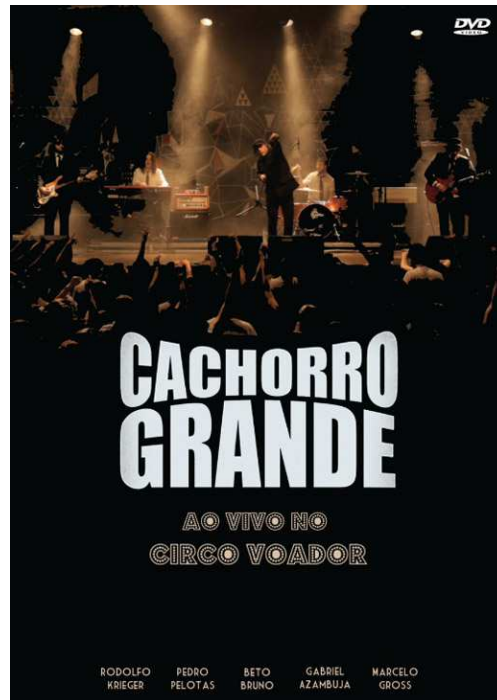
Além dos sete discos de estúdio, a banda fez parte do *Acústico MTV: Bandas Gaúchas* (um dos assuntos abordados no capítulo 3) e lançou o DVD *Cachorro Grande Ao Vivo no Circo Voador*, em 2013, no final da turnê do *Baixo Augusta*. Inicialmente, o registro era apenas pessoal, mas acabou se tornando o primeiro registro audiovisual lançado pela banda.

O DVD é dirigido por Tomas Moreira. As faixas que compõem o DVD são:

1. Interligado (Intro)
2. A Hora do Brasil
3. Hey Amigo
4. Conflitos Existenciais
5. Que Loucura!
6. Desentoa
7. Deixa Fudê
8. Roda Gigante
9. A Alegria Voltou
10. Lili
11. Bom Brasileiro

12. Dia Perfeito
13. Vai T. Q. Dá
14. Lunático
15. Você Não Sabe O Que Perdeu

Figura 15: Capa do DVD *Cachorro Grande Ao Vivo no Circo Voador*, 2013



Fonte: Divulgação

Vale esclarecer, ao final deste capítulo expositivo, que separamos a biografia da banda de acordo com as características dos álbuns. Para isso, nos baseamos na dissertação¹³ de Mestrado de Adriana Amaral, onde a autora dividiu as fases da banda U2 em trilogias, de acordo com as temáticas de cada disco. A partir de uma observação pessoal empírica, Amaral entendeu que havia uma tendência às trilogias, já que a banda, a cada três discos, sofria algum tipo de mutação.

No nosso caso, não encontramos tanta simetria e correspondência quanto nos álbuns produzidos pelo U2. Dessa forma, a divisão das fases da Cachorro Grande se deu de acordo especificamente com a sonoridade de cada álbum, e mais do que isso: a notória influência das próprias gravadoras ou até mesmo da cidade onde eles foram gravados.

¹³ A dissertação, intitulada “Tão longe, tão perto: uma análise da imagem do U2 e dos laços de socialidade dos seus fãs gaúchos via internet”, está disponível em:

<https://palavrasecoisas.files.wordpress.com/2010/07/d_amaral1.pdf> Acesso em 27 de nov 2015.

A participação da banda no *Acústico MTV: Bandas Gaúchas* e o DVD *Cachorro Grande Ao Vivo no Circo Voador* não fazem parte de nenhuma categoria por percebemos que não se encaixam, necessariamente, em nenhuma fase da banda: um, é uma participação, com músicas tocadas de maneira acústica; o outro é um “*The Best Of*” da carreira da banda. Assim, decidimos priorizar apenas os discos em estúdio na divisão principal.

Então, em um primeiro momento, nos álbuns *Cachorro Grande* e *As Próximas Horas Serão Muito Boas*, ainda morando e gravando em Porto Alegre, há traços musicais que remetem à estética sessentista, principalmente nas influências musicais da banda. A sonoridade dos dois primeiros discos também tem características em comum, pois ambos foram gravados ao vivo e apresentam traços de um rock mais cru, agressivo, praticamente sem lapidações.

Depois, já morando em São Paulo, e tendo assinado um contrato com a Deck Disc, os discos *Pista Livre*, *Todos os Tempos* e *Cinema* trazem uma sonoridade que indica influências mais típicas do *britpop* e de bandas dos anos 1970, 1990 e 2000. Claro, ainda há resquícios de uma possível “beatlemania”, que não passa nunca. Como os discos *Pista Livre* e *Todos os Tempos* foram gravados nos estúdios da Deck Disc, no Rio de Janeiro, com equipamentos mais sofisticados, a sonoridade dos álbuns ficou bem diferente que a dos dois primeiros discos. O *Cinema*, mesmo tendo sido gravado em Porto Alegre, ainda se encaixa claramente na “fase Deck/fase Rafael Ramos”. Por isso, os três encontram-se em uma única categoria.

O *Baixo Augusta* não se caracteriza tão claramente como sequência do *Cinema*. A mudança de gravadora e de produtor é algo bem marcante. Por ter sido o primeiro disco gravado em São Paulo, traz também algo que nos leva ao rock produzido por bandas de São Paulo, como os Titãs. Entretanto, enxergamos indícios de que a banda está desgastada musicalmente, em busca de novas sonoridades.

É aí que o *Costa do Marfim* aparece e marca uma ruptura com os seis discos anteriores – e com o estilo da banda, de forma geral, seja no modo de tocar, de se vestir e, possivelmente, de se apresentar ao vivo. Essa ruptura é o que nos incitou a investigar como isso se daria no palco, já que agora não seriam apenas as guitarras, baixo, bateria e teclado: as bases pré-gravadas por Edu K poderiam vir a direcionar o show. Daí a pergunta: como isso funcionaria para uma banda que estava a tanto tempo fazendo shows da mesma forma?

Foi então que organizamos certos métodos de pesquisa para averiguar essas mudanças. É o que está descrito no capítulo a seguir.

3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

3.1 A construção da pesquisa

Nosso pensar metodológico se deu através de uma primeira reflexão teórica. Buscamos textos que tinham vínculos com nosso objeto e, a partir daí, é que cogitamos um desenho exploratório. Assim, conseguimos pensar um pouco melhor em uma proposta metodológica de um problema concreto. É necessário trabalhar a metodologia de maneira consciente na pesquisa. É preciso compreender e dominar o que se passa, exercitar a reflexão, assim como as teorias.

A metodologia é uma prática fundamentada, que faz com que alguns questionamentos surjam recorrentemente: como pensamos a pesquisa? Qual a importância para nós? Essa metodologia se mostra como um todo: a conversão do tema, os objetivos, as teorias, o problema – tudo isso é a teoria que vai se formando.

Percebemos que, independente dos procedimentos metodológicos adotados durante nosso percurso, os obstáculos no processo de construção do conhecimento foram/são constantes. Daí a necessidade de uma reflexão permanente, de pensar o sentido de nossa interação com o objeto, o que escolher, o que não escolher. No lugar da sociologia espontânea, a teoria entra para deslocar e trabalhar em outro nível – olhamos com um raciocínio diferente, operando com raciocínios conceituais. Essa teoria está dentro de toda a pesquisa e faz com que consigamos fundamentar melhor a problemática central.

Ponto importante para uma metodologia que envolve a entrevista como técnica: considerar o dado do informante como verdade, mas tomando o nosso lugar como cientista. O discurso do informante é algo a ser analisado, respondido; ele não é a resposta do nosso problema. E o eixo central da pesquisa é o problema. É importante saber formular o problema, olhar e levar em conta certos pontos de partida para o que iremos pesquisar, o que faz emergir uma interrogação. Por isso, a mudança é sempre algo positivo, pois o problema sempre se modifica, se amplia.

Em congruência com autores como, por exemplo, François Laplantine, Yves Winkin e Isabel Travancas, fizemos uso principalmente do método etnográfico em nossa pesquisa. Dentro deste, utilizamos técnicas como entrevistas, diário de campo, fotos, observação participante e descrição.

3.2 O método etnográfico

Primeiramente, com o intuito de compreender o método etnográfico, buscamos em Winkin (1998) a definição de etnografia:

Etnografia é uma arte e uma disciplina científica, que consiste em primeiro lugar em *saber ver*. É em seguida uma disciplina que exige *saber estar com*, com outros e consigo mesmo, quando você se encontra perante outras pessoas. Enfim, é uma arte que exige que se saiba reproduzir para um público terceiro (terceiro em relação àquele que você estudou) e portanto que se *saiba escrever*. Arte de ver, arte de ser, arte de escrever. São estas as três competências que a etnografia convoca. (WINKIN, 1998, p. 132).

Dentro da etnografia, Winkin (1998) apresenta o diário de campo, afinal, como administrar simultaneamente nossas observações, reflexões e frustrações? Assim que chegamos ao campo, imediatamente providenciamos um diário de campo – não somente para os shows da Cachorro Grande, mas para todos os shows que observamos durante esta pesquisa e que serviram de suporte para pensarmos as problematizações referentes ao nosso objeto principal. Nos últimos 15 meses, fizemos observações de shows da Cachorro Grande, Acústicos & Valvulados, Bidê ou Balde, Graforrêia Xilarmônica, Ultramen, Comunidade Nin-Jitsu, Esteban, Chimarruts e Da Guedes.

Todas essas idas a campos resultaram em um amplo diário, o qual apresentamos, na íntegra, no Apêndice C. Entendemos que, por sua função emotiva, reflexiva, catártica, íntima, subjetiva e de sintetizar, o diário foi importante para que pensássemos nossas imersões – e por isso também é importante para este trabalho, como um todo, e não está somente no Apêndice como um material solto – ele foi fundamental nas análises sobre identidades, cenas musicais e experiências estéticas, que discutiremos nos capítulos seguintes. Não somente a função catártica, mas também, principalmente, a função empírica do diário foi essencial, onde anotamos tudo o que nos chamou atenção durante as sessões de observação. Além do material produzido para esta dissertação, em específico, todas as nossas idas a campo estão publicadas no site do POA Music Scenes¹⁴ (no subtítulo Cenas Musicais, no capítulo 3, explicamos melhor do que se trata o POA Music Scenes).

Laplantine também traz apontamentos sobre a descrição etnográfica, na qual comenta que a atitude de impregnação de uma cultura que não é a nossa – ou de um segmento de nossa própria cultura – supõe uma atividade que desperte a sensibilidade do etnólogo, mais

¹⁴ Site oficial: <http://www.poamusicscenes.com.br/>.

precisamente o olhar. Na etnografia, a atividade de observação é, antes de tudo, uma atividade visual. Entretanto, a descrição etnográfica (que significa a escrita das culturas) não consiste apenas em ver, mas em fazer ver, em escrever o que vemos. (LAPLANTINE, 2004, p. 10). É na descrição etnográfica que as qualidades de observação, de sensibilidade, de imaginação científica e de inteligência entram em jogo.

Por estarmos localizados em uma só cultura, não apenas ficamos cegos diante de outras, mas também míopes em relação à nossa própria cultura. Nesse caso, uma experiência de alteridade obriga-nos a ver o que nem imaginávamos – o que é o caso de nossa pesquisa, já que o campo em que estamos inseridos é onde habitualmente circulávamos. Por isso, o autor recomenda que é preciso olhar e *como* é preciso olhar. Procuramos encarar nossa sociedade de uma maneira nova, experimentando estranhamentos dentro de nossa própria cultura.

Convém agora diferenciar dois termos dos quais um é sem dúvida melhor qualificado que o outro para designar a empresa etnográfica: *ver* e *olhar*. Olhar em francês é "*regarder*", palavra forjada na Idade Média e cujo sentido permanece até hoje. "*Regarder*", como *olhar*, é guardar de novo, ficar de guarda, tomar conta de manifestar interesse por prestar atenção, consideração, vigiar. O olhar demora no que vê. Consiste, segundo a expressão de François Fédier (1995), em uma "intensificação do primeiro ver". Mas a percepção etnográfica é de fato da ordem do olhar mais do que da visão, não se trata de qualquer olhar. É a capacidade de olhar bem e de olhar tudo, distinguindo e discernindo o que se encontra mobilizado, e tal exercício - ao contrário do que se percebe "em um piscar de olhos", do que "salta aos olhos", do que provoca um "impacto"... - supõe uma aprendizagem. Notemos, no entanto que o olhar etnográfico não pode confundir-se com o olhar perfeitamente controlado, educado, abalizado por referências ocidentalizantes, que consistiria em fixar e escrutar seu objeto como um urubu sua presa, e que acentuaria de certo modo a acepção medieval de *regarder* = colocar sob guarda, que é também a de "*droit deregard* (direito de controle). (LAPLANTINE, 2004, p. 18).

O trabalho etnográfico supõe um olhar que não deve ser nem desvolto nem extremamente concentrado. Donde a necessidade de voltar a dar lugar também a uma atitude de deriva (evidentemente provisória) de disponibilidade e de atenção flutuante que "não consiste apenas", como diz Affergan (1987, p. 143), "em ficar atento, mas também e, sobretudo em ficar desatento, a se deixar abordar pelo inesperado e pelo imprevisto". (LAPLANTINE, 2004, p. 18). Isto tem a ver com o que os antropólogos consideram em relação ao conhecimento humano: não é possível observar um grupo da mesma forma que um botânico examina, por exemplo, uma folha – é preciso se comunicar e compartilhar os modos de vida deste grupo. Ainda, também não é o que acontece em uma entrevista jornalística, onde o jornalista se limita em obter dados de seu entrevistado – é muito mais do que isto. Sendo assim, Laplantine explica que o trabalho do etnógrafo não consiste exclusivamente numa

metodologia apenas indutiva, arrecadando somente informações; mas, sim, em impregnar-se dos assuntos de uma sociedade e tudo o que envolva seus ideais e suas ansiedades.

Antes de tudo, a etnografia é um experimento físico de imersão absoluta, consistindo numa verdadeira socialização ao invés, onde, longe de tentar compreender uma sociedade unicamente nas manifestações "exteriores", devemos interiorizá-la através das acepções que os próprios sujeitos atribuem a seus próprios comportamentos. (LAPLANTINE, 2004, p. 23).

Nós vemos, olhamos, e quando queremos mostrar aos outros aquilo que vemos e olhamos, o fazemos com palavras – com nomes. Dessa forma, entendemos que a atividade de percepção é quase intrínseca de uma atividade de nomeação. Mas esta última, pondera o autor, acaba sendo insuficiente. Ele acrescenta dizendo que se ficássemos pela observação, nem que fosse da forma mais ríspida possível, ou pela nomeação oral mais exata, muito rapidamente, de tudo aquilo que foi visto ou dito restaria somente uma vaga lembrança. Por conta disso, a etnografia é precisamente a elaboração e a transformação pela escritura desta experiência – é a organização textual do visível em que um dos papéis maiores é também a batalha contra o esquecimento. Ou seja: precisamos saber articular olhar e escrita – compreender a relação entre o ver e a escrita daquilo que vemos. Nessa relação, que não é em sentido único, acabamos indo e voltando – vendo e revendo, contrapondo situações, confrontando o que foi visto e escrito.

Portanto, a descrição etnográfica não é somente “uma atividade perceptiva e linguística que toma esta ou aquela cultura como objeto, ela é uma atividade que se reforma e se reformula permanentemente através do contato com determinada cultura”. (LAPLANTINE, 2004, p. 121). O desafio etnográfico, que se baseia no experimento visual e linguístico das diferenças, recorre a diferentes maneiras de falar, de ler e de escrever, inúmeras versões, o oposto daquilo que é sinônimo. Laplantine (2004) finaliza que a escrita etnográfica não fixa a visão em um saber: ela insere uma inquietação naquilo que é visto.

3.2.1 Etnografia no ambiente comunicacional

Para que nosso método, que é basicamente antropológico, dialogasse com o ambiente comunicacional, buscamos métodos de fazer etnografia no mundo da comunicação, como explica Travancas (2006).

A autora sugere etapas no caminho etnográfico, as quais são:

- 1) Levantamento bibliográfico e leitura de material coletado;

2) Elaboração de um caderno ou diário de campo, o qual terá um papel fundamental, pois nele anotamos e anotaremos absolutamente tudo, de questões que nos levaram a escolher tal objeto a perguntas que temos em mente, funcionando como um registro descritivo de tudo o que presenciarmos; e

3) Entrada no campo, isto é, nossa inserção no grupo – onde encontraremos uma infinidade de possibilidades e variáveis relacionadas ao universo investigado.

Dentro do campo, levamos em consideração dois instrumentos importantes de coleta de dados: a entrevista em profundidade e a observação participante. Travancas afirma que a Antropologia é a ciência da escuta, e diz que “o antropólogo não determina verdades, não aponta equívocos, não pergunta por que as coisas não são diferentes. Ele ouve e procura entender quais são as verdades para aqueles ‘nativos’” (TRAVANCAS, 2006, p. 102), por isso é preciso saber ouvir.

Creio que aqui aparece uma das vantagens da pesquisa qualitativa: a proximidade com o entrevistado. A maneira como ele se expressa; o tom de voz que usa; seu entusiasmo ao falar de determinados assuntos; a relação de confiança que se estabelece entre pesquisador e pesquisado e que ajudará em outras etapas da pesquisa; a percepção das contradições no seu discurso; e mesmo a possibilidade de abordagem de temas mais complexos ou mesmo delicados. (TRAVANCAS, 2006, p. 106).

3.3 Métodos e técnicas aplicados

3.3.1 Entrevistas em profundidade/abertas

Dentro do método etnográfico, utilizamos a entrevista em profundidade. Entre as principais qualidades deste método, está a flexibilidade de permitir à fonte definir os termos da resposta e ao pesquisador ajustar livremente as perguntas. Este tipo de entrevista procura intensidade nas respostas, não-quantificação ou representação estatística. Para Duarte (2006), a entrevista em profundidade é um recurso metodológico que procura, com base em conjeturas definidas pelo pesquisador, recolher respostas a partir da experiência subjetiva de uma fonte, selecionada por deter dados que se deseja conhecer. Ainda, esse tipo de entrevista possibilita identificar problemas, detalhes, padrões, além de obter juízos de valor e interpretações.

A entrevista em profundidade é uma técnica enérgica e maleável, favorável para a apreensão de uma realidade tanto para tratar de questões relacionadas ao íntimo do

entrevistado, como para a descrição de processos complexos nos quais está ou esteve envolvido. O autor acrescenta dizendo que, na realidade, ela é uma pseudoconversa que acontece a partir de um quadro conceitual previamente marcado, que guarda similaridade, mas também diferenças, em relação à entrevista jornalística. Dentro da entrevista em profundidade, buscamos elucidar seus tipos e aplicamos os que mais têm a ver com nossa pesquisa.

Mais do que uma técnica de coleta de informações interativa baseada na consulta direta a informantes, a entrevista em profundidade pode ser um rico processo de aprendizagem, em que a experiência, visão de mundo e perspicácia do entrevistador afloram e colocam-se à disposição das reflexões, conhecimento e percepções do entrevistado. (DUARTE, 2006, p. 81-82).

Figura 16: No bar Ossip, em Porto Alegre, durante entrevista com Beto Bruno, em 2014
 Figura 17: No estúdio Gorila, em Porto Alegre, durante entrevista com Boizinho, em 2015



Fonte: Registros feitos pela autora

Por ser essencialmente exploratória e flexível, não havendo sequência pré-determinada de questões ou parâmetros de respostas, acreditamos que a entrevista aberta foi um método muito útil dentro de nossa investigação. Isso porque ela tem como ponto de partida uma questão ampla e flui livremente, sendo aprofundada em determinado rumo de acordo com aspectos significativos identificados pelo entrevistador enquanto o entrevistado define a resposta segundo seus próprios termos, utilizando como referência seu conhecimento,

percepção, linguagem, realidade, experiência. De fato, a capacidade de aprofundar as questões a partir das respostas torna este tipo de entrevista muito rico em descobertas (Duarte, 2006), fazendo com que venham à tona respostas que não apareceriam em entrevistas fechadas.

3.3.2 Os informantes

Duarte (2006) comenta que uma boa pesquisa pede fontes capazes de ajudar a responder o problema proposto. Elas deverão ter envolvimento com o assunto, disponibilidade e disposição em falar. Nos estudos qualitativos, o autor enfatiza que são preferíveis poucas fontes – mas de qualidade –, a muitas, sem relevo. Dessa forma, é importante considerar que uma pessoa somente deve ser entrevistada se realmente pode contribuir para ajudar a responder à questão de pesquisa.

Como abordamos questões relacionadas a uma banda, entendemos que os membros desta devem ser entrevistados. Todos os membros da Cachorro Grande foram entrevistados¹⁵. Ainda, foram entrevistados o produtor do disco *Costa do Marfim*, Edu K, e Lelê Bortholacci, quando ainda era o empresário da banda. Acreditamos que boa parte da validade da pesquisa está associada à seleção. É possível, entrevistando pequeno número de pessoas – porém adequadamente selecionadas –, fazer um relato bastante plausível, tendo nosso tema bem definido. Relevante, neste caso, complementa Duarte (2006), é que as fontes sejam consideradas não apenas válidas, mas também suficientes para responder à questão de pesquisa.

A relevância dessas fontes se relaciona diretamente à contribuição que elas podem dar para abranger nossos objetivos. Além das fontes citadas acima, entrevistamos também Duda Machado, dono do estúdio onde o *Costa do Marfim* foi gravado (e amigo de longa data da banda). Foi tentado contato com Tomas Dreher (que produziu o primeiro disco da banda) e Rafael Ramos (que produziu os discos *Pista Livre*, *Todos os Tempos* e *Cinema*), mas não obtivemos resposta. A seleção foi intencional e estes nos pareceram ser informantes-chaves e suficientes para o problema investigado, já que estão profunda e diretamente ligados com aspectos centrais de nosso trabalho.

¹⁵ Todas as entrevistas, na íntegra, estão no Apêndice A. Optamos por transcrevê-las sem nenhuma correção, mantendo as falas dos entrevistados da forma como foram ditas.

3.3.3 Observação participante

Ao se inserir em um grupo, o pesquisador deve saber que ele também está sendo observado e que sua presença pode alterar a rotina deste grupo. Travancas (2006) comenta a discussão da antropóloga Ruth Cardoso (1986) em relação ao investigador e seu envolvimento com o grupo pesquisado. A antropóloga diz que não há uma regra, mas é preciso que a observação participante não se transforme em “participação observante”. Ao longo dessa inserção, conseguimos ganhar respeito dos informantes e participar do campo, sempre questionando e tentando descobrir: até que ponto o etnógrafo pode ficar neutro ou atuar dentro do campo?

Além disso, o show – principalmente pela relevância comunicacional, estética e material –, se tornou o nosso observável principal, o centro do nosso problema. É ele que olhamos, ouvimos, descrevemos. O show é o local onde todo o material levantado, seja empiricamente ou teoricamente, se justifica.

Mas o que observar nos nossos observáveis?

Em nossa primeira ida a campo, fomos com vários questionamentos oriundos de uma primeira reflexão teórica, baseada em diferentes leituras sobre estéticas da Comunicação, materialidades e show de rock como dispositivo de confronto. Alguns dos pontos levados a campo foram:

- Um show é, de fato, um dispositivo interacional de materiais concretos, sonoros, culturais, afetivos e de confronto?
- Qual a experiência de estar em um show de rock?
- Os gêneros tipificam performances. A performance em um show é de todos, não só da banda. Como é a performance do público?
 - Como eu me relaciono com este evento musical?
 - Que tipo de comunicação acontece entre banda e público?
 - Como a banda reage às novas formatações musicais?

Tanto na descrição das principais experiências de campo, quanto no diário de campo, tentamos pensar na melhor forma de adequar os conceitos centrais aos nossos questionamentos, sempre pensando na quebra estética, material e identitária pela qual a Cachorro Grande estaria passando.

Figura 18: Um dos ambientes de observação participante: camarim da Cachorro Grande, no bar Opinião, em 2014



Fonte: Registro feito pela autora

3.4 Pesquisa participante

Não existe uma única maneira de definir a pesquisa participante. É necessário reconhecer que a existência de tradições de pensamentos distintas e de práticas de pesquisa diversas conferem alcances e significados às atividades que se desenvolvem sob o mesmo rótulo: pesquisa participante ou investigação participativa. (CAJARDO, 1987, p. 16).

A pesquisa participante, segundo Peruzzo, “consiste na *inserção* do pesquisador no *ambiente natural* do fenômeno e de sua *interação* com a situação investigada”. (PERUZZO, 2006, p. 125). A autora toma por base as definições clássicas de pesquisa participante formuladas por Eduard C. Lindeman, Morris N. Schwartz, Florence Kluckhohn e Severyn T. Bruyn, Teresa Maria Frota Haguete (1990, p. 61-63) e explica que a pesquisa participante implica:

- a) A presença constante do observador no ambiente pesquisado, para que ele possa “ver as coisas de dentro”;
- b) O compartilhamento, pelo pesquisador, das atividades do grupo ou do contexto que está sendo estudado, de modo consistente e sistematizado – ou seja, ele se envolve nas atividades, além de co-vivenciar “interesses e fatos”;

c) A necessidade, segundo autores como Mead e Kluckhohn, de o pesquisador “assumir o papel do outro” para poder atingir “o sentido de suas ações”. (HAGUETE, 1990, p. 63).

Estes componentes, para Peruzzo (2006), são fundamentais para compreender a pesquisa participante e podem ser tomados como base de seus procedimentos metodológicos.

3.5 Instrumentos de coleta

Como o gravador possui a vantagem de evitar a perda de informações (e não distrai, necessariamente, o entrevistado, como um bloco de anotações), entendemos que ouvir a gravação ajuda na hora de lembrar fatos e perceber nuances que podem ter passado despercebidas durante a entrevista. Duarte comenta que “é uma oportunidade de aprender com a própria entrevista, identificar aspectos que não ficaram registrados, começar a estrutura do trabalho”. (DUARTE, 2006, p. 77). Portanto, nas entrevistas, utilizamos principalmente a gravação, já que o método permite o registro literal e integral do que foi verbalizado.

As entrevistas foram transcritas no dia seguinte às gravações. Percebemos que convinha transcrever com rapidez fez com que aproveitássemos melhor o conteúdo, pois, como afirma Duarte (2006), o ambiente e as respostas estão mais vivos na memória e as inferências, contextualizações e análises são imediatas.

A distância entre São Paulo e Porto Alegre fez com que precisássemos utilizar outros métodos de coleta: pelo celular, através do aplicativo de conversa WhatsApp, onde aconteceram conversas gravadas em áudio com Rodolfo Coruja e Marcelo Gross, e uma troca de e-mail com Pedro Pelotas. A primeira entrevista com Marcelo Gross e as demais entrevistas com Edu K, Lelê Bortholacci, Beto Bruno, Duda Machado e Boizinho aconteceram pessoalmente, onde fizemos o uso do gravador como principal instrumento de coleta.

4 ARQUEOLOGIA DO ROCK GAÚCHO: CACHORRO GRANDE

Figura 19: Primeiro show da banda no bar Ocidente, em Porto Alegre, em 2003



Fonte: Denise Gadelha

Dando início a uma arqueologia do rock gaúcho – destacando, dentro dela, a banda Cachorro Grande – tentamos pensar, primeiramente, em um nicho de estudos que discuta o campo da Comunicação por um viés da história da cultura e assim chegamos até a Arqueologia da Mídia. Este é um estudo que olha de maneira diferente para a Comunicação. São poucos os estudiosos que se debruçam sobre o tema – principalmente no Brasil – e quem nos traz essa perspectiva de maneira mais clara é Michael Goddard (2014).

Entendemos a importância dos estudos de Arqueologia da Mídia, uma vez que eles acabam renovando a área de pesquisa comunicacional. Goddard traz à tona novos métodos que têm o intuito de responder às problematizações de um ambiente permeado por novas tecnologias. Também traz novas perspectivas para a pesquisa empírica, além de acrescentar uma dimensão temporal que relaciona o presente ao passado e considera a mudança como crucial para qualquer prática de mídia ou indústria criativa. Esta pode ser uma mudança tecnológica, sócio-cultural ou o desenvolvimento de uma indústria criativa específica como, por exemplo, a indústria fonográfica, antes e depois do Napster, e o compartilhamento de arquivos. Com embasamento nas pesquisas de teóricos da mídia alemã, como Friedrich Kittler e Siegfried Zielinski, Goddard (2014) explica que esse pensamento aparece como uma

modernização da arqueologia do saber de Foucault para o campo do audiovisual e a era da mídia digital.

A arqueologia da mídia, através da perspectiva da materialidade, acaba rompendo com as teorias de mídia clássicas, contrapondo a ideia de descorporalização da mídia. Dessa forma, privilegia o desenvolvimento tecnológico e as invenções científicas como métodos midiáticos.

Para diversos teóricos alemães, não é uma história oficial que se quer procurar – como aquela da qual partimos, no primeiro capítulo – busca-se pensar a história das mídias para além das perspectivas teleológicas, evolucionistas ou lineares. Assim, surge a proposta da (an)arqueologia da mídia, de Zielinski (2006), a qual é uma abordagem teórico-metodológica que procura dar atenção substancial às pequenas variações históricas. (SILVEIRA, 2014, p. 6). O autor ainda explica que, aqui, o passado pode ser compreendido como um campo repleto de heterogeneidades, e que pode ser importante avaliar um pequeno acidente numa parte lateral da evolução ou do processo histórico maior. Vale, portanto, considerar a materialidade dos meios e os contextos históricos nos quais eles emergiram.

Silveira coloca que

Não se trata de “interpretar” o andamento da história, numa hermenêutica perfeita e bem acabada. Antes, trata-se de procurar experienciá-la, sondar alguns de seus veios interrompidos, camadas de sentido e formas expressivas soterradas. Trata-se de romper com os discursos apocalípticos, por um lado, e, por outro, com os discursos saudosistas, permitindo que a história se insinue, se recoloque, como emanção e força presentes. “A longo prazo”, diz Zielinski (2006, p. 07), “o *corpus* de estudos individuais anarqueológicos deverá formar uma *variantologia da mídia*” (cf. Felinto, 2011, p. 49), isto é, uma modalidade de tratamento da história da mídia como *história intensiva*, que possa ser *projetada criativamente*, como uma espécie de *ficção filosófica*. (SILVEIRA, 2014, p. 7).

Embora o som das bandas que surgiram no Rio Grande do Sul da década de 1970 para cá, como Bixo da Seda, Engenheiros do Hawaii, TNT, Os Cascavelletes, Os Replicantes, Nenhum de Nós, Defalla, Graforrêia Xilarmônica, Garotos da Rua, entre outras, fosse diferente, todas receberam o mesmo rótulo: “rock gaúcho” (Amaral e Amaral, 2011). Nas décadas de 1990 e 2000, período em que a Cachorro Grande iniciou suas atividades, consolidaram-se também bandas como Bidê ou Balde, Ultramen, Tequila Baby, entre outras.

Em junho de 2005, a MTV lançou o DVD *Acústico MTV: Bandas Gaúchas*¹⁶. Participaram do DVD as bandas Cachorro Grande, Bidê ou Balde, Ultramen e Wander Wildner (ex-líder de Os Replicantes). Foi um momento em que o rock gaúcho ganhou grandes

¹⁶ Imagens da repercussão na imprensa sobre o *Acústico MTV: Bandas Gaúchas* estão nos Anexos.

proporções no cenário da música nacional¹⁷. Neste Acústico MTV, a Cachorro Grande toca “Hey Amigo”, “Que Loucura!”, “Dia Perfeito” (com Paulo Miklos, dos Titãs), “Sexperienced” e “O Dia de Amanhã”. Apesar de a Revista OutraCoisa ter catapultado a Cachorro Grande para o restante do país, o Acústico MTV foi um momento de grande visibilidade para a banda e para o rock feito no Rio Grande do Sul.

Figura 20: Matéria sobre o *Acústico MTV: Bandas Gaúchas*

MTV

R

I

L

E

G

A

L

RODRIGO DE MORAES
Da Agência Anhanguara
rodri@rac.com.br

EMISSIONA APOSTA EM QUATRO NOMES DO POP/ROCK GAÚCHO EM SEU PRIMEIRO LANÇAMENTO DO ANO DO SELO ACÚSTICO MTV

Estréia domingo na *MTV o Acústico MTV – Bandas Gaúchas*, que reúne os grupos Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e o cantor e compositor Wander Wildner. O lançamento, acompanhado da chegada do CD e do DVD às prateleiras, é marcado pelo ineditismo: é a primeira vez que a MTV reúne mais de uma banda em um mesmo produto original da grife *Acústico*. Além disso, o CD/DVD assinala o amadurecimento do cenário musical pop do Rio Grande do Sul, que após décadas sendo rotulado de “rock gaúcho”, deixou de ser restrito aos pampas e conquistou os circuitos alternativos do resto do País.

“A única coisa peculiar que (essas bandas) têm é o que uma banda de São Paulo, Pernambuco ou Rio de Janeiro vai ter, que é a característica regional”, afirma Wildner ao *Caderno C*. Ex-vocalista da banda punk Replicantes e em carreira solo desde meados dos 1990, ele teve a composição *Bebendo Vinho* (presente no repertório do *Acústico*) gravada pelo grupo Iral e já se apresentou várias vezes em Campinas.

Representante de uma geração musical de gaúchos que extrapolou os limites culturais/geográficos e se aproximou das capitais ao norte (ao contrário do que cantou há duas décadas Humberto Gessinger, dos Engenheiros do Hawaii, em *Longe Demais das Capitais*), Wildner retrorça que a sua sonoridade e

a de seus conterrâneos há anos deixou de ser confinada ao Sul. “A MTV nos chama de ‘Os Novos Românticos Selvagens da Música Brasileira’. A gente faz parte do circuito alternativo há um tempão. A Bidê ou Balde já morou em São Paulo, a Ultramen fez o circuito das facultades no Rio de Janeiro”, exemplifica, acrescentando que empreitada acústica dos riograndenses não é um risco mercadológico que resolveram correr. “Isso porque a gente viaja muito. As pessoas conhecem as bandas, não é um salto”, explica.

Atualmente radicado em São Paulo (por ser, afirma, nessa cidade “que as coisas acontecem”), ele considera o lançamento – o primeiro *Acústico MTV* de 2005 – como “inédito, corajoso e bonito”, e não poupa elogios à produção. “É o melhor acústico que a MTV já fez, porque foi feito com o coração”, comemora. De quebra, a produção recebeu o aval de nomes consagrados do cenário pop nacional. Roger Moreira, do Ultraje a Rigor, participa da faixa *Melissa*, do Bidê ou Balde, o titã Paulo Miklos empresta voz à música *Dia Perfeito*, do Cachorro Grande Falcão de O Rappa, sobe ao palco em Divida, do Ultramen.

O *Acústico MTV – Bandas Gaúchas*, gravado em 26 e 27 de fevereiro deste ano, no Locall, em São Paulo, vai ao ar domingo, às 18h30. O CD (Sony-BMG, R\$ 23, em média) e o DVD (R\$ 35, chegam às lojas na segunda.



Bidê ou Balde



Cachorro Grande



Wander Wildner



Ultramen

FICHA TÉCNICA
Quem é quem no *Acústico MTV – Bandas Gaúchas*:

BIDÊ OU BALDE
Carlinhos Carneiro (voz), Vixi Pegibebes (bateria e voz), Rodrigo Pilla (violão e talk box), Leandro Sá (violão e voz) e André Surkamp (bateria) se inspiram no indie rock para compor rocks enérgicos ou baladas sempre marcados pela doçura melódica associável/guitarras saturadas. Lançaram os discos *Se Sexo é o Que Importa*, *Só o Rock é Sobre Amor* (2000), *Prá Onde Voam os Ventiladores de Têlo no Inverno* (2001), *Outubro ou Nada* (2002) e *É Preciso dar Vazão aos Sentimentos* (2005).
Faixas:
Microondas
E Por Que Não?
Melissa
*Bromélias**
*Mesmo que Murde**

CACHORRO GRANDE
Herdeiro do som de bandas gaúchas dos 1960 e 70 como Bixo da Seda e Liverpool, o grupo faz um rock’n’roll retrô visceral. Os vocais berros e irreverentes (não confundir com “engraçadinhos”) do vocalista Beto Bruno e as letras de temática adolescente remetem à sonoridade da banda gaúcha TNT. No começo do mês, ganharam o prêmio de melhor disco de rock de 2004 com *As Próximas Horas Serão Muito Boas*. Lançaram recentemente o disco *Pista Livre*. O Cachorro Grande conta ainda com Marcelo Gross (violão e voz), Jerônimo Bocuda (baixo), Gabriel Azambuja (bateria) e Pedro Pelotas (piano).
Faixas:
Hey Amigo
Que Loucura
Dia Perfeito
*Sexperienced**
*O Dia de Amanhã**

ULTRAMEN
Destoando da linha roqueira dos outros participantes do *Acústico*, o septeto liderado pelo vocalista/

violinista Tonho Crocco segue a linha black music e mistura hip hop, reggae, samba, soul e reggae. Não por acaso, chamaram para uma participação especial no disco o vocalista Falcão, da banda carioca O Rappa, que faz uma mistura de estilos análoga ao do Ultramen. Possuem cinco discos lançados desde 1998. O mais recente se chama *O Incrível Caso da História* (2002).
Faixas:
Ultramans
Ultramans
Divida
Máquina do Tempo
*Santo Forte**
*Presense**

WANDER WILDNER
O mais velho dos participantes de *Acústico MTV – Bandas Gaúchas*, Wildner é egresso da banda punk Replicantes, que ficou conhecida no Brasil por meio da coletânea *Rock Grande do Sul*, lançada em trabalho solo com o disco *Baladas Sangrentas* (1997), auto-denominou seu estilo com “punk breiga”, que hoje afirma ser apenas poesia que, sentimental na superfície, consegue transformar aspectos banais do cotidiano em versos permeados de nonsense, ironia e sutileza. Seu último disco, *Pára-Quedas do Coração* (independente, 2004), tem distribuição pela Trama.
Faixas:
Eu Não Consigo ser Alegre o Tempo Inteiro
Bebendo Vinho
Eu Tenho uma Camiseta Escrita
Eu Te Amo
*Mantra de Possibilidades**
*No Ritmo da Vida**

*Estas faixas constam apenas do CD e DVD e não serão exibidas no programa *Acústico MTV – Bandas Gaúchas* de domingo.

Fonte: Correio Pop, Campinas/SP (26/05/05)

¹⁷ O rock gaúcho já havia explodido no cenário nacional 20 anos antes: em 11 de setembro de 1985, a capa do 2º Caderno do jornal Zero Hora anunciava: “Dia histórico para o rock gaúcho”. Pela primeira vez, bandas da cena local seriam atração principal no Gigantinho, até então palco de estrelas nacionais e internacionais. Nesta noite, estava presente um olheiro da gravadora RCA, interessado em buscar bandas de rock gaúcho para gravá-las em uma coletânea, que serviria de cartão de visita para o rock feito no estado. No álbum, estão as bandas Engenheiros do Hawaii, Garotos da Rua, Os Replicantes, TNT e Defalla. A partir desta coletânea, lançada em 1986 como *Rock Grande do Sul*, o rock gaúcho ganhou proporções nacionais. Pulando para os anos 2000, o especial acústico produzido pela MTV fez com que o rock gaúcho ganhasse novamente visibilidade nas principais mídias do país.

Figura 21: Matéria sobre o *Acústico MTV: Bandas Gaúchas*
 Figura 22: Matéria sobre o *Acústico MTV: Bandas Gaúchas*

Cachorro Grande

Roqueiro de terno. Sim, nós temos músicos à moda inglesa. Beto Bruno (vocalista), Marcelo Gross (violões), Gabriel Azambuja (bateria), Pedro Pelotas (pianos e tecladistas) e Jerônimo Bocudo (baixo) formam a banda Cachorro Grande que traz na sua bagagem influências dos Stooges, Rolling Stones, Beatles, Bob Dylan, Kinks e The Who, só para começar a lista. A fama de destruidores de equipamento, formadores de confusão e festeiros acima da média fez a divulgação da banda pelos quatro cantos do País.

Atualmente, eles se dedicam a uma performance um pouco menos espalhafatosa em termos de quebradeira. Sentados nos banquinhos – cenário onde é gravado o formato acústico –, os músicos convidaram Paulo Miklos, dos Titãs, para dividir os microfones em “Dia Perfeito”. No acústico há também o resgate de “Sexperienced”, do primeiro disco do grupo, com uma versão mais relax, já que é comum à banda os berros nos vocais e guitarras chegando ao máximo de sua sonoridade.

Com energia de adolescente, os músicos constroem sua participação no projeto da MTV sem deixar de lado a influência do rock produzido no Rio Grande do Sul na década de 60, principalmente pelas bandas Liverpool e Bixo da Seda.



As influências do rock mais clássico e selvagem estão na performance dos músicos da Cachorro Grande

‘Bandas Gaúchas’ garante novos ares à série ‘Acústico MTV’

CD e DVD apresentam o som de Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner

Cassio Gomes Neves

Sempre esteve no íntimo da série *Acústico MTV*: os discos por ela autorizados ou consolidavam a carreira musical de peixes grandes, e funcionavam como antologias desplugadas de tais artistas, ou ressuscitavam peixes mortos, cuja trajetória já fora dada como extinta. Mas o novo produto do selo pendia para algo diferente. O *Acústico MTV – Bandas Gaúchas* (Sony/BMG, CD a R\$ 24, DVD a R\$ 35) reúne num único álbum o trabalho de quatro grupos que vêm lá dos pampas, esse universo paralelo e auto-sustentável do rock nacional.

Os quatro nomes arrebanhados, se não gozam da fama de um Roberto Carlos entre a massa, pelo menos já foram ouvidos mais de uma vez nas tábuas do rock verde-amarelo: Bidê ou Balde, Wander Wildner, Ultramen e Cachorro Grande. A cada um – por ora, nem peixes grandes nem peixes mortos no aquário das FMs – foram destinadas cinco faixas, gravadas em fevereiro deste ano, em São Paulo.

Calma lá! Um trabalho que é integralmente constituído por gaúchos, empenhado em destacar um sensível movimento cultural do Rio Grande do Sul, gravado em São Paulo? “Tanto essa geração de roqueiros como as anteriores se esforçam para tocar nos rádios locais, mas também para ultrapassar essa barreira e conquistar seu espaço em nível nacional”, afirma Marcelo Perla, jornalista gaúcho especializado em música e que acompanha as expressões sul-riograndenses do rock desde os tempos em que os Engenheiros do Hawaii faziam cursinho para a engenharia musical.

A gravação em São Paulo tem razões técnicas, bem como facilidades de logística e produção, segundo Romi Atarashi, diretora do programa *Acústico MTV*. Ela aproveita e relata a idealização do disco em formato cooperativo: “A ideia surgiu da nossa diretora de relações artísticas, Anna Butler, que pensou em dar um ar novo para o *Acústico*. É a opção pelas bandas gaúchas veio quando nós descemos até Porto Alegre para gravar o *MTV ao Vivo do Nando Reis*”.

Jurássico – pelos 22 anos de dedicação ao rock alternativo, e não pela sua música... Wander Wildner contesta a inclinação de regionalizar o regional. “A gente tem uma reali-

dade, que não é vir para São Paulo só porque é o eixo cultural – isso não passa de uma questão técnica, porque a maior mídia do Brasil está aqui. Nós, como todos os artistas, queremos levar nossa música para o mundo, mostrá-la para o maior número de pessoas do Brasil, e depois voltar para nossa cidade e contar como é que foi”, afirma o ex-integrante dos Replicantes, hoje aos 45 anos.

Existe uma unidade cultural, decorada pela intensa diversidade musical, nessa chamada “cena do rock sulista”, da qual o *Acústico MTV – Bandas Gaúchas* é prova incontestável. O Brasil descobriu esse dialeto sonoro com códigos próprios em 1986, ano do lançamento da coletânea *Rock Grande do Sul*, resultado de uma assembleia musical com signatários como Engenheiros, De Falla e Replicantes. Era a primeira manifestação sólida de que existia vida roqueira para além das terras paulista, carioca e brasileira.

Dali por diante, ouviu-se Nenhum de Nós, Acústicos e Valvulados, Cascavelletes, Graforreia Xilarmônica e Júpiter Macã, além dos presentes Bidê ou Balde, Wildner, Ultramen e Cachorro Grande.

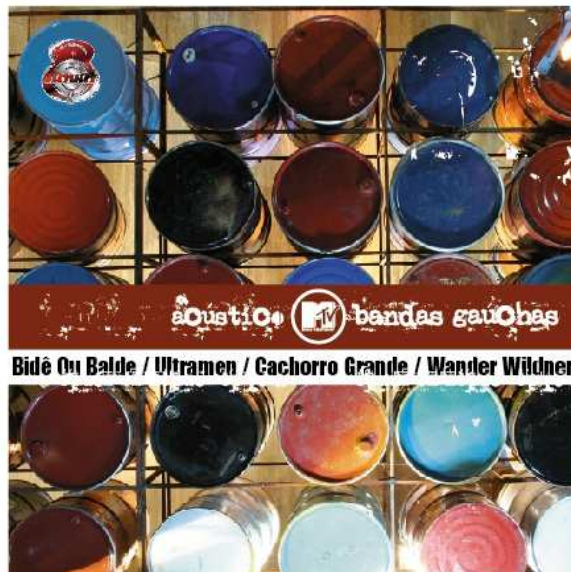
Não por acidente. Um dado a ser levado em conta no progresso midiático do rock gaúcho é a “articulação das rádios do Rio Grande do Sul, que abrem espaço para os artistas locais”, conforme Marcelo Perla. “Essa particularidade local, para mim, é a grande diferença, porque essas muitas rádios, entre as quais estão as mais ouvidas do Rio Grande, firmaram também um circuito de shows que sustentam as bandas daqui”, completa.

Wander Wildner confirma a análise: “São cinco rádios tocando as bandas do Rio Grande do Sul e formando uma cena na qual os artistas podem sobreviver de fazer shows lá, se quiserem. E isso você não tem em nenhum outro lugar do Brasil”. O veterano roqueiro vai além, e chega a considerar o novo *Acústico MTV – Bandas Gaúchas* o grito de guerra de uma revolução fonográfica. “O rock alternativo tem de se rebelar contra esse negócio de que as rádios só tocam 32 músicas para entrar nas paradas e de que os grandes artistas do Brasil viraram uns bundas-moles. Isso é uma merda. As pessoas estão cansadas disso, o nosso sonho é querer ouvir o Brasil no rádio, porque rádio não tem de tocar 32 músicas, mas 1.032 músicas, de Recife, de Salvador, de Porto Alegre...”

Produtos comprovam a existência de unidade cultural na cena sulista

Fonte: O Liberal, Americana/SP. Data desconhecida
 Fonte: Diário do ABC/SP (30/05/05)

Figura 23: Capa do disco *Acústico MTV: Bandas Gaúchas*, 2005



Fonte: Divulgação

Enxergamos essa questão arqueológica não somente como uma discussão teórica – mas também metodológica. As imagens de arquivo, aqui utilizadas, não estão sendo analisadas, literalmente. Mesmo assim, são materiais visuais que justificam-se por darem forma metodológica a procedimentos coerentes à arqueologia do rock gaúcho, com foco na Cachorro Grande.

Algumas estratégias arqueológicas (o resgate de materiais de arquivo, imagens de arquivo, entrevistas sobre história da banda, até uma certa perspectiva da história oral) estão sendo usadas aqui para rever o passado histórico, que foi contado linearmente no primeiro capítulo. Trata-se, então, de revolver a história, recuperá-la, para além de uma narrativa linear acabada. É o confronto desses procedimentos que permite, por hipótese, fazer emergir novos elementos para pensarmos a estética da banda, a dimensão material da atuação de uma banda de rock, tal como acontece no palco, e, até mesmo, a própria filiação à identidade suposta do rock gaúcho.

A Cachorro Grande nunca se mostrou muito contente com o rótulo de rock gaúcho. Beto Bruno fala sobre o assunto:

“São poucas as bandas gaúchas que eu gosto, mas eu não gosto de ser rotulado como era no início de rock gaúcho porque eu não gosto do conceito de colocar todo mundo no mesmo saco. Rock é rock em qualquer lugar. E eu não tenho nada a ver com essas bandas. Não é que é melhor nem pior, não existe bom ou ruim, existe o que tu gosta e o que tu não gosta. Mas a gente não faz parte de nada dessa cena, e no começo quando ligavam a gente nisso, a gente se irritava, hoje nem dou bola mais porque nem tem essa comparação”. (BETO BRUNO, 2014).

O músico, que nasceu em Passo Fundo, mas se mudou para Uberlândia (MG) aos seis anos de idade, não cresceu ouvindo as bandas locais na rádio. Única influência da música feita na cena de Porto Alegre é do Defalla, banda formada em meados dos anos 80, cujo líder é Edu K, que produziu o disco *Costa do Marfim*.

“Eu sou fã desde criança do Edu K. E o Edu K tu também não encaixa no rock gaúcho. Eu chamei ele pra produzir o Costa porque ele é um cara do mundo. Mas eu já queria trabalhar com ele há anos. A primeira vez que eu ouvi Defalla foi uma vez que meu irmão comprou um disco numa loja Americanas, lá em Uberlândia. E a gente não conseguia tirar aquele disco da vitrola. Então desde pequeno eu era completamente obcecado do Edu K, muito diferente de todo mundo. Então ter trabalhado com ele, eu preciso admitir, foi um sonho. É um dos meus melhores amigos hoje, e ele sabe como eu me inspirei nele – não a música em si, mas a atitude de ser diferente, de mudar, de sair de Porto Alegre. Fazer show só pelo Sul e morar em Porto Alegre seria bem mais cômodo. É sempre uma

luta financeiramente. A vida de São Paulo é caríssima, aluguel caro, e em Porto Alegre não teria isso”. (BETO BRUNO, 2014).

Silveira (2014) diz que o próprio termo “rock gaúcho” é um termo sinuoso e escorregadio. O autor comenta que é difícil defini-lo, já que é um termo auto-explicativo (rock gaúcho é o rock feito no Rio Grande do Sul – deveria ser simples assim). Entretanto, este tipo de expressão acaba por impedir uma real compreensão, criando uma falsa imagem de referência e induzindo a um entendimento parcial dos acontecimentos aos quais aludem.

O termo “rock gaúcho” começou a ser usado por uma convenção midiática – como um tipo de “facilitador semântico” difundido pela imprensa musical e aceito pelo público jovem. Assim, percebemos que o rock gaúcho não é uma nomeação que surgiu entre os músicos – eles não se intitularam dessa forma. Inclusive, como percebemos no depoimento a seguir, é um rótulo que não tem boa aceitação para muitos dos músicos que trabalham no Rio Grande do Sul. Na verdade, a maioria destes músicos gaúchos que estão ligados à cultura urbana, lembra Silveira (2014), afirmada na segunda metade do século passado, não se sentem contemplados com tal denominação. Em alguns casos, como o próprio guitarrista Marcelo Gross afirma, o termo parece algo depreciativo em relação aos artistas (Silva, 2004).

“Essa história de rock gaúcho é uma faca de dois gumes. Eu não me acho inserido dentro disso porque a gente, assim como Engenheiros, Fresno, transcendeu essa parada de ficar fazendo som só no Sul. Então eu acho que, claro, ele tem um sotaque e um vocabulário que foi feito lá nos anos 80, aquela coisa do TNT, Cascavalletes; mas ao mesmo tempo não tem como tu generalizar o rock gaúcho sendo que as bandas são tão diferentes entre si. Tu pega a Ultramen, a Bidê, não tem nada a ver uma coisa com a outra, a Cachorro Grande e a Comunidade, a Tequila Baby e os Acústicos e Valvulados são bandas bem diferentes, cada uma faz sua história. A Cachorro Grande não se encaixa nesse quesito rock gaúcho – eu acho que até pode existir uma coisa clássica do rock gaúcho, que eu acho uma coisa bem babaca –, mas se o rock gaúcho for tudo o que aconteceu no Rio Grande do Sul de rock’n’roll, então claro, ele é excelente, mas é o que eu disse antes: se tu pegar e botar tudo no mesmo saco só porque é do mesmo lugar, tu ta diminuindo os artistas”. (MARCELO GROSS, 2015).

“Rock gaúcho” ainda é um termo que incomoda. Os próprios músicos não sentem uma semelhança de estilo entre as bandas, não se identificam com o vocabulário das bandas dos anos 1980, o qual solidificou o termo e o difundiu quase como um gênero musical. Contudo, por mais que os artistas envolvidos com as práticas musicais no Estado tentem fugir dele, ele ainda é bastante utilizado.

Dentro desta perspectiva arqueológica do rock gaúcho, apresentamos outros três eixos teóricos: o primeiro, que diz respeito às indústrias culturais, onde debatemos o tipo de trabalho envolvido e o papel dos gestores criativos e intermediários culturais, isto é, como é feita a produção, circulação e administração dos objetos culturais relativos à banda; o segundo, referente às cenas musicais, principalmente da cidade de Porto Alegre, no qual analisamos a relação entre a música e o local onde esta acontece, e finalmente uma discussão sobre identidades culturais. Neste aspecto, abordamos questões relacionadas aos “pertencimentos” da Cachorro Grande à diferentes culturas, heterogeneidades, hierarquizações, fragmentações e negociações identitárias; tudo isso para, depois, pensar como essas questões são (ou não) trabalhadas na apresentação ao vivo.

Figura 24: Beto Bruno gravando as vozes do primeiro disco, em 2001
Figura 25: Boizinho gravando as baterias do primeiro disco, em 2001



Fonte: Denise Gadelha

4.1 Indústrias culturais/criativas

Com o intuito de pensar um contexto de indústria cultural, encontramos detalhes sobre como as indústrias culturais são organizadas em “Assessing the Cultural Industries”. Hesmondhalgh (2012) analisa a estrutura das indústrias culturais, o tipo de trabalho envolvido e o papel dos gestores criativos e intermediários culturais.

Hesmondhalgh (2012) prefere o termo *indústrias culturais*¹⁸ em detrimento a *indústrias criativas*, mesmo que os termos se refiram a práticas e indústrias similares. "Cultura" é, por si só, um termo contestado, mais utilmente entendido como "a maneira geral de vida de um certo povo ou grupo social". (Williams, 1981, p. 11, tradução nossa). Através desta definição, seria possível argumentar que todas as indústrias são culturais, já que carros, comidas e bebidas, e vestimentas são parte, todas elas, de um estilo de vida específico de uma certa sociedade. Na prática, as indústrias culturais têm sido entendidas como aquelas instituições (públicas ou privadas) que estão diretamente envolvidas na produção e na circulação de sentido social.

As principais indústrias culturais incluem: televisão (em todas as formas), rádio, cinema, indústrias de música, jornal, publicação e edição de revistas e livros, publicidade, artes performáticas, e instituições de arte e design. Todas estas indústrias geram produtos ou textos que miram primeiramente na comunicação de significados para uma audiência, um público.

Hesmondhalgh (2012) caracteriza da seguinte forma as indústrias culturais: elas são um negócio arriscado e precário. Mesmo empreendimentos de grande escala são inclinados ao fracasso por uma série de razões, e os empregos nesta área são também precários; elas possuem altos custos de produção e baixo custo de reprodução; elas produzem bens semi-públicos, e confiam em uma escassez artificial.

Algumas estratégias acabam sendo necessárias para lidar com estas características, como, por exemplo:

- 1) O desenvolvimento de um repertório de forma que os acertos sejam capazes de compensar os erros;
- 2) Concentração, integração e talento cooperado como parte da indústria: considere como as bandas e os DJs são encorajados a tomar parte nos interesses da indústria da música;

¹⁸ Quando falamos em Indústrias Culturais, não nos referimos à definição originária e clássica do conceito, proposta por Adorno e Horkheimer. Aqui, discutimos as indústrias culturais somente pelo viés proposto por Hesmondhalgh.

3) Escassez artificial: tecnicamente, todos os textos culturais poderiam estar disponíveis gratuitamente todo o tempo para todos os públicos – para ganhar dinheiro, as indústrias culturais tentam controlar tudo isso;

4) Formatação cultural: estrelas, gêneros e serialidade – tudo isso cria formas de repetição e de expectativa no público, e trabalham contra o risco;

5) Frouxo controle de produtores, firme controle de distribuição: em todas as indústrias culturais, os tipos criativos precisam de algum grau de liberdade naquilo em que produzem, mas uma vez produzido, o produto é controlado o mais firmemente possível, para assim se atingir o lucro.

Figura 26: Gross, Edu K, Boizinho e Coruja no Estúdio Madeira
 Figura 27: Coruja e Edu K durante as gravações do *Costa do Marfim*



Fonte: Anna Butler

Para o autor, a divisão do trabalho nas indústrias culturais contemporâneas é muito importante e é subdividida em quatro seções: a *primeira*, que é composta por músicos, escritores, jornalistas etc; a *segunda*, composta por engenheiros de som, operadores de câmera etc; a *terceira*, composta por gerentes, produtores de cinema etc; e a *quarta*, por donos, executivos, isto é, pessoas que fornecem o capital e têm o poder de contratar sujeitos em determinada indústria, mas que raramente tem papel criativo na produção. Dentro da pesquisa etnográfica, realizamos entrevistas com membros de diversas seções das indústrias culturais em que esta pesquisa está focada. Entre eles, Edu K, produtor do disco *Costa do Marfim*.

“O meu estilo de produção deriva do estilo de produção de música eletrônica, que é uma coisa normal no rock – usar as técnicas e ferramentas da produção eletrônica pro rock, não só a parte eletrônica em si, como no disco do Cachorro, mesmo a parte da bateria, 70% é coisa sequenciada, em looping, mas também a maneira como tu processa e edita o som, porque tu tem lá o grupo das gravações, aí tu corta, sequencia, monta de um jeito diferente, é tipo um lego. Não é um troço gravado de fio a pavio”. (EDU K, 2014).

Ainda, o produtor conta como foi o processo de gravação do disco mais recente da Cachorro Grande:

“Todos criaram, todos tiveram tempo pra criar e gravar, saíram daquela linha “Lennon e McCartney”. O disco vai influenciar o jeito de a banda compor daqui pra frente. O disco foi gravado em um mês, e como a gente chegou com as batidas prontas, não tinha que microfonar e tirar o som de todas as músicas, a gente já saiu correndo. Essas bases eu produzi uma semana antes. Escutei, mexi, fui trabalhando as bases com eles, o mesmo processo que foi pra eles foi pra mim, eu gosto de captar uma espontaneidade, de trabalhar assim. Eu tive um controle grande no disco porque eu tava compondo com eles, tudo totalmente livre, mas eu tava ali, direcionando. Apesar de ter trabalhado as composições no estúdio, o cerne das composições é dele. Muito efeito na voz, muitas texturas. Eles tiveram coragem pra fazer, e eu tive coragem pra tocar o foda-se”. (EDU K, 2014).

Edu K comenta que chegou com as bases prontas para a gravação do disco. Até então, a Cachorro Grande nunca havia trabalhado dessa forma, tocando em cima de bases eletrônicas. Se isso funcionou no estúdio, será que funciona também no palco? Como a atitude dos músicos será afetada diante desse novo formato proposto por Edu K?

Ainda dentro da divisão do trabalho que Hesmondhalgh comentou, entrevistamos também um membro da quarta seção (a de executivos, empresários etc). Quando o *Costa do Marfim* foi lançado, a banda estava ligada à Olelê Music¹⁹, do empresário Lelê Bortholacci, que falou sobre seu trabalho:

“Meu trabalho é esse: eu vejo o potencial numa banda, que eles podem virar um business de sucesso, porra, por exemplo, eu vivi o exemplo de uma banda restrita ao Sul, que foi a Comunidade Nin-Jitsu. Eu sei onde se pode chegar aqui. Então se eu digo pra uma banda que eles têm potencial pra sair daqui, eu não to dizendo isso pra eles se foderem. Eu to dizendo isso porque eu realmente acredito. E ta aí o resultado da Cachorro Grande. E vale o mesmo pra Fresno. Não é fácil pros caras sair daqui, abandonar família, os guris da Fresno todos moravam com os pais, e eles saíram daqui e foram morar tudo junto numa casa

¹⁹ A Olelê Music iniciou suas atividades em 1997, trabalhando com a Cachorro Grande de 2003 a 2006. Em 2012, voltaram a assinar contrato, permanecendo juntos até os primeiros meses de 2015.

em SP. Existe uma situação de coragem pra fazer isso. De quebrar, de sair da zona de conforto, do teu garantido, e ir atrás do duvidoso". (LELÊ BORTHOLACCI, 2014).

Também de acordo com Hesmondhalgh (2012), as indústrias culturais possuem três funções primordiais:

- 1) Produzir e fazer circular textos (objetos) culturais;
- 2) Administrar e fazer circular a criatividade;
- 3) Agenciar mudanças econômicas, sociais e culturais.

Em relação à produção e circulação de objetos culturais, as indústrias culturais produzem objetos/produtos/textos que profundamente influenciam o nosso entendimento de mundo (cognitivo e afetivo). Essa influência pode ser mediada, indireta, negociada, mas ainda assim é uma influência profunda. Nós somos influenciados tanto por informação quanto por entretenimento, tanto em nosso conhecimento de mundo, e na constituição de nossa intimidade, mundos internamente privados, fantasias, emoções e identidades. Estudar as indústrias culturais pode aclarar a forma destes produtos e de que forma eles se tornaram tão influentes, e a favor de quais interesses eles trabalham. As indústrias culturais e os textos que eles produzem são complexos, ambivalentes e contestados.

Atualmente, quem é responsável pela criação e circulação do material da Cachorro Grande é a Press Pass, Agência de Comunicação e Marketing fundada em 2006, a qual tem sede em São Paulo e no Rio de Janeiro. A Press Pass presta os serviços de assessoria de imprensa, onde desenvolve estratégias de divulgação com o objetivo de consolidar a imagem do artista; *media training*, que prepara o artista para a aproximação com “*opinion leaders*” e entrevistas com profissionais da mídia; redes sociais, onde gera conteúdo com o intuito de fomentar a interatividade junto a todos os públicos de interesse; assessoria de imagem, cuidando de todos os aspectos ligados à identidade visual do artista; direção de arte de todo o material da banda, da capa do disco ao *merchandising*; gestão de carreira, responsável pela venda de shows e a produção executiva, que planeja, executa e controla todos os aspectos ligados a shows e turnês – da logística à contratação de equipe técnica capacitada para acompanhar a Cachorro Grande em turnê²⁰.

²⁰ Essas informações foram cedidas por Victoria Harari, através de troca de e-mails, em 9 de dezembro de 2015.

Figura 28: Edu K e Jander, técnico de som da banda
 Figura 29: Edu K e Beto Bruno durante gravação de guitarras



Fontes: Edu K e Rodolfo Krieger

Para realizar as entrevistas relativas às indústrias culturais, nos baseamos, entre os autores citados no capítulo metodológico, nas pesquisas de Cohen (2012). Em seu artigo intitulado “Bubbles, Tracks, Borders and Lines: Mapping Music and Urban Landscape”, a autora explora a relação entre música e ambientes urbanos através de uma pesquisa etnográfica realizada com músicos de rock e hip-hop, em Liverpool, cidade portuária situada na costa noroeste da Inglaterra. Não utilizamos mapas, mas fomos atraídos pela pesquisa etnográfica da autora.

No decorrer de sua pesquisa, Cohen desenvolve seções onde explica os métodos envolvidos e o porquê do mapeamento conceitual. Ela faz entrevista com atores sociais da cena e explora as implicações dessa pesquisa para conceituar e compreender a relação entre os ambientes de música e materiais urbanos, fazendo uso de seus conhecimentos de antropologia, musicologia e pesquisa sociológica. Refletindo sobre o potencial do mapeamento conceitual como uma ferramenta na investigação da música, a autora entrevistou cerca de 60 músicos durante dois anos de projeto, além de participar e observar as atividades desse espaço urbano. Por isso, e principalmente por fazer uso da etnografia, Cohen foi igualmente importante para a nossa pesquisa na hora de tentar tatear a cena musical de rock de Porto Alegre, a qual discutimos com mais afinco no subtítulo a seguir.

4.2 Cenas musicais

Quando falamos em cenas musicais, vale lembrar que foi Will Straw, a partir de 1991, um de seus principais disseminadores. Ao longo dos anos, o autor foi sistematizando a noção de cena musical como enquadramento diferencial para entender a produção, a circulação e o consumo da música no contexto urbano. Straw descreve cenas como “um espaço cultural mutável e fluido, caracterizado pela construção e diferenciação de alianças e práticas musicais” (STRAW, 1991, p. 373), isto é, um espaço que se reconfigura constante e ativamente, pois há uma relação fértil entre a música e o local em que esta acontece.

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

- 1) Congregação de pessoas num lugar;
- 2) O movimento destas pessoas entre este lugar e outro;
- 3) As ruas onde se dá este movimento;
- 4) Todos os espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular;
- 5) O fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual este movimento é um exemplo local;
- 6) As redes de atividades microeconômicas que permitem a sociabilidade e ligam esta cena à cidade.

Uma cena nos convida a mapear o território da cidade de novas maneiras enquanto, ao mesmo tempo, designa certos tipos de atividade cuja relação com o território não é facilmente demonstrada (ou demonstrável). Straw (2006) explica que cena constitui determinados conjuntos de atividades sociais e culturais sem especificação quanto à natureza das fronteiras que os circunscrevem. Ainda, comenta que cena é um meio de falar da capacidade que a cidade tem para originar imagens de pessoas ocupando o espaço público de formas sedutoras, capturando o sentido da ebulição e exposição que são as características de uma estética urbana.

Para Sá (2013), a noção de cena musical, que foi popularizada por Straw, como vimos acima, tem se mostrado uma fértil porta de entrada para a abordagem das dinâmicas de sociabilidade, afeto e gregarismo que abrangem a música. Utilizada com diferentes significações por aqueles que compartilham afetos a partir da paixão por um gênero musical, tanto por jornalistas quanto por pesquisadores no âmbito acadêmico, esta noção de cena tornou-se uma flexível categoria para lidar com diferentes expressões das redes musicais que

se espalham pelo espaço urbano e que lidam com a multiplicidade de informações, com o dinamismo das afetividades e com as múltiplas alianças construídas em torno da música. (SÁ, 2013, p. 27).

Em diálogo com Straw, a autora propôs da seguinte forma a definição de cenas musicais:

(...) Entendemos que a noção de cena refere-se: a) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; e) Marcadas fortemente pela dimensão midiática. (SÁ, 2011, p.157).

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

Quem também traz a noção de cena é Janotti Jr., o qual diz que “a ideia de cena foi pensada para tentar dar conta de uma série de práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas ligadas aos modos como a música se faz presente nos espaços urbanos” (Janotti Jr, 2011, p. 11). De acordo com o autor,

As cenas musicais são “enquadramentos sensíveis” que permitem, através de disputas e negociações, afirmar territórios sonoros, ou seja, circunscrições de experiências e consumos culturais, articulados por sonoridades e pelo modo como elas circulam, são embaladas e posicionam os participantes das cenas em diferentes circuitos culturais. Já é possível antever nessa descrição a importância das cenas nos processos de identificação cultural com sonoridades e experiências musicais. (JANOTTI Jr, 2012, p. 2).

Pensando nesse enquadramento e processos de identificação cultural, entendemos que a noção de cena musical ambiciona representar a relação entre o local e a música que se produz nele. Para Freire Filho & Fernandes (2006), o conceito de cena deve encorajar o exame da interconectividade entre os atores sociais e os espaços culturais das cidades. Definida por Stahl como “um tipo específico de contexto cultural urbano e prática de

codificação espacial” (STAHL, 2004, p. 53), a noção de cena musical apresenta meios diferenciados para pensar os complexos circuitos, afiliações, redes e pontos de contato que abordam as práticas culturais e as dinâmicas identitárias dos grupos juvenis nos espaços urbanos contemporâneos.

Ainda, entre os inúmeros significados de cenas musicais que circulam no mundo acadêmico, Janotti Jr. destaca que uma das peculiares marcantes das cenas é a alteração dos espaços (geográficos e virtuais) em lugares significantes marcados pelo consumo musical. Para o sociólogo Anthony Giddens (2002), lugar é um espaço particular, significativo, porque torna familiar para seus participantes algumas referências para sentir e partilhar o mundo, ou seja, lugar é a própria referência que usamos para entender o que envolve a ideia de mundo. (JANOTTI JR, 2013, p. 75). Seguindo essas indicações, podemos compreender, em congruência com o autor, que batizar um espaço como cena musical é um modo de transformá-lo em articulador de experiências sensíveis e jogos identitários, além de práticas mercadológicas e sociais. Estes jogos de identidades também fazem parte do cerne desta pesquisa.

Porém, o autor lembra que:

Uma cena musical não é somente um modo de tornar significantes certas territorialidades, isto é, formas específicas de habitar o mundo através de práticas musicais autorreferenciadas, pois estas práticas pressupõem relações com sonoridades e gêneros musicais. Tanto para os gêneros musicais como para as cenas, ou melhor, para esse agenciamento em espiral que envolve práticas em torno da música, toma-se como ponto de partida a ideia de processos de autorreferenciação nos quais sujeitos que articulam cenas e gêneros musicais se reconhecem como participantes de uma comunidade de gosto que opera como lugar de discussão e afirmações valorativas, o que nos aproxima da definição de identidade em Giddens (2002) como “noção de si”. (JANOTTI JR., 2013, p. 75-76).

Entendemos que estas cenas surgem quando há um elevado grau de sociabilidade que fomenta a inovação e a experimentação contínuas na vida cultural das cidades. (STRAW, 2013). Ou seja, como a música oferece um motivo para sair para a vida urbana e consumir cultura e interagir coletivamente, o consumo de música provoca uma sociabilidade urbana de maneira mais fácil do que outras cenas culturais. A música estimula uma interatividade coletiva que se enquadra na vida pública mais difusa das cidades, em mesas de bar, casas noturnas e em conversas públicas e grupais. Além disso, a importância da música em relação às cenas garante que o investimento comercial “que produz novos espaços ou rituais de socialização permaneça entrelaçado com uma história das formas culturais, com as curvas de

modismo e popularidade que concedem à história cultural uma dinâmica particular”. (STRAW, 2013, p. 15).

Assim, o desafio da pesquisa, para nós, é reconhecer o estilo esquivo e efêmero das cenas, reconhecendo o seu papel produtivo – e até mesmo funcional – na vida urbana.

Em seu texto “Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas”, Straw considera o exemplo de Manchester/UK, por ser uma das cidades ocidentais mais importantes no campo da música popular massiva – berço dos hibridismos entre pós-punk e música eletrônica, no decorrer dos anos 1980 e 1990. Neste caso específico, ele argumenta que podemos questionar, por exemplo, como as formas e sentido da música da cidade se configuraram em meio aos tumultos de classe social que a condição ambígua da cidade como capital dos estudantes e centro industrial subdesenvolvido ajudou a promover. Podemos, complementa o autor, observar, também, que “a copresença da atividade universitária e cultural levou Manchester a se tornar uma das principais incubadoras das novas políticas culturais urbanas da década de 1990”. (STRAW, 2013, p. 15-16). Por conseguinte, a cidade se tornou uma “comunidade excessivamente produtora de sentido”.

Se falarmos especificamente das cenas musicais de Porto Alegre, não encontraremos muitas bibliografias que sanem nossos questionamentos. Há memórias faladas, documentários, alguma literatura, mas há poucos registros científicos. Ainda não nos parece seguro afirmar como estas cenas se configuram deste ou daquele modo, com sólida convicção, pois é tudo muito (ou, pelo menos, relativamente) recente. Por conta disso, o projeto Creative Industries, Cities and Popular Music Scenes: The Social Media Mapping of Urban Music Scenes²¹, desenvolvido em conjunto por pesquisadores vinculados à Universidade do Vale do Rio dos Sinos e à Universidade de Salford, vem tentando fazer um mapeamento das cenas musicais da cidade.

Marcelo Gross fala sobre a cena musical de rock de Porto Alegre da metade dos anos 1980 para cá e traz à tona suas memórias de infância:

“Eu me lembro da cena de Porto Alegre da seguinte forma: eu, pequeno, assistindo ao show das bandas, eu ouvia na Atlântida o TNT, Cascavelletes, Garotos da Rua, Bandalheira, também tocava bastante na Ipanema. E perto de onde eu morava rolavam shows dessas bandas. Sempre teve esse som em POA e a gente é fruto dessa cena – a cena dos anos 1980 com a quantidade de bandas

²¹ Projeto desenvolvido entre a Unisinos e a Universidade de Salford (Manchester/UK), apresentando um paralelo entre os contextos das indústrias criativas, através da pesquisa sobre a distribuição espacial das cenas musicais do rock e da música eletrônica em Porto Alegre. O projeto tem como parâmetro algumas iniciativas realizadas em Manchester.

maravilhosas e diferentes entre si que rolavam no Brasil inteiro, mas em POA teve bastante. O Rock Garagem I, Defalla, Engenheiros, tudo isso fazia parte de uma cena que, pelo menos eu, como portoalegrense, cresci com essa galera tocando no rádio”. (MARCELO GROSS, 2015).

Quando a Cachorro Grande começou, porém, essa cena já havia sido reformulada: algumas das bandas mais icônicas já haviam terminado e a Cachorro Grande acabou enfrentando um saudosismo por parte do público, que reverenciava tudo o que era dos anos 1980.

“O problema foi que quando a gente começou essa cena já tinha acabado há quase 10 anos e ficavam cultuando as puta véia: “bah, aqueles caras que eram os caras”. Então a gente nasceu numa parada que, apesar da gente ser filho dessa galera que batalhou terreno pro rock’n’roll gaúcho, eu também acho que a gente meio que saiu gritando “agora é outra parada, é outra cena!”. Tem meio que parar de ficar louvando as puta véia e dar uma olhada na nova geração que tá aí, que, no nosso caso, é a Space Rave, Bidê ou Balde, varias bandas que tavam rolando. Então a gente não tinha esse negócio de reverência à velha cena de rock gaúcho, não – muito pelo contrário – a gente tinha uma atitude “vá pra puta que pariu o que passou! O que interessa é o que tá rolando agora”, então o que foi já foi, e o que for pra ser é o que a gente tá fazendo e vamos prestar atenção porque, na nossa época, que a gente começou, tinha bastante coisa bacana. Então meio que quando começou a gente veio com essa coisa: não, a parada é outra!”. (MARCELO GROSS, 2015).

Ainda sobre a cena musical de Porto Alegre, Beto Bruno garante que eles não conseguiriam viver de música em Porto Alegre ou somente no Rio Grande do Sul: o discurso da banda não é com vocabulário local (comenta que as letras de algumas bandas só os gaúchos conseguem entender), e que as bandas aqui acabam cobrando valores muito baixos para tocar, o que atrapalha quem quer crescer, ser valorizado. Além de dizer que a Cachorro Grande não podia, enquanto morava em Porto Alegre, pensar grande – e por isso precisou fixar residência em São Paulo – Beto Bruno diz que

“Porto Alegre é incrível. Os amigos são incríveis. Bah, eu amo aqui. Eu só não consigo trabalhar aqui. Eu não concordo com esse rótulo de rock gaúcho – que foi um negócio que a gente quebrou, sabe, eu dei uma entrevista no Jô e eu falei que depois que a gente veio pra São Paulo fomos mais reconhecidos inclusive no Sul, e quem sabe a gente deu mais certo que os outros porque eu não saio carregando bandeira do RS nos shows. Nós somos uma banda de rock brasileiro – eu canto em português pra todo território nacional ouvir. Isso foi visto aqui pro povo como uma traição minha e envolveram a banda nisso, mesmo que fosse uma opinião minha”. (BETO BRUNO, 2014).

Dessa forma, percebemos que há uma problemática quando tentamos traçar um paralelo entre a Cachorro Grande e a cena musical de rock de Porto Alegre. A banda é fruto desta cena, mas não consegue trabalhar nela. Mais do que isto: é uma questão de histórico da cena, o discurso da banda é outro – eles não utilizam vocabulário interno, gírias locais –, a cena foi se reciclando e houve um amadurecimento por parte de todos os sujeitos que circulavam na mesma.

Hoje, o que alimenta muitas dessas bandas formadas nas cenas de Porto Alegre em meados dos anos 1990, como, por exemplo, Bidê ou Balde, Acústicos & Valvulados, Tequila Baby e Comunidade Nin-Jitsu, é tocar no interior do Estado e em outras cidades do Sul do país, com alguns eventuais shows pela região Sudeste. A própria Cachorro Grande faz mais shows no interior do Rio Grande do Sul do que em Porto Alegre. Em Porto Alegre, as cenas foram se reconfigurando e há instabilidades desde o final dos anos 1980 – desde aquele momento de ebulição cultural, que foi o período dourado de Os Cascavelletes, TNT, Os Replicantes, etc. Mas este é um assunto delicado e pouco explorado.

4.3 Negociações identitárias

Como discutimos a noção de cenas musicais, a qual aponta para um processo de identificação, buscamos entender o que são essas identidades culturais e de que forma essas negociações identitárias acontecem.

Percebemos uma linearidade evidente principalmente nos dois primeiros discos da Cachorro Grande, os quais ajudaram a atribuir o rótulo de rock sessentista à banda. Inclusive, os videoclipes²² reforçaram isso: terninhos, fãs correndo atrás dos artistas, vídeos em preto e branco. Nestes primeiros, a identidade da banda se solidificou. A partir do terceiro, algumas baladas como, por exemplo, “Sinceramente”, e algo voltado à *dance music*, como “Desentoa”, começaram a surgir, colocando a banda num registro mais pop dentro do cenário musical. Os três discos seguintes mantiveram um padrão, e então veio o *Costa do Marfim*, que marca uma ruptura com o estilo antigo dos músicos. É levando em conta esta “transição”, suas razões e sua lógica, que buscamos problematizar quando analisamos como isso pode ser representado na hora do show, quando a banda leva músicas de todos (ou quase todos) os seus discos para o palco.

²² Não fizemos uma análise aprofundada dos videoclipes da Cachorro Grande. Entretanto, os listamos no Apêndice B, e todos estão disponíveis para serem assistidos no canal da banda no Youtube: <https://www.youtube.com/user/canalcachorrogrande/>

Hall (2000) afirma que as identidades culturais apresentam aspectos de nossas identidades que aparecem em nosso “pertencimento” a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais. Através do entendimento discursivo e psicanalítico, sugere o termo “identificação” para compreendermos como acontece esse “pertencimento”. O autor ainda comenta que as identidades são pontos de afeição temporária às posições do sujeito que as práticas discursivas reúnem para nós. Ainda, a concepção de sujeito na pós-modernidade é de um sujeito subdividido, composto de várias identidades:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu". A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (HALL, 2006, p 13).

Assim, identificamos este sujeito como um ser fragmentado e que ocupa várias posições; isto é, essas posições que esse sujeito ocupa são sempre relacionais. Esses fragmentos sempre serão configurados na relação com o outro e com a sociedade, já que estamos falando de uma identidade que não é única, pois o sujeito, como citou Hall, tem um núcleo interior do “eu real”, mas que é modificado num diálogo contínuo com as identidades oferecidas pelo mundo. Dessa forma, o sujeito, que antes visto com uma identidade unificada e estável, agora está “mudando” e se tornando fragmentado, composto de várias identidades não-resolvidas. Inclusive, Hall (2006) ainda comenta que as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam o consenso subjetivo com as necessidades objetivas da cultura, estão também entrando em crise, pois o próprio processo de identificação, através do qual nos delineamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais incerto, efêmero e modificável.

Por conseguinte, este processo acaba produzindo o sujeito pós-moderno, que não possui uma identidade fixa ou imutável. Esta identidade, afirma o autor, torna-se uma “celebração móvel”: transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos concebidos ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). Além disso, definida historicamente – e não biologicamente. Ao invés daquela identidade segura e coerente, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, “somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades

possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente”. (HALL, 2006, p. 3-4).

Além de Hall, a construção da identidade, para Woodward, “é tanto simbólica quanto social”. (WOODWARD, 2000, p. 10). A autora diz que é na construção dos sistemas classificatórios que a cultura nos propicia os meios pelos quais podemos dar sentido ao mundo social e construir significados. Esses sistemas estabelecem as fronteiras entre o que está incluído e o que está excluído, definindo uma prática cultural aceita ou não, por meio da marcação da diferença entre categorias. Há dois tipos de perspectivas usadas quando o assunto é identidades: a essencialista e a não essencialista. A primeira, pensando a identidade como algo homogêneo – relacionado a questões biológicas, etnias etc, dividido por todos de um grupo, não passando por nenhuma alteração; a segunda, entendendo a identidade como processo – com alterações, rupturas, sendo marcada pela diferença. (Woodward, 2000).

Para a autora, a diferença pode ser concebida como princípio da diversidade, heterogeneidade e hibridismo, o que vem a enriquecer as identidades. Isto é possível de ser notado nas cenas musicais de Porto Alegre e no próprio decorrer da carreira da Cachorro Grande: mesmo quando eles mantinham uma aparência identitária mais sólida, eles já dialogavam com diferentes matrizes culturais. Num primeiro momento, algo mais cru, retrô; depois, *britpop*; e então a psicodelia, vista principalmente no *Costa do Marfim*, pois há um diálogo cultural, um paralelo entre cenas musicais (de Porto Alegre e Manchester, no caso) que denunciam isto.

Mas será somente a cena de *Madchester* a responsável por esse “remanejo identitário” da banda? Talvez exista algo além de Stone Roses, Happy Mondays e outras bandas de *Madchester*. Podemos pensar e levantar a possibilidade da influência de outras matrizes culturais, como, por exemplo, o rock psicodélico da australiana Tame Impala (que trabalha com um *revival* das bandas de rock dos anos 1960 e 1970 – talvez outra provável conexão com a Cachorro Grande); Daft Punk, a dupla de música eletrônica formada pelo luso-francês Guy-Manuel de Homem-Cristo e pelo francês Thomas Bangalter e, possivelmente, um passeio pela Berlim de David Bowie – caracterizada pelo experimentalismo –, o que nos leva não somente a diferentes facetas na carreira da banda, mas também no conceito do álbum mais recente (e no que viria a se tornar o show de lançamento deste álbum).

A heterogeneidade, aponta Silva, manifesta-se nas diversas personalidades – e é justamente aí que a riqueza das identidades (como também menciona Woodward) é vista como um desvio. Em um contexto onde são geradas divisões entre os sujeitos, baseando-se

em uma conjectura de identidades, cria-se também parâmetros para hierarquização. No campo da identidade e das diferenças, manifestam-se relações de poder, onde quem se encaixa no modelo até o poder de comandar o todo.

Normalizar significa eleger – arbitrariamente – uma identidade específica, como parâmetro, em relação ao qual as outras identidades são avaliadas e hierarquizadas. Normalizar significa atribuir a essa identidade todas as características positivas possíveis, em relação às quais todas as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa à identidade normal e “natural”, desejável e única. (Silva, 2000, p. 83).

Esta hierarquização de identidades tem como contradição central o fato de fulgurar pela hegemonia de uma determinada identidade sobre as demais, produzindo, conseqüentemente, a exclusão de inúmeras singularidades. Talvez esta hierarquização ainda esteja presente no conceito do rock gaúcho, que ficou marcado pelo estouro das bandas da década de 1980, o que faz com que esta identidade hegemônica forçada midiaticamente não caiba mais nas bandas de rock formadas depois disto. Talvez seja aí que a Cachorro Grande se desencaixe, com suas diversas identidades, da cena e do rock gaúcho, já que não se acomoda nas exigências (hegemônicas) que tal identidade um dia fez.

Silva (2000) também busca definir identidade como “aquilo que se é”. Por exemplo: “sou roqueiro”. Para o autor, dessa forma, a identidade assim confirmada parece ser uma positividade, independente de um fato autônomo. Nesse aspecto, a identidade tem como referência ela própria, ou seja, é autosuficiente. Já a diferença é “aquilo que o outro é”. Podemos dizer “ele é pagodeiro”. Então, percebemos que a diferença, assim como a identidade, simplesmente existe, é algo que remete a ela própria. No entanto, a necessidade desta afirmação só se justifica porque existe o seu contrário, isto é, o fato de haver outros que não sejam “roqueiros”, por exemplo. Não haveria necessidade de afirmar uma identidade se o mundo fosse homogêneo. (Silva, 2000). Estes fragmentos serão sempre configurados na relação com o outro e com a sociedade, já que estamos falando de uma identidade heterogênea, que não é única.

Se, em uma época, o personagem do “cachorro grande” – aquele cachorro inquieto, de rua – se mostrou cômodo e certo em relação à roupagem que a própria mídia tinha colocado no conjunto, ou como o próprio conjunto, enfim, se auto-definiu, parece-nos que, agora, opta-se por não se adequar mais ao estereótipo imposto (e, em alguma medida, auto-imposto). Num tensionamento, num desvio de auto-elaboração e auto-testagem, opta-se então por vestir plumas e paetês.

5 EXPERIÊNCIAS ESTÉTICAS E MATERIALIDADES DA COMUNICAÇÃO

Ao refletir sobre as formas de apreender a experiência estética, Cardoso Filho (2011) exemplifica a efemeridade através dos encontros entre o “homem” e o “rio”: quando se percebe que tal encontro não se repetirá, abre-se a possibilidade de fruir a particularidade de cada encontro entre homem e rio de maneiras ricas e interessantes. Maneiras que não se tornam uma bagagem definida, comenta o autor, mas que podem ser modificadas à medida que encontros com outros “rios” se estabelecem.

É justamente aí que pensamos sobre a efemeridade de um show de rock (o show de rock será discutido, de fato, no subtítulo seguinte): a banda não é a mesma, nós não somos os mesmos, e o local, embora o mesmo, em algumas ocasiões, também teve suas mudanças. Entender as particularidades da experiência estética no campo da Comunicação – e em um show de rock, por que não? – nos parece algo importante, afinal, toda e qualquer experiência deixa marcas. Aprender a singularidade dessas experiências não seria incrível?

Cardoso Filho (2011) percebe que, de dez anos para cá, o campo de estudo comunicacional está cada vez mais preocupado com os processos e menos com os produtos. Expressões como “deslocamento”, “fluxos” e “errância” são alguns exemplos dessa preocupação. No que diz respeito aos estudos de uma “estética da Comunicação”, “parece uma tendência assumir que a configuração social atual desloca o cerne das reflexões das artes para a experiência, do produto para o processo (SEEL, 2003; GUIMARÃES, 2006; BRAGA, 2010)”. (CARDOSO FILHO, 2011, p. 41). A partir disso, o autor tem o intuito de tratar dessa discussão acerca das experiências estéticas no campo da Comunicação, questionando as prováveis formas de apreender essa experiência por um ponto de vista comunicacional.

Experiência é o conceito fundamental do pragmatismo, seja nas formulações de Charles S. Peirce, William James ou John Dewey (POGREBINSCHI, 2006). Cardoso Filho opta por trabalhar com as proposições de Dewey, o qual possui maior afinidade com as conjecturas peirceanas²³, especialmente no que se refere à necessidade de experimentalismo. A este procedimento Dewey chama investigação (também conhecido como inquérito), que garante à experiência uma constatação assegurada. Para Dewey, “o termo experiência vai designar a interação constante e necessária estabelecida entre um organismo e o ambiente, a

²³ Não se trata, aqui, de fazer uma resenha de Peirce. Para isso, sugerimos alguns trabalhos de Lucia Santaella como “A assinatura das coisas: Peirce e a literatura” (1992), “Estética: de Platão a Pierce” (1994), “Os significados pragmáticos da mente e o sinequismo em Peirce” (2002), “Comunicação e semiótica” (2004) e “O método anticartesiano de CS Peirce” (2004).

qual não é de caráter exclusivamente simbólico, mas, sobretudo, uma característica físico-natural”. (CARDOSO FILHO, 2011, p. 42).

Impulsões são o início da experiência completa porque elas provêm de uma necessidade; uma fome e demanda que pertencem ao organismo como um todo e que pode ser satisfeito apenas a partir da instituição de relações definitivas (relações ativas, interações) com o ambiente. A epiderme é apenas o mais superficial modo de indicação sobre onde o organismo acaba e o ambiente começa. (DEWEY, 2005, p. 61. Tradução de Cardoso Filho).

Este enunciado adverte que, para Dewey, a experiência não pode ser nem consciência, nem somente conhecimento, mas é tudo que pode ser experimentado por um sujeito na relação com o ambiente em que está inserido – e são justamente as condições neutras ou entraves impostos pela circunstância à interação do sujeito com o ambiente que colaboram para que os sentidos presentes naquela relação se esclareçam, contribuindo ao desenvolvimento da experiência. (Cardoso Filho, 2011).

Também falando sobre a importância das contribuições de Dewey para o debate sobre a experiência, César Guimarães e Bruno Leal afirmam:

Sendo “interação”, a experiência para Dewey certamente não é “etérea”, está implicada nas condições e nas dimensões concretas da relação do indivíduo com o ambiente e conseqüentemente não pode ser caracterizada por outro aspecto exclusivamente. Em outras palavras, isso significa que a “experiência” exige a mobilização sensorial e fisiológica do corpo humano; é ao mesmo tempo uma atividade prática, intelectual e emocional; é um ato de percepção e, portanto, envolve interpretação, repertório, padrões; existe sempre em função de um “objeto”, cuja materialidade, condições de aparição e de circunscrição histórica e social não são indiferentes. (GUIMARÃES; LEAL, 2007, p. 06).

Com isso, Cardoso Filho (2011) entende que são essas movimentações sensoriais e fisiológicas que revelam a experiência conduzida. Elas expõem o comportamento adotado no processo de interação entre sujeito e ambiente, o que consente o tratamento da experiência como algo não somente relacionado ao conhecimento, mas ligado à ação – inclusive à ação cotidiana. Dessa observação, duas conseqüências indispensáveis podem ser extraídas: a primeira, que diz respeito às interações que constituem um “corpo de crenças presentes na cultura de uma sociedade e as relações que este mantém com as instituições e práticas sociais” (POGREBINSCHI, 2006, p.130), de modo que a experiência se acomoda como algo impessoal; e a segunda, que nos parece muito importante, quando falamos de um show de rock: “é que a experiência não ocorre *em* um sujeito nem *a* um sujeito, mas *nas* situações”. (CARDOSO FILHO, 2011, p. 43, grifos do autor). Isso acontece porque o “organismo e

ambiente não são duas entidades, mas duas fases integradas de um só e único processo. O organismo não vive dentro de um ambiente, mas por meio de um ambiente”. (OGIEN; QUERÉ, 2005, p. 38-39, tradução de Cardoso Filho).

Figura 30: Experiência estética durante o show da Cachorro Grande



Fonte: Registro feito pela autora

Gumbrecht também é alguém que discute amplamente o conceito de experiência estética. Para ele, quando falamos de experiência estética, falamos de algo que não está à nossa disposição cotidianamente. Isto é, afirmar isso quer dizer que uma experiência não pode ser estética e, ao mesmo tempo, fazer parte do nosso cotidiano. Entretanto, o autor comenta que “a condição de não ser acessível nos nossos mundos cotidianos não é, de modo algum, uma exclusividade da experiência estética”. (GUMBRECHT, 2006, p. 50). Então aquilo que chamamos de “belo”, explica o autor, se refere a sentimentos que almejamos e que, dessa forma, aproveitamos a qualquer momento no qual conseguimos desfrutá-los na excepcionalidade da experiência estética.

Para Kant, “a experiência estética produz “sentimentos íntimos” de natureza diversa o sentimento da “finalidade sem fim” (o que chamamos de belo) ou o sentimento de algo que excede as dimensões e os conceitos que usamos normalmente para enfrentar o mundo”. (GUMBRECHT, 2006, p. 52). O conteúdo dessa experiência estética, baseado nas redes

conceituais desenvolvidas por Kant, Heidegger e Seel, seriam os sentimentos íntimos, as impressões e as imagens produzidas pela nossa consciência.

Quando fala sobre produção de presença, Gumbrecht (2010) se atenta aos materiais e discute o emprego dos artefatos, o efeito estético que decorre destes materiais. A teoria das materialidades faz a gente ver esses fenômenos e descrevê-los. E que novos usos estão sendo feitos desses objetos, a despeito do uso dos sentidos? O autor nos diz que o que é presente é aquilo que é tangível para nós, para nossos corpos.

Então, divididos entre estes conteúdos de experiências estéticas e as sensações que elas nos causam, e as materialidades e a produção de presença, tentamos pensar que a execução da música, em um evento musical, tem também a ver com os pedais – a ordem do som e a produção de efeito. Tentar não pensar essa música somente com um viés sociológico, pois há algo na música que é da ordem do arranjo, do manejo dos elementos tecnológicos e midiáticos – e isso é interessante para a música num viés comunicacional. Pensar os objetos, os materiais. Dar atenção para estes objetos que estão no palco – telão, luzes, tapete, pedestal de microfone – e que são, de certa forma, responsáveis pela singularidade de tal produção de presença e experiência estética.

O sujeito, como veremos a seguir, está exatamente na base daquilo que Gumbrecht nomeia como “campo hermenêutico” (depois explicaremos o “campo não-hermenêutico”) – uma conjuntura histórica desenvolvida desde o século XV, com a institucionalização da imprensa, e que pode ser resumida em quatro princípios fundamentais:

Primeiro, o sentido consiste numa atividade do sujeito e não dos objetos. É o primeiro quem, por meio de atos intencionais, atribui sentidos às coisas; segundo, a possibilidade de uma distinção radical entre corpo e espírito, onde o espírito era o que de fato importava à comunicação e à auto-referência humana; terceiro, o espírito conduz o sentido; quarto, em tal contexto, o corpo serve apenas como instrumento secundário, para a articulação ou mesmo ocultação do sentido, cuja criação cabe sempre ao espírito. (FELINTO, 2006, p. 44).

Gumbrecht critica essa centralidade e sugere pensar sem a centralização desse sujeito. Pensar o sujeito como acoplagem, não como único nesse processo. Aliás, o conceito de acoplagem é muito importante. Inspirado nas ideias de Humberto Maturana e Francisco Varela, ele implica um método de influência mútua entre dois sistemas. Por exemplo, a interação do corpo de Marcelo Gross com a guitarra que ele está tocando; a interação do

corpo de Beto Bruno com o microfone. Mais ainda: a interação do sistema mental do guitarrista com a programação dos pedais ²⁴ da guitarra, por exemplo.

Para exemplificar o conceito de acoplagem, Gumbrecht mencionava que Kittler, em seu livro intitulado *Aufschreibesysteme 1800/1900* (“sistemas de notação” ou “sistemas de escrita”) sugeria que certas ideias de Nietzsche possam ter sido influenciadas pela forma (arredondada) da máquina de escrever com a qual trabalhava. Inclusive, foi Nietzsche quem escreveu que “nossos materiais de escrita contribuem com sua parte para nosso pensamento” (1990: 196). Dedicado a investigar a ascensão e queda de determinadas redes discursivas, o trabalho de Kittler pode, segundo David Wellbery, ser definido com base em três princípios básicos: *exterioridade* (que significa que as tecnologias de inscrição, de comunicação, não são meros instrumentos com os quais os sujeitos produzem sentido); *medialidade* (que é estendida por Kittler a todos os domínios do intercâmbio cultural – Umberto Eco já lembrava que todo ato de cultura é essencialmente um ato de comunicação); e o princípio da *corporalidade* (onde o corpo não é mais essencialmente um agente ou ator, e que para que possa torna-se tal deve sofrer uma restrição de suas possibilidades. (FELINTO, 2006, p. 47).

Felinto (2006) lembra que é pensando nisto que Karl Ludwing Pfeiffer define um dos princípios da nova teoria: “a comunicação é encarada menos como uma troca de significados, de ideias sobre [algo], e mais como uma performance posta em movimento por meio de vários significantes materializados”. (1994: 6). Trata-se, assim, de uma empresa epistemológica essencialmente preocupada com “as potencialidades e pressões de estilização que reside em técnicas, tecnologias, materiais, procedimentos e ‘meios’ (media)” (Ibid). (FELINTO, 2006, p. 40).

Uma das principais vantagens do termo “materialidades da Comunicação” é que ele admite entender que não se trata de sugerir uma epistemologia completamente nova, mas de encarar de uma nova maneira uma noção já tradicional. Felinto (2006) comenta que falar em materialidades da Comunicação significa ter em mente que todo ato de comunicação necessita um suporte material para que aconteça. Ora, que todo ato de comunicar envolve *materialidades*, *meios* ou *significantes* é uma ideia tão natural que nem seria necessário mencionar. Entretanto, é justamente essa naturalidade que acaba por *ocultar* inúmeros aspectos e consequências significativas das materialidades na comunicação. É o próprio Gumbrecht quem explica a posição da teoria das materialidades em relação a outros possíveis conceitos teóricos:

²⁴ Pedal é um equipamento eletrônico usado para alterar o som natural de uma guitarra elétrica. É bastante utilizado durante shows ao vivo e também no estúdio.

Nosso esforço para circunscrever as “materialidades da Comunicação” como um campo de pesquisa e reflexão não questiona necessariamente a legitimidade epistemológica de outras posições teóricas contemporâneas, nem implica qualquer pretensão de cobrir a totalidade do espaço que as ciências humanas tradicionalmente têm ocupado. (GUMBRECHT, 1994, p. 396).

Um aspecto do pensamento de Gumbrecht que nos parece extremamente importante, ainda mais quando pensamos a música por um viés não apenas sociológico, é a ideia de campo “não-hermenêutico”: um campo onde o sentido não é a principal preocupação e nem determinável. Felinto (2006) adverte que isso não significa declarar o fim da interpretação e substituí-la por outro paradigma – a teoria das materialidades não visa substituir o paradigma hermenêutico, mas sim propor uma perspectiva alternativa.

No interior desse campo não-hermenêutico (que pode ser presumido a partir da divisão sugerida por Hjelmslev entre forma e substância da expressão e forma e substância do conteúdo) opera-se um deslocamento do foco de interesse teórico, que passa da “interpretação como identificação de estruturas de sentido dadas para a reconstrução dos processos através dos quais estruturas de sentidos articulado podem emergir”. (HJELMSLEV, 1994, p. 398).

Posto isso, nos parece plausível que qualquer objeto cultural possa ser investigado a partir de sua materialidade. Em vez de buscar a definição de um objeto de estudo específico, Felinto (2006) assegura que a teoria das materialidades aplica os mesmos princípios a objetos distintos. O que importa, lembra o autor, não é fundamentalmente a natureza do objeto, mas sim a busca de um novo modo de encarar os objetos culturais.

“Trata-se de uma disciplina legitimamente transdisciplinar, dado que qualquer campo de conhecimento – Filosofia, Literatura, Comunicação – pode ser pensado a partir do horizonte das materialidades”. (FELINTO, 2006, p. 48). Em congruência com o autor, entendemos que nenhum destes campos pode aparecer isoladamente, como um ambiente epistemológico que não seja atravessado por outras forças, materiais e campos de outras áreas. Na verdade, a teoria das materialidades da Comunicação, mesmo sendo um *wok in progress*, como Gumbrecht frisou, ao reconhecer a imaturidade da teoria, pode nos dar instrumentos para que consigamos trabalhar, sem receios, com a efemeridade e complexidade intrinsecamente características de nossos campos de estudos.

5.1 A experiência em um show de rock

Cardoso Filho (2009), ao analisar proposições de Gumbrecht em relação ao campo não-hermenêutico – e entendemos que, no rock, há um evidente abandono da hermenêutica –, considera dois pontos importantes:

1) As possibilidades expressivas do corpo como meio de tensão na identificação dos mecanismos de construção da performance, isto é, a possibilidade de compreender as diferenças entre os métodos expressivos aplicados por Beto Bruno, Edu K, entre outros artistas; e

2) A materialidade dos movimentos corporais impostos pelos *media*, isto é, gestos e expressões consentidas pelo microfone e alto-falantes, movimentos corporais impostos pela guitarra. Por exemplo, alguns movimentos corporais tipicamente associados à performance musical no rock, como o microfone giratório de Beto Bruno, que é semelhante ao de Roger Daltrey, do The Who; a guitarra de Marcelo Gross jogada para o alto, assim como a de Pete Townshend, do The Who, e a destruição dos instrumentos no final do show, como acontece na Cachorro Grande – outra possível apropriação da atuação do The Who no palco.

Ainda pensando nessas questões de performance, é também Cardoso Filho (2010) que comenta sobre a discussão de Bruce Baugh, que iniciou algumas indagações sobre a necessidade de refletir a respeito da crítica estética do rock a partir das características particulares do gênero – e não a partir de características de outros gêneros musicais. Assim, ao abordar o assunto, Baugh destaca três elementos principais: o primeiro, o ritmo, que incita o corpo a se movimentar; depois, a performance, que dá ao formato “um padrão que relaciona totalidade do sentimento investido, com as nuances do sentimento exprimido”; e por fim, a altura do som, que é empregada como um veículo de expressão (Cardoso Filho, 2010).

No que diz respeito aos elementos musicais, Cardoso Filho (2010) diz que o rock se diferencia pela música eletrificada, que unifica os elementos eletroacústicos na sua dimensão poética – tanto no campo da apresentação ao vivo, quanto no processo das gravações – e conforma um hábito de escuta em conformidade com os usos desses meios. Independente se a referência é um show de uma banda de rock ao vivo ou a escuta de uma música gravada e tocada posteriormente, os elementos eletroacústicos (como a guitarra, por exemplo) são essenciais.

Falamos várias vezes sobre o show de rock. Mas afinal, o que é mesmo um show de rock?

Brutalidade. Idiotia. Fanatismo. Impulsos assassinos. É com estas valências, é com estas dimensões da experiência humana que se faz, num nível muito básico, num nível muito primitivo, a experiência de um show de rock – na vertente de Lester Bangs e dos Stooges. (...) Em maior ou menor grau, há um abandono da civilidade, há um flerte contínuo com a morte: jogar-se, perder os sentidos, exaurir o corpo, desnudar-se, urrar, destruir por completo os instrumentos. Mas este é também um flerte cínico, uma possessão regrada: ao final, embora feridos, extasiados, aos prantos, muito(s) bêbados, todos ou quase todos, geralmente, voltam pra casa. É uma falsa mágica, portanto. Uma falsa mágica vivida intensamente, com ardor. É fundamental acreditar nela, levá-la existencialmente a sério. (...) Um show de rock, em essência, é um dispositivo de confronto. (SILVEIRA, 2014, p. 4).

Quando falamos de um show da Cachorro Grande, identificamos características citadas acima. Enxergamos o confronto não só no que é essencialmente sonoro, mas na organização dos atores nessa prática sonora, nesse tipo de cena musical. A intenção é averiguar se esse confronto acontece também em diferentes formatos de show, como com base eletrônica pré-gravada e com uma orquestra de câmara, por exemplo.

Então há muitas maneiras interessantes para entender uma experiência de som. Evitar a dimensão sociológica e o “letrismo” são algumas possibilidades. Para Silveira (2014), o show de rock envolve o gestual, o corporal, o performático: ele abandona a hermenêutica. Ao tratar do *noise*, o autor traz a dimensão puramente material do som: o ruído, o barulho, o sonoro. Tipo de exploração do canal que é essencialmente midiática, que é onde o comunicacional se manifesta enquanto ambiente técnico. E, acima de tudo isso, também está dentro da música pop. Pensemos no disco *Metal Machine Music*, de Lou Reed, lançado em 1975, como um dos precursores dessa estética do ruído no universo da música pop (Silveira, 2013). Entender a presença de ruído é essencial para entender o pop, porque este sempre esteve presente – sendo deslocado e reaparecendo.

Se pensarmos na especificidade confrontacional de um show de rock, lembraremos que os integrantes da Cachorro Grande, em diversas vezes, já tiveram suas integridades físicas comprometidas. Em um show no Festival Upload, realizado no Sesc Pompeia, em São Paulo, em 2002, Marcelo Gross, que sempre jogava sua guitarra para cima (como comentamos anteriormente, em referência à atuação de Pete Townshend) e a pegava durante a queda, a jogou muito alto e ela caiu na cabeça de Beto Bruno. No mesmo show, Bozinho vomitou em cima da bateria. O palco, que serviria também para um show do Los Hermanos, na sequência, foi entregue todo ensanguentado e vomitado²⁵.

²⁵ Essas informações foram cedidas por Marcelo Gross, por meio de troca de mensagens eletrônicas, em 12 de dezembro de 2015.

Figura 31: Beto Bruno após Marcelo Gross jogar sua guitarra para cima e ela cair na cabeça de Beto

Figura 32: Imagem do mesmo show²⁶



Fonte: Maurício Perussi



Fonte: Matheus “Daigoro” Pacheco

Nos parece claro que o show de rock (na vertente de Lester Bangs e dos Stooges – na vertente do show da Cachorro Grande) submete o corpo a um teste, e descrever o fenômeno corporal faz parte das materialidades da Comunicação. No show, a banda entra para “detonar” com o público – para testá-lo; há um portal para o caos e isso – essa especificidade – faz com que tenhamos uma experiência singular, afinal, experiência não é o que acontece em um sujeito ou a um sujeito: é o que acontece nas situações. Neste caso, na situação completa, conjuntural e movente de um show de rock. É o que veremos a seguir.

²⁶ Essas imagens não estão sendo utilizadas de forma ordinária para atestar a ideia de confronto – mas sim para ilustrar, mostrar episódios. O confronto existe independentemente desses fatos; ele não pode ser atestado empiricamente.

6 PRINCIPAIS EXPERIÊNCIAS DE CAMPO

6.1 Lançamento do disco *Costa do Marfim*, 09/10/2014 (Opinião, Porto Alegre)

Figura 33: Show de lançamento do disco *Costa do Marfim*



Fonte: Registro feito pela autora

Eu fui para o bar Opinião às 16h05min. Tinha combinado com o Lelê que nos encontraríamos ali por volta desse horário, mas ele ainda não havia chegado. Somente o Boizinho estava no local, passando o som. Beto e Coruja, se não me engano, estavam nas rádios. Gross eu não sei onde estava, mas chegou pouco depois, assim como o Pelotas. Preciso comentar que quando cheguei ao bar uma coisa me chamou a atenção: tinha um guri (que lembrava muito o estilo do Beto Bruno, mesmo cabelo, mesmo chapéu) na frente do local, já esperando pelo show da noite. Quando Beto e Thais, assessora de imprensa, chegaram, ele entrou junto. Perguntei para o guri o que ele estava esperando do show, o que ele tinha achado do disco novo, essas coisas. Ele alou o que eu já imaginava: que as expectativas para o show eram ótimas, que o CD estava ótimo, que ele curte a banda há anos, e que estava ali desde muito cedo. O guri se chama Giovanni Desidério, tem 20 anos e, horas depois, estava grudado na grade que separa o palco da plateia.

Pois bem. Agora a banda inteira estava no Opinião e logo começaram a chegar pessoas para entrevista-los (Beto, depois, em um boteco ao lado do Opinião, me contou que já tinha dado 89 entrevistas desde o lançamento do disco, inclusive me pediu desculpas, pois estava exausto). Eu não tinha pressa para conversar com ninguém, estava ali para observar, então fiquei circulando, vendo o que todo mundo estava fazendo.

Algumas gurias, que tinham entrevistado a banda, estavam de saída, e logo uma equipe da RBSTV chegou: Rodaika e Potter, junto com os câmeras, gravariam uma matéria para o Patrola. Isso sim levou bastante tempo. Primeiro, fizeram uma entrevista em cima do palco. Depois, gravaram o musical, que, se não me engano, passaria no final do programa. Os guris da banda estavam extremamente nervosos, ansiosos, começaram errando. Se o Boizinho erra um centésimo de segundo, toda a banda se perde. Mas ok, foi só na primeira tentativa, depois deu certo. Gravaram “Como Era Bom”, “Nuvens de Fumaça” e “Bom Brasileiro”. No camarim, Coruja comentou que realmente estavam muito nervosos. Eu comentei que ia anotar tudo isso, e ele me agradeceu dizendo que “agora, sim, vou ficar pior”. Mas o clima estava tranquilo.

Figura 34: Gravação do musical para o Patrola



Fonte: Registro feito pela autora

Quando o pessoal do Patrola foi embora, Beto e eu fomos a um boteco próximo ao Opinião, longe do barulho das trilhas e bateria. Sentamos, ele pediu um suco de uva e eu um suco de laranja. Ele me contou que o começo da banda foi difícil, mesmo. Que ele nasceu

aqui no Rio Grande do Sul, mas foi embora para Minas Gerais aos 6 anos, e, por problemas de saúde, retornou para Passo Fundo, no interior do RS, aos 22 anos. Como morava em Uberlândia, ele ia para vários lugares ver shows (Belo Horizonte, São Paulo, Brasília). Disse que ficou um ano e meio em Passo Fundo – “depois de ver o Brasil inteiro, voltar para Passo Fundo é terrível”. Então, ele veio para Porto Alegre, conheceu o Gross que, na época, tocava bateria na banda de Júpiter Maçã. Ele mostrou algumas músicas para o Gross, eles pegaram um baixista, um baterista e montaram a banda. Eles mesmos que faziam os cartazes do show e saíam colar nos postes com uma tática de fazer isso somente após as duas da manhã, quando todos já tinham colado (dessa forma, o do show deles ficava por cima).

Ele me disse que, como o primeiro disco foi lançado na virada da década, para muitos, acabou ficando marcado como um disco conceitual. Além disso, muitos esperavam que eles viessem com um disco tradicional de “rock gaúcho”, mas eles já tinham um lance de música universal. Então eles começaram a sair de Porto Alegre, tocar em lugares maiores, até chegar a São Paulo e pensar: é aqui que a gente vai ficar. “Aqui é a cidade dos Mutantes”, disse ele.

Quando comento sobre sair de Porto Alegre e “dar certo”, ele responde que muitos falam “nossa, vocês chegaram lá”, mas que todos chegam lá – o difícil é “se manter lá”. E a banda conseguiu se manter mesmo sem ter tido muito apoio da mídia, no começo, e que a ideologia deles é tentar fazer um show melhor que o outro, um disco melhor que o outro, se reciclar. “Ficar parado fazendo o mesmo “ieiêzinho” não é uma”, comentou.

Beto contou que o primeiro disco foi libertador e faz uma ligação entre o primeiro, *Cachorro Grande*, e o mais recente, *Costa do Marfim*: fala que durante a turnê do DVD *Cachorro Grande Ao Vivo no Circo Voador* (2013) eles se deram conta de que não tinha mais graça. Foi a primeira vez que eles fizeram um DVD ao vivo, uma coletânea, e então perceberam que estavam fazendo *cover* deles mesmos. Como a turnê foi muito bem sucedida, eles não podiam parar, mas estavam sentindo-se musicalmente amarrados. É enfático quando diz que a paixão deles “é por música, e não sucesso”. Então, depois de um show, eles se deram conta de que não aguentavam mais, mesmo o público já conhecendo absolutamente todas as músicas. Eles estavam com o jogo ganho, mas musicalmente não tinham nenhum tesão.

Quando fala sobre Edu K, diz que é um ponto muito importante para a mudança da sonoridade da banda. Ele diz que “Edu é do mundo”, por isso o chamaram. E que foi um sonho, pois queria trabalhar com Edu há anos, já que o fundador do Defalla sempre foi completamente diferente de todo mundo – não só no Rio Grande do Sul, mas no Brasil. Beto

disse que Edu sabe que foi sua inspiração – não necessariamente na música, mas na atitude, no ser diferente, no fato de não ter amarras. “No estúdio, ele não foi só um produtor, ele foi um integrante da banda, e fez com que a gente “trocasse a casca””, diz o vocalista. Explico: eles tinham uma marca registrada que, inclusive, demorou a se concretizar. O primeiro disco foi explosivo e importante, mas parece que os outros, mesmo com o amadurecimento do som, são uma continuidade do primeiro. Então, quando tudo se solidificou, eles quebraram.

Todas as músicas foram criadas na hora. Algumas, inclusive, Beto terminava a letra poucos minutos antes de cantar. Até então, eles nunca tinham criado em estúdio: ensaiavam muito para gravar um disco, chegavam com as músicas prontas. Dessa vez, Edu fez com que eles pensassem um jeito diferente de fazer música. Quando a banda chegou com as demos e disse “ó, Edu, agora a gente vai ensaiar”, Edu disse “não, senhor, vamos fazer diferente, vamos criar todos os arranjos dentro do estúdio – e por isso as músicas têm 10 minutos. Foi libertador”, suspira Beto. Estava fácil: eles estavam lançando um disco melhor que o outro, as turnês estavam rolando, estava cômodo. Mesmo assim, eles decidiram mudar tudo: estética, palco, performance e inclusive o figurino, pois não adiantava trazer um disco diferente e eles aparecerem de terno, como antigamente.

Conversamos coisas alheias durante um tempo e somos interrompidos para ele tirar foto com um cara que estava sentado em uma mesa ao lado da nossa. Não conseguimos retomar o assunto, e quando somos interrompidos novamente para Beto tirar outra foto com duas fãs, ele diz que eu sou sua fotógrafa particular e que acabei de chegar da França. As gurias adoraram a história. Trocamos nossos números de telefones, combinamos de conversar outro dia, e voltamos para o Opinião.

...

Deve ser perto das 18h30min, 19h. Agora, no Opinião, o clima estava um pouco mais tenso. Alguém tinha esquecido um *pendrive*, que era muito necessário, e estavam brigando por causa disso. Parece que logo resolveriam, então sentei e esperei. Pouco depois, eles foram para o palco e eu descii para assistir da pista. Ouço gritos, algo dá errado, não entendo o que é, mas penso cá com meus botões que, definitivamente, rock’n’roll não é só festa. Principalmente no momento pré-show. Beto se irrita e vai para o camarim, Bozinho joga as baquetas em cima da bateria e sai também. Eu pensei: “já era, não voltam mais”; mas logo eles voltaram. Dá algum problema, a trilha entra, mas a banda erra. Começam novamente;

acertam. Eles passam três músicas e saem do palco. A essa altura eu já estava pensando “será que isso vai dar errado de noite, também?”. Mas não deu.

Figura 35: Banda e equipe durante a passagem de som



Fonte: Registro feito pela autora

...

O Lelê disse que o show começaria pontualmente às 23h, então cheguei meia hora antes para pegar meu credenciamento e algum tipo de crachá de “acesso livre”, para poder circular por áreas restritas. Ainda bem, porque os seguranças não deixam você passar por nenhuma porta mesmo tendo a pulseirinha de imprensa. Fui direto para o camarim para dar um oi, e já tinha uma galera (ganhadores de promoções, alguns amigos). Troquei uma ideia rápida com Edu K, e saí. Logo depois Edu, Thaís e Manu (que atualmente é o empresário da banda) saem e nos encontramos ali perto da pista. Edu diz que assistir ali do meio é mais legal do que lá em cima, no camarote, e vamos para o meio da galera, bem no centro, em frente ao palco. Pouco depois o telão acende e aparece a capa do disco. Quando soltam “Costa do Marfim”, faixa selvagem-cheia-de-tambores-e-pássaros que abre o disco, Edu já está enlouquecido. Ele estava muito feliz, e me disse que aquelas músicas também eram dele; ele queria ver a reação da galera. A banda subiu ao palco enquanto era ovacionada pela plateia. Demorou um pouco para soltarem a primeira trilha (lembro de ter ouvido que o esquema seria

o seguinte: a banda se olhava, se dava o ok, e o Bozinho dava o ok para o técnico responsável pelas bases).

Então a trilha entrou ok, a banda entrou ok, e “Nuvens de fumaça” levou todo mundo ao delírio – eu mesma resolvi nem fotografar, nem nada, quis assistir a primeira música. Edu estava muito louco ao meu lado, pulando igual a uma criança. Resolvi dar uma circulada, mas estava praticamente impossível. O bar estava praticamente lotado e eu consegui andar muito pouco, só pelos fundos do bar. Subi as escadas, tirei algumas fotos, desci, fui para as laterais, fiz mais algumas fotos e fui para a área de imprensa, em frente ao palco. Ali fiquei um bom tempo. Se durante a tarde o clima estava tenso e todos estavam muito nervosos, durante o show estava tudo indo perfeitamente bem: banda entrosada, músicas funcionando direito e público adorando tudo isso. Beto estava visivelmente emocionado, afinal, seu pai havia falecido há menos de um mês. Inclusive, fez uma pausa e disse que dedicava esse show a ele, e todos começaram a gritar “Bocajão”, apelido de seu pai. Saí da área de imprensa, passei pela porta que dá acesso ao camarim e ao palco e fiquei na lateral, vendo a banda um pouco ali de cima. O Pelotas, tecladista, tocava em pé, dançava, sentava, se movimentava o tempo todo. Ele estava com um casaco de pele, todo montado no figurino, e devia estar cozinhando ali dentro. O som não é muito bom para quem fica na lateral do palco, então saí dali.

Figura 36: Vista da lateral do palco



Fonte: Registro feito pela autora

Voltei para a área de imprensa e acabei ficando durante todo o “Ato 1” ali. O Ato 1 eram as músicas novas do disco: “Nuvens de fumaça”, “Eu não vou mudar”, “Como Era Bom”, “Crispian Mills”, “Use o Assento para Flutuar”, “Eu Quis Jogar” e “O Que Vai Ser”. Já o Ato 2 eram as músicas conhecidas da banda, um tipo de “Baile da Cachorro”, e visivelmente o Ato 2 animou muito mais o público. Na verdade, são duas situações completamente diferentes: o Ato 1 é um desfrute sensorial muito mais “inteiro”, pois são várias texturas – é outro clima. O Ato 2 é um show para fora, animado, com banda pulando e público respondendo.

Figura 37: Como eu via o palco da área de imprensa



Fonte: Registro feito pela autora

No intervalo entre Ato 1 e Ato 2, os músicos tiraram o figurino *Costa do Marfim* e voltaram mais casuais (mas nada de terno e gravata). Boizinho tirou o fone de ouvido, já que não tinha mais as trilhas para se preocupar, Gross deixou um pouco os pedais de lado e o som voltou a ficar mais cru. A diferença foi enorme. A textura, que até então dava uma roupagem nova à banda, deu lugar às músicas retas que estávamos acostumados antes do *Costa do Marfim*.

O telão, que no Ato 1 nos jogava para dentro de imagens psicodélicas y *otras cosas más* – inclusive desenhos, animais e muitas coisas que eu nem memorizei direito –, no Ato 2 mostrava cenas antigas da banda. O Ato 1 foi uma experiência muito mais intensa – de luzes, sons, imagens, tudo – com uma pegada *rave* e *Madchester*. Não teve aquela explosão dos shows “antigos” da Cachorro Grande, mas tinha algo com diferentes texturas e formatos.

Figura 38: O uso do telão mudou a atmosfera do show



Fonte: Registro feito pela autora

As músicas que fizeram parte do Ato 2 foram “Lunático”, “Hey Amigo”, “Deixa Fuder”, “Bom Brasileiro”, “A Hora do Brasil”, “Roda Gigante”, “Que loucura”, “Dia Perfeito”, Sinceramente e “Velha Amiga”. Em “Velha Amiga”, uma garota no público começou a chorar desesperadamente. Ao lado dela estava aquele guri, o Giovanni, que chegou cedo da tarde, também muito emocionado. Eles passaram o show inteiro fazendo sinais para o palco, tentando chamar a atenção dos músicos, cantando até as veias saltarem em seus pescoços, mas em “Velha Amiga” foi particularmente diferente. Tentei encontrar a garota no final do show, mas não tive sucesso.

Figura 39: Público emocionado



Fonte: Registro feito pela autora

O show terminou, mas a banda voltou para o bis com “Você não sabe o que perdeu”, e quase não dava para escutar a voz de Beto Bruno, pois o público cantou do início ao fim. Todo mundo muito louco – público e banda. Eu fui saindo da área de imprensa e me dirigi novamente à porta que dá entrada ao camarim/palco, pois queria ver como eles iam estar no minuto seguinte ao fim do show. Perdi a viagem, pois eles não saíram do palco, e quando cheguei àquele espaço no cantinho do palco, o Beto Bruno estava chamando (e fazendo o público chamar) Edu K para cantar uma música. Antes de o Edu chegar, Beto agradeceu o público, conversou, disse que é muito bom fazer show em Porto Alegre – ainda mais com algo tão especial e renovador, como o lançamento do *Costa do Marfim*.

Edu K demorou a aparecer, e então eles começaram a tocar “Helter Skelter”, dos Beatles. Eu desci as escadas do camarim, voltei para a pista, mas não queria ficar na área de imprensa (minha cabeça já estava doendo de ficar olhando para cima), mas também não conseguia chegar muito ao centro da pista – as pessoas dançavam, pulavam, e eu teria que sair na cotovelada para chegar ao meio. Fiquei na lateral esquerda, e de repente Edu K surge correndo no palco, arrancando o microfone do pedestal do Coruja (e perdendo o cabo do microfone, ou seja, começou a cantar sem sair som) e agarrando o Beto Bruno pelo pescoço. Logo veio um roadie para trocar o microfone, e enfim pudemos ouvir Edu K cantando. Não teve música nova bem executada, não teve música velha ovacionada – Edu K roubou a cena e

tomou conta do palco. O vocalista do Defalla beijou Coruja na boca (na verdade, ambos colocaram suas línguas para fora e começaram a se lambar enlouquecidamente). Depois disso, Beto agarrou o rosto de Edu K e os dois também se beijaram na boca. Foi insano e todos pareciam se divertir muito (não sei dizer para quem foi mais divertido – se para a banda ou para o público). Eles foram saindo do palco, mas não sem antes destruir a bateria.

Figura 40: Com Edu K no palco



Fonte: Registro feito pela autora

Respirei por alguns minutos e me encaminhei novamente para o camarim. Cheguei e fui direto pegar uma água, nem falei com ninguém. Na verdade, eles nem tinham entrado – pelo menos não todos. Logo, pessoas foram entrando e o camarim ficou cheio, mas não de fãs e amigos: ficou cheio de familiares. Pais, mães, tios, esposas. Foi uma festa de família. Aos poucos, alguns familiares foram indo embora e pouquíssimos amigos foram chegando. Beto havia me dito que eles não iam receber muita gente, então ficou uma festa para os mais íntimos.

Daí em diante foi uma confraternização bem afetuosa: pessoas sorrindo, se abraçando, gesticulando, falando alto, mas sem música; sem muita folia. Eu estava exausta, com os olhos ardendo, por causa da fumaça dos cigarros e dos baseados, que contaminou todo o ambiente, então resolvi ir embora. Cheguei em casa às 3h30min e fui tentar dormir.

6.2 Concertos Dana: Cachorro Grande e Orquestra de Câmera da ULBRA, 22/11/2014 (Salão de Atos da UFRGS, Porto Alegre)

Figura 41: Cachorro Grande e Orquestra de Câmera da ULBRA



Fonte: Registro feito pela autora

Um show totalmente diferente aconteceria. Pensei que seria interessante ir para o Salão de Atos da UFRGS durante a tarde e acompanhar a passagem de som, então cheguei lá pelas 17h45min. A Orquestra já estava passando o som no palco, e os músicos da Cachorro Grande estavam no camarim, no andar de cima. Subi, falei com todos, e logo chamaram a banda, pois eles passariam o som junto com a Orquestra. Foi mais um ensaio do que uma passagem de som, na verdade, pois eles tocaram absolutamente todas as músicas. Tudo executado quase na linha da perfeição, com erro somente em uma música. Alguns ajustes, claro: guitarra muito alta, baixo muito baixo, retorno da bateria muito baixo, mas que o técnico de som logo resolveu.

Já no ensaio, a diferença entre uma banda de rock e uma orquestra me salta aos olhos: os/as violinistas estão com uma postura impecável, todos com um olho na batuta do Maestro Tiago Flores e outro olho em suas partituras. Eles nem falam entre si. Estão sentados, concentrados. E isso (mas não só isso) acabou refletindo na atitude dos músicos da Cachorro Grande, também. Poucos minutos antes, Beto comentou comigo que estava muito nervoso,

que não sabia se ia conseguir se soltar, que não ia ter como explodir com tudo tão bonito e organizado.

Figura 42: Passagem de som durante a tarde



Fonte: Registro feito pela autora

Som passado, ensaio feito, tudo pronto para a noite. Pouco antes do show, Gross comentou que eles haviam escolhido 20 músicas (as mais calmas dos discos) e enviado para o Maestro. Eu nem lembrava de algumas, já que há muito tempo elas não são tocadas nos shows. Por exemplo, “Lili”, “Agoniada” e “Cinema”. Então o Maestro escolheu 14 músicas daquelas 20 que a banda enviou (mais o bis, “Hey Amigo”, que o Beto Bruno já havia cantado no “Concertos Dana Clássicos do Rock Gaúcho”, em 2012) e o set list ficou assim: 1) “As Coisas Que Eu Quero Falar”; 2) “Roda Gigante”; 3) “Bom Brasileiro”; 4) “Por Onde Vou”; 5) “Lili”; 6) “Agoniada”; 7) “Cinema”; 8) “Dia Perfeito”; 9) “Sinceramente”; 10) “Quando amanhecer”; 11) “Dia De Amanhã”; 12) “Que Loucura”; 13) “Velha Amiga”; 14) “Como Era Bom”; BIS – “Hey Amigo”. Ou seja, realmente foi um set list pensado para o concerto: músicas mais calmas (com exceção de “Hey Amigo”) e que proporcionaram uma atmosfera bem diferente do show “tradicional” da banda.

Figura 43: Passagem de som durante a tarde



Fonte: Registro feito pela autora

...

Marcado para as 21h, o concerto atrasou um pouco, a pedido da banda, pois havia um protesto dos taxistas perto do Salão de Atos (ou não tão perto, mas que trancou todo o trânsito nos arredores). Eu mesma cheguei às 21h em ponto, e isso porque desci do táxi no meio do trânsito e segui a pé para a UFRGS. Mas a produção local não achou bacana com quem já estava no Salão de Atos e às 21h15min o concerto iniciou. Estava lotado. De tarde, Beto comentou que estava preocupado porque tinha ficado sabendo que a procura por ingressos tinha sido baixa. Eu comentei que também não tinha visto muita divulgação online, mas Gross interrompeu minha fala dizendo que tinha visto várias vezes na mídia impressa e na televisão. Talvez isso explique o fato de o local estar cheio de idosos. Eu, acostumada a um público de show de rock, achei que a divulgação tinha sido péssima. Erro meu: o público alvo era outro. E com razão: depois fiquei sabendo que os Concertos Dana são um sucesso há 13 anos, sempre superando as expectativas. No local, havia pouquíssimas cadeiras vazias. Além das pessoas mais velhas, muitas crianças habitavam as cadeiras com expressões curiosas e felizes. Ou seja, era um público bem diferente do público da banda e bem diversificado entre si. Acho que era um público dos Concertos Dana, isso sim, mas que gostou muito da Cachorro Grande,

pois aplaudiram muito e deram risada com algumas brincadeiras que Beto Bruno fazia no palco.

Falando em Beto Bruno, ele estava mesmo mais bem comportado que o normal. No início, parecia envergonhado (e disse isso, tapando o rosto com as mãos, na primeira vez que cumprimentou o público) e não sabendo como agir. Aos poucos, pareceu ficar mais confortável. Durante o solo de “Agoniada”, o vocalista ficou sentado no chão, de frente para a banda e para a orquestra, observando a execução da música.

Ele também conversou com o público, elogiou a orquestra, abraçou o Maestro e brigou com o mesmo quando este derrubou seu copo de vinho, que estava no chão. Talvez o copo derramado tenha sido um “divisor de águas”, pois, na hora em que o copo caiu, ele gritou que “isso aqui é rock’n’roll”, e depois disso ficou um pouco mais solto no palco. Nada parecido aos shows “normais” da banda, onde ele pula enlouquecidamente, grita muito, mas jogou o pedestal do microfone e das letras de música no chão, eventualmente gritou, falou palavrões e terminou o show abaixando as calças e mostrando a bunda para a plateia.

Figura 44: Beto Bruno observando a banda e a orquestra durante "Agoniada"



Fonte: Registro feito pela autora

Os demais músicos da banda se adaptaram bem à orquestra e tocaram quase que fazendo carinho em seus instrumentos. Nada de palhetada violenta na guitarra, corda

arrebetando, nem baqueta quebrando na caixa, nem bumbo sendo arremessado no Salão de Atos.

No dia seguinte, conversei com o Gross e ele confirmou que as baladas foram privilegiadas. A ideia era desviar das “pauleiras” e tocar o que eles imaginavam que ficaria com um arranjo legal. Contou também que a banda ficou muito emocionada quando chegou para o ensaio em Canoas, na ULBRA, na tarde anterior, e os arranjos estavam lindíssimos. Sobre o concerto, comentou que foi muito legal e muito louco porque eles estão acostumados a tocar para o público do Opinião, em night clubs, e ali tinha um monte de gente para quem eles nunca tocaram (ou não estão acostumados a tocar).

Disse também que a maior dificuldade foi ter que tocar baixinho, pois o natural é “descer o braço”, tocar muito alto, mas que eles conseguiram fazer o que o Maestro havia dito sobre “segurar a mão para ressaltar o que a orquestra estava fazendo”.

Figura 45: Final da apresentação



Fonte: Registro feito pela autora

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

7.1 As coisas que eu quero lhe falar

Por meio de diferentes percepções teórico-temáticas, procuramos explicar, descrever e analisar conteúdos midiáticos referentes à banda Cachorro Grande, fazendo com que o tensionamento entre teoria e campo fosse algo sempre presente.

A proposta de apresentar um trabalho que adotasse uma perspectiva “de dentro”, de total imersão, fez com que precisássemos aprender a dominar o trabalho de campo e suas exigências, da observação à descrição, tentando manter uma atitude de deriva, mas também de atenção focada.

Nossa ideia, portanto, não era apresentar somente um conjunto de informações, mas, sim, impregnar-se dos conteúdos midiáticos, anseios e modos de vida da Cachorro Grande, e nada disso seria possível sem uma imersão etnográfica e as técnicas possibilitadas pelo método e/ou condizentes com ele.

Por mais que alguns trechos do texto – principalmente quando fazemos uso das entrevistas – pareçam abreviados, às vezes jornalísticos, falando especificadamente da teoria abordada, noutros momentos, os Apêndices servem para expor a experiência física de imersão interna, absoluta, do convívio com os sujeitos observados e os meios onde atuam. Mesmo quando a abordagem é essencialmente (ou tendencialmente “mais”) científica, rastros do “estar com”, da etnografia, se fazem presentes.

Dessa forma, a estrutura que montamos, fazendo primeiramente um apanhado historiográfico, expositivo; depois, passando aos eixos propriamente teóricos e analíticos, se deu no intuito de elaborar um quadro teórico que mais fosse pertinente ao nosso objeto: foi o que nos levou às experiências estéticas, materialidades, arqueologias da mídia, indústrias culturais, cenas musicais e identidades culturais.

A pesquisa exploratória, que fez com que juntássemos inúmeros dados sobre a Cachorro Grande, é responsável pela definição do problema. Quando fomos a campo, numa primeira tentativa de tateá-lo, não tínhamos um problema definido – apenas algumas hipóteses iniciais – tanto que o problema foi se modificando e se consolidando com o andamento da pesquisa: num primeiro momento, pensávamos que localizar a Cachorro Grande dentro de uma cena era o foco central. Depois, percebemos que pensar as cenas (e seus enquadres identitários) dentro do universo da Cachorro Grande era algo que merecia ganhar atenção.

Foi então que o ao vivo se tornou foco do trabalho: dois shows sendo pensados como um espaço onde a banda se desenquadra e se submete a um tipo de tensão – tanto identitária (na relação com a memória da cena musical de rock de Porto Alegre e com sua própria história) quanto estética, no que diz respeito às matrizes culturais com as quais se dialoga (a *Madchester*, no lançamento do *Costa do Marfim*; a música erudita, no formato orquestra); e também quanto à própria materialidade, os instrumentos utilizados, os regimes materiais de cada tipo de apresentação ao vivo.

Sob um conjunto de olhares múltiplos, definimos o que era mais relevante na análise do objeto. Assim, após avaliar as teorias que viriam a ser utilizadas, optamos por ampliar a discussão de materialidades e estéticas da Comunicação, por perceber que as atuações da Cachorro Grande pediam isso, e minimizar – o que não significa que se tornou desimportante – a discussão de cenas musicais e identidades culturais. Essa discussão apenas foi realocada, pensando-se a própria cena por meio da atuação durante um show. Entretanto, como a noção de cena musical apresenta meios para pensar os circuitos de relação que abordam as práticas culturais e as dinâmicas de identidades dos jovens nos espaços urbanos (lembrando o que colocou Stahl [2004]), continuamos acreditando que este tópico das cenas de Porto Alegre ainda é algo que precisa realmente ser detalhado e analisado. Talvez não sob uma perspectiva tão particular. Seria necessário uma discussão que englobasse aspectos mais amplos para que se pudesse discutir as múltiplas cenas musicais (e não só de rock – ou só a cena do final dos anos 1990, que projetou a Cachorro Grande) de Porto Alegre, por exemplo.

Investigar, sim, como se deu a cena de rock nos anos 1980, responsável pelo “boom” do rock gaúcho na mídia brasileira, mas também analisar as cenas subculturais que se formaram e continuam se formando, como de *noise*, *punk*, *metal* e outras que não têm praticamente nenhuma (ou têm muito pouca) visibilidade midiática. As mudanças no movimento da cidade, o discurso saudosista de “naquele tempo é que era bom”, um possível descontentamento com a cena atual de rock na cidade: algo aí precisaria ser mais esclarecido. É preciso entender a ressignificação dessa cena. Será, mesmo, que não há mais uma cena de rock gaúcho em Porto Alegre? Será que os atores sociais que movimentavam essa cena, de fato, não são mais atuantes?

Nos últimos dias, uma reportagem²⁷ estampou a capa do Segundo Caderno do Jornal Zero Hora, a qual perguntava, no título, “Por que o rock gaúcho sumiu do mapa?”, falando

²⁷ Reportagem disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2016/01/por-que-o-rock-gaucha-sumiu-do-mapa-4957885.html>>. Acesso em 27 jan 2016.

que a cena musical que projetava bandas para fora do Estado e mobilizava o público jovem local perdeu espaço e prestígio junto ao público. Gustavo Foster, jornalista responsável pela reportagem, é categórico: o rock gaúcho virou lenda. Em certo momento, diz que os seguidores questionam: “o rock gaúcho morreu ou está hibernando?”. É difícil fazer esse diagnóstico – não temos praticamente nenhum distanciamento para afirmar um ou outro, nem tempo suficiente de investigação para dizer se o rock gaúcho morreu ou não morreu. Além disso, para qual mapa o jornalista está olhando? Para o mapa da grande mídia?

Dizer que a efervescência criativa que girava em torno do Garagem Hermética e do Ocidente (este último ainda em atividade – e muita atividade –, diga-se de passagem), dois bares icônicos para a cena de rock em Porto Alegre, perdeu força, fazendo com que o rock gaúcho perdesse seu protagonismo e colocando o termo em xeque, pode ser uma discussão leviana, apressada, e que não encaminha, de fato, nenhuma resposta, apenas causa constrangimento nos músicos que continuam atuando na cena, apesar da invisibilidade diante da grande mídia. Ademais, a reportagem ignora as pesquisas mais recentes sobre o tema, falando apenas do livro *Gauleses Irredutíveis*, escrito por Alisson Avila, Cristiano Bastos e Eduardo Müller, lançado em 2001, considerando este o livro definitivo para entender o tema.

Além disso, retomamos a citação de Straw, que diz que uma cena é definida como “um espaço cultural mutável e fluido, caracterizado pela construção e diferenciação de alianças e práticas musicais” (STRAW, 1991, p. 373), ou seja, um espaço que se reconfigura constante e ativamente. A partir disso, podemos afirmar que é claro que este espaço, em Porto Alegre, foi reconfigurado – a vida na cidade cria um ambiente totalmente efêmero, o que torna inviável que uma cena se mantenha a mesma de meados de 1980 até os dias de hoje.

Em várias entrevistas, nossas fontes mostraram-se incomodadas (como poderá ser confirmado no Apêndice A) com a cena musical de Porto Alegre e o rótulo do rock produzido aqui. Analisando o porquê disso, se pensarmos na imprensa nacional (e até local, visto o que a Zero Hora publicou), por exemplo, temos o rótulo de rock gaúcho sendo tratado como algo regional e homogêneo, sendo, talvez, o que mais incomode os artistas locais, por fazer com que eles se sintam deslocados diante de uma possível identidade de “rock brasileiro”. Um exemplo disso são as matérias sobre o *Acústico MTV: Bandas Gaúchas*, que estão (algumas no capítulo sobre a arqueologia do rock gaúcho e) nos Anexos. Muitas falam em churrasco e chimarrão; muitas fazem uso de um constante estereótipo regional e limitador. Em síntese, o estereótipo de que a sonoridade específica do “rock gaúcho” é aquela das bandas clássicas dos anos 1980, como TNT e Os Cascavelletes (vide também as entrevistas) se concretizou,

criando certa dificuldade em lidar com o termo. Ele não é pensado como um termo auto-explicativo, como “rock feito no Rio Grande do Sul”: ele é tido com um gênero musical “requeentado”, que remete aos anos 1980, e do qual a Cachorro Grande quer se distanciar. Por isso, é preciso que a discussão acerca do termo continue sendo ampliada; que as lógicas socioculturais e midiáticas e tudo o que envolve as práticas relacionadas ao rock gaúcho sigam sendo investigadas de maneira profunda. Acerca disso, trazemos somente hipóteses para problematizações futuras.

Entretanto, a Cachorro Grande, que se debate o tempo todo com as questões descritas acima, é, de alguma forma, fruto de tudo isso. A banda está inserida, pelo menos em um primeiro momento da carreira, neste contexto que boa parte dos músicos locais tenta, muitas vezes sem sucesso, se desvencilhar. Além disso, a própria negação da banda pelo rótulo de “rock gaúcho” é uma forma de constituição identitária, considerando que toda identidade se constrói pelo estabelecimento da diferença (eu e o outro).

A mudança da Cachorro Grande para São Paulo não foi somente por lá ser “a terra d’Os Mutantes”, como Beto Bruno citou em uma entrevista. Existe uma centralização cultural no eixo Rio/São Paulo, devido ao fato de que o centro econômico do país está lá e os principais meios de comunicação de massa também. Dessa forma, a produção musical – e artística, em geral – feita em Porto Alegre é, ao mesmo tempo, excluída e dependente deste centro, pois se encontra numa situação periférica. Os músicos precisaram se deslocar para esse eixo para obterem um reconhecimento nacional.

Se, para Hall (2000), as identidades culturais apresentam aspectos de nossos “pertencimentos” a diferentes culturas, e sugere o termo “identificação” para a compreensão desse “pertencimento”, percebemos um forte pertencimento a inúmeras identidades durante a carreira da Cachorro Grande. Eles sempre apresentaram uma carreira sintomática de algo: rock sessentista, *britpop*, *Madchester*. Além disso, são estes pertencimentos que fazem a Cachorro Grande aparecer em cada momento com uma identificação pontual (tópica e particular), adotando uma *identidade como processo*: com rupturas, desvios, sendo constantemente marcada pela diferença, como expôs Woodward (2000). É justamente esse processo, acentuado por alterações, que constitui uma certa heterogeneidade. Pensamos aqui em uma identidade repleta de diálogos, enfrentamentos, e tudo acaba dentro da apresentação da banda ao vivo: os pertencimentos da cena *Madchester*, o enquadramento da típica identidade roqueira em defrontação com o erudito da Orquestra.... tudo nos leva a problematizar os shows da banda.

Num mundo que não é homogêneo, é preciso afirmar uma identidade. Mas como fazer, se essas se empurram, se deslocam, não são unificadas? Não nos parece possível afirmar, com clareza, do que se constitui a identidade da Cachorro Grande. Só é possível perceber constantes jogos de personalidades – neste momento pós *Costa do Marfim* mais ainda, pois o show mostrou isso, abrindo um portal para a experimentação também em cima do palco. Ainda, a banda se permitiu uma nova negociação simbólica ao aceitar o convite para tocar com uma orquestra – outro movimento performático igualmente novo, se analisarmos a história da banda.

Sob a perspectiva da teoria das materialidades, percebemos como os estudos transdisciplinares vêm para enriquecer o entendimento sobre os ambientes comunicacionais. Pensar e descrever os fenômenos performáticos da Cachorro Grande (e das demais bandas observadas, principalmente quando pensamos a questão de identidade e de cenas musicais) é estar totalmente em concordância com as materialidades da Comunicação, enxergando o momento do show como um dispositivo comunicacional que aciona materiais culturais, afetivos e sonoros.

Dessa forma, a teoria das materialidades, que faz com que olhemos para os fenômenos comunicacionais e possamos descrevê-los em sua *natureza medial*, dialogou de forma interessante com os procedimentos metodológicos que adotamos. A união da descrição etnográfica com a descrição das materialidades possibilitou um desenho teórico-metodológico bastante instigante. Como comentamos no início dessa dissertação, tudo, aqui, é um processo tentativo. O manejo de teorias reforça as diversas possibilidades do nosso campo de estudos.

A partir disso, arriscamos alegar que um dos principais avanços deste trabalho está em propor um certo tipo de análise de um show de rock. O diálogo entre identidades, cenas e indústrias culturais/criativas, a partir da teoria das materialidades e o campo não-hermenêutico, possibilitou nossa apreensão das diferentes performatizações da Cachorro Grande.

7.2 Só sei que as próximas horas serão muito boas

Como citamos no início desta dissertação, trabalhamos a performance não como uma discussão conceitual em si, absorvente e demandante, nela mesma, mas como ideia de apresentação ao vivo da banda. O ponto a destacar, portanto, é a “leitura” do show no palco. Nossa pesquisa esteve interessada justamente em problematizar tudo o que está em torno da banda, tal qual aquilo se manifesta no show (ou “vai para o show”). Pensar a apresentação como esse vetor, que problematiza a vinculação da Cachorro Grande com a cena (e com sua própria trajetória).

Nós levantamos o histórico da banda: fizemos toda uma narrativa, expomos uma certa linearidade musical, o reconhecimento da brutalidade e da estética rock’n’roll no show. É exatamente aí que percebemos o desencaixe dos dois shows analisados no próprio fluxo da banda, que tinha uma suposta matriz estética do rock – baixo-guitarra-teclado-bateria – e agora se apresenta com bases pré-gravadas, dando mais atenção aos sintetizadores, e a própria apresentação com a Orquestra de Câmara da ULBRA, onde há o risco e o conflito com a música erudita, os materiais que aparecem neste evento.

Tudo isso também tem a ver com o ímpeto do show ao vivo: é como se a banda estivesse ousando ao tocar o disco novo, assim como tocar com a Orquestra. São shows cheios de particularidades até mesmo para eles. O performático, aqui, tal como se apresentou para nós, é esta “apresentação de risco”, é vir a público assumindo-se indeterminações nesses shows, que são os shows onde a banda não está na sua zona de comodidade, em todos os aspectos, materiais e estéticos. Negociando-se aí um certo “núcleo mais roqueiro” do qual não abrem mão por completo.

Analisamos este desencaixe do ponto de vista identitário, do ponto de vista estético e do ponto de vista material. Os dois shows analisados aconteceram em momentos de transição – em momentos em que a banda está tensionando a sua própria identidade estética. Isto é, estamos pressupondo os usos habituais dos instrumentos, das materialidades, da estética que eles adotaram durante os anos anteriores. Nestes dois eventos, a banda não está simplesmente fazendo um show de rock; ela está, de certa forma, submetida a uma prova, colocando-se à prova.

Na verdade, no início, nem sabíamos que nos depararíamos com dois shows tão particulares, que abririam, para a própria banda, um “portal” para novos experimentos. Quando nos deparamos com isso, percebemos que os elementos e informações que havíamos

colhido previamente poderiam ser recolocados: afinal, há uma orquestra, há um show com um formato totalmente diferente. A presença de Edu K na plateia do show de lançamento fez com que voltássemos à discussão das indústrias culturais, já que tivemos que pensar como o ao vivo respondeu àquele trabalho no estúdio. É esse ao vivo como contraponto ao que foi feito no estúdio, ao histórico da banda, à cena de rock gaúcho de Porto Alegre. São dois shows que convidam a banda a testar e a sair do seu formato tradicional.

Toda a discussão de materialidades e estéticas serviu para priorizar a minha experiência nesse ao vivo. Trago um relato de dentro, onde acabo descrevendo aquilo que é tangível para mim, para o meu corpo (como adverte Gumbrecht). É minha experiência diante daquela nova experiência para a banda, em todos os aspectos que abordamos até aqui. O que percebemos foi uma reelaboração da apresentação da banda nos dois shows. Do volume da guitarra ao aumento da sintonia entre os integrantes: tudo foi afetado.

No primeiro show, o de lançamento do disco *Costa do Marfim*, acabamos dando mais atenção à própria dimensão das particularidades de uma experiência (Cardoso Filho [2011], Gumbrecht [2006]). Um show totalmente novo, com o uso de telão, bases eletrônicas, novos dispositivos comunicacionais sendo ativados pela banda e causando efeitos inéditos naquela situação do show. Além disso, houve um acionamento da memória do rock gaúcho quando Beto Bruno chamou Edu K para cantar. Edu K é um dos principais pilares da música jovem feita em Porto Alegre. Sendo assim, além dos aspectos estéticos e materiais, temos também os aspectos identitários da memória de uma cena sendo ativados por esse show.

No segundo show, com a Orquestra de Câmara da ULBRA, o desempenho também foi afetado, mas de forma diferente à afetação causada durante o lançamento do *Costa do Marfim* – principalmente por ser um ambiente onde a banda não estava acostumada a tocar, permitindo-se arriscar diante daquela nova experiência.

Se os gêneros tipificam as performances, e a performance em um show é de todos – não só da banda –, podemos, inclusive, dizer que a atuação do público do Salão de Atos da UFRGS também foi afetada pela Orquestra. A atuação do público da Cachorro Grande foi totalmente diferente, pois os fãs da banda assistiram a um show sentados e tiveram uma experiência estética onde diferentes texturas e sonoridades se sobressaíram, à qual eles tiveram que se familiarizar. Não teve “*air guitar*”, nem pulos, nem gritos. Só aplausos entre as canções. O elemento confrontacional do show de rock, embora afetado, continuou presente também no show com a Orquestra – pois este elemento existe em um show de jazz, em um show de *rap*, em um concerto regido por um Maestro. No final das contas, o que aconteceu

ali, no Salão de Atos da UFRGS, além dos elementos rompidos, foi um tipo de comunhão – uma experiência onde a atuação no palco e a especificidade da Cachorro Grande foi alterada.

Ainda nesse contexto, sob influência do que Gumbrecht (2006) colocou como experiência estética, apontamos novas percepções que ocorrem a partir dessa “interrupção do cotidiano”: por exemplo, a euforia seguida de uma serenidade, um quase-gozo pós show, que permanece para além do momento exato em que tal experiência ocorreu. Também o “belo” do momento, no caso, o estético como prazer desinteressado, o sublime da ocasião, a falsa mágica vivida com ardor (agora, dialogando com Silveira [2014]), sem categorias estáveis, sem seguranças nem garantias fruitivas, acreditando profundamente no conteúdo daquela sensação que surge e desaparece, numa “finalidade sem fim”.

Se um show de rock é essencialmente um dispositivo de confronto, não podemos pensá-lo também sob um daqueles sete fascínios a que Gumbrecht se referiu? Um dos fascínios de que Gumbrecht (2007) nos fala é o confronto com a morte em potencial – um enfrentamento da possibilidade da destruição física pessoal. No show da Cachorro Grande, principalmente quando os músicos destroem os instrumentos, há também uma destruição física em potencialidade – seja pelo (quase) flerte com a morte, quando a cabeça de Beto Bruno é atingida pela guitarra e mesmo assim continua-se o show, seja mostrando a bunda para a plateia de um Salão de Atos praticamente lotado. Claro, o que temos aqui são duas ocorrências ilustrativas – e não se trata, aqui, de atestar, empiricamente, com certo simplismo, a existência do dispositivo de confronto, o qual está além desses fatos que porventura o confirmariam. Afinal, o dispositivo existe como “máquina abstrata”, como “ambiente tendencial”, independentemente destes episódios analisados, independentemente de uma ocorrência ou outra, em específico.

Trata-se, portanto, de entender um show de rock em sua complexidade e em sua abertura ao imprevisto; como uma imagem dialética, num momento cristalizado, tal qual Benjamin (1987) comentou. Parece-nos adequado pensar, então, o show de rock sob o sintoma de um “caráter destrutivo” (que seria algo “alegre”, “jovial”, pois “destruir rejuvenesce”), também avaliado por Benjamin, como apontou Silveira (2014). Ou seja, um momento de abertura ao imprevisto, que pode nos levar ao conteúdo de uma experiência estética carregado de sensações íntimas que surgem e desaparecem repentinamente, e que, no nosso caso, resultam em duas circunstâncias situacionais historicamente específicas na carreira da Cachorro Grande.

7.3 Nós vamos fazer você se ligar

A Cachorro Grande apresenta um percurso bastante interessante na história do rock nacional. Não são muitas as bandas que começam um embrião no interior do Rio Grande do Sul e conseguem solidificar uma carreira longa, seja midiaticamente ou na estrada, com projeção nacional. Mesmo quando a imprensa insiste em localizá-los como uma banda do Sul do país, a restrição, ao que tudo indica, fica somente na notícia. De fato, a banda não apresenta mais elementos sonoros que a restringem à música produzida no Estado. A mudança – seja sonora e/ou no palco – é algo que está aí, ilustrada nos materiais midiáticos da história da banda.

Como vínhamos tratando da efemeridade dos estudos em Comunicação (e a efemeridade da experiência em um show de rock), nos parece plausível falar também em fluxo, errância e deslocamento na carreira da Cachorro Grande. Se há uma necessidade de experimentação, quando falamos das formas de apreender uma experiência por um ponto de vista comunicacional, pode haver uma necessidade de experimentação também nas performances de uma banda. Talvez seja aí que a Cachorro Grande tenha se auto-imposto, conscientemente ou não, uma nova estética (ou novas buscas, novas brechas estéticas) e tudo o que isso implica.

Aparentemente, não para por aí: neste momento em que escrevo, a banda está gravando o disco sucessor do *Costa do Marfim*. A produção, novamente, está sob encargo de Edu K. A ideia é fazer uma trilogia com base na trilogia de Berlim, de David Bowie (Rodolfo Krieger, durante entrevista, é quem menciona isso). O disco, até o momento, recebeu o nome *Picolé*²⁸. Ou seja, poderíamos continuar analisando a Cachorro Grande sob a perspectiva do campo não-hermenêutico, afinal, *Picolé* certamente não é um nome muito comum para um disco de uma banda de rock. Por hipótese, imaginamos que será preciso encontrar um novo modo para encarar *Picolé*. Vamos aguardar.

²⁸ Até o momento, há uma grande discussão acerca do nome do novo disco. Edu K, em uma mensagem eletrônica, trocada no dia 20 de janeiro de 2016, disse que ele quer que o nome do disco seja *Picolé*. Beto Bruno está irredutível, querendo dar outro nome para o disco. Por enquanto, o disco é chamado de *Picolé*, mas não sabemos se este, de fato, será o nome lançado.

Figura 46: A Cachorro Grande, hoje. Da esquerda para a direita: Pedro Pelotas, Marcelo Gross, Beto Bruno, Rodolfo Krieger e Gabriel Azambuja



Fonte: Rui Mendes

REFERÊNCIAS

AMARAL, Adriana. **Tão longe, tão perto: uma análise da imagem do U2 e dos laços de socialidade dos seus fãs gaúchos via internet**. 2002. 180 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) -- Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica (PUC), Porto Alegre, 2002.

_____; AMARAL, João Pedro. S2, S2 Happy Rock Gaúcho: performances afetivas nas estratégias de engajamento dos fãs e artistas através das mídias sociais. In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Nas Bordas e Fora do Mainstream Musical**. Novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo – SP: Estação das Letras e Cores, 2011.

BENJAMIN, Walter. O caráter destrutivo. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. São Paulo – SP: Editora Brasiliense, 1987, p. 235-237.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**. Contribuição para uma Psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BARROS, Antonio Teixeira de; JUNQUEIRA, Rogério Diniz. A elaboração do projeto de pesquisa. In: **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação** / Jorge Duarte, Antonio Barros – organizadores. 2. ed. – São Paulo: Atlas, 2006.

BOURDIEU, Pierre et. al. **A profissão de sociólogo**. Preliminares epistemológicas. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999. Segunda parte. A construção do objeto. p.45-64

BONIN, Jiani Adriana. Nos bastidores da pesquisa: a instância metodológica experienciada nos fazeres e nas processualidades de construção de um projeto. In: MALDONADO, Alberto Efendy et al. **Metodologias da pesquisa em comunicação: olhares, trilhas e processos**. Porto Alegre, Sulina, 2006. p.21-40

BRAGA, José Luiz. Constituição do Campo da Comunicação. **Revista Verso e Reverso**, São Leopoldo: UNISINOS, XXV (58): p. 62-77, janeiro-abril de 2011.

_____. Pequeno roteiro em um campo não traçado, in Ferreira, J. **Cenários, teorias e epistemologias da Comunicação**, São Paulo: E-Papers, 2007, p. 7-21.

BRENAN-HORLEY, Chris; LUCKMAN, Gibson and WILLOUGHBY-SMITH, Julie, 2013, **“GIS, Ethnography and Cultural Research: Putting Maps back into Ethnographic Mapping”**, in Flew ed, Creative Industries and Urban Development, London: Routledge, 24-35.

CARDOSO FILHO, Jorge. **Da performance à gravação: pressupostos do debate sobre a estética do rock**. In. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.13, n.2, p. 1-16, maio/ago. 2010.

_____. **Para “apreender” a experiência estética: situação, mediações e materialidades**. In: Revista Galáxia, São Paulo, n. 22, p. 40-52, dez. 2011.

_____. **As materialidades da canção midiática contribuições metodológicas.** In: Revista Fronteira (Cessou em 2008. Cont. ISSN 1984-8226 Revista Fronteiras (Online), v. 11, p. 80-88, 2009.

COHEN, Sara. **Bubbles, Tracks, Borders and Lines: Mapping Music and Urban Landscape,** Journal of the Royal Musical Association, 137:1, 135-170, 2012.

FOSTER, Gustavo. Por que o rock gaúcho sumiu do mapa? **Jornal Zero Hora**, 22 jan. 2016. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2016/01/por-que-o-rock-gaucha-sumiu-do-mapa-4957885.html>>. Acesso em 27 jan 2016.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade. Reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI Jr., Jéder (orgs.). **Comunicação & Música Popular Massiva.** Salvador – BA: EDUFBA, 2006, p. 25-40.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação** / Jorge Duarte, Antonio Barros – organizadores. 2. ed. – São Paulo: Atlas, 2006.

GODDARD, Michael, “**Media Archaeology, 'Anarchaeology' and Material Media**”, New Media and Society, 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Pequenas crises. Experiência estética nos mundos cotidianos. In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos Camargos (orgs.). **Comunicação e Experiência Estética.** Belo Horizonte:Ed. UFMG, 2006, p. 50-63.

_____. O campo não-hermenêutico ou a materialidade da Comunicação. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e Forma.** Ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro — RJ: Ed.UERJ, 1998, p. 137-152.

_____. **Produção de Presença.** O que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro, RJ: Contraponto Editora, Editora PUC-Rio, 2010.

_____. Fascínios. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Elogio da Beleza Atlética.** São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 108-142.

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença.** Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade,** DP&A Editora, 1ª edição em 1992, Rio de Janeiro, 11ª edição em 2006, 102 páginas.

HESMONDHALGH, David (2012). **The Cultural Industries.** 3rd Edition. New York. Sage Publications.

JANOTTI Jr., Jéder. Rock With The Devil: notas sobre gêneros e cenas musicais a partir da performatização do feminino no heavy metal. In: JANOTTI Jr., Jéder; SÁ, Simone Pereira de (orgs.). **Cenas Musicais.** Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 73-89.

_____. Partilhas do comum: cenas musicais e identidades culturais. In: GOULART RIBEIRO, Ana Paula e outros (orgs.). **Entretenimento, Felicidade e Memória**. Guararema: Editora Anadarco, 2012, v. 1, p. 253-268.

_____; PIRES, Victor. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: JANOTTI Jr., Jeder e outros (orgs.). **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011.

LAPLANTINE, François, 1943 – **A descrição etnográfica** / François Laplantine; [tradução João Manuel Ribeiro Coelho e Sérgio Coelho]. São Paulo: Terceira Margem, 2004

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

PERUZZO, C.M.K. Observação participante e pesquisa-ação. In: Jorge Duarte e Antonio Barros (Orgs.). (Org.). **Métodos e Técnicas de pesquisa em comunicação**. 2. ed. – São Paulo: Atlas, 2006.

SÁ, Simone Pereira de. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da noção de cena musical virtual. In: JANOTTI Jr., Jeder; SÁ, Simone Pereira de (orgs.). **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 25-39.

_____. Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI Jr., Jeder; GOMES, Itania Maria. (orgs.). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador: EDUFBA, 2011.

SILVEIRA, Fabrício. Arqueologia do rock gaúcho. Uma década de metal pesado em Santa Maria (1980-1990). In: DI PINTO, Charles; BORBA, Gustavo (orgs.). **Fragmentos de Memória do Rock Gaúcho**. São Leopoldo - RS: Ed. Unisinos, 2014, p 19-49.

_____. Lou Reed – Metal Machine Music. A “estética do ruído” na música popular massiva. In: **Rupturas Instáveis**. Entrar e sair da música pop. Porto Alegre – RS: Editoria Libretos, 2013, p. 43-60.

_____. Show de rock como dispositivo de confronto. GT Comunicação e Experiência Estética do XXIII Encontro Anual da Compós, UFPA, Belém, 2014.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org). **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103-133.

SILVA, Caren Natália Souza da. **Que gaúcho é esse do “rock gaúcho”?** Trabalho de conclusão de curso de Graduação em Jornalismo. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Centro de Ciências da Comunicação: São Leopoldo – RS, 2004, 106p.

STAHL, Geoff. “It’s like Canadá reduced”: setting the scene in Montreal. In: BENNET, Andy & KAHN-HARRIS, Keith (eds.). **After subcultures: critical studies in contemporary youth culture**, p. 51-64. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

STRAW, Will. Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas. In: JANOTTI Jr., Jeder; SÁ, Simone Pereira de (orgs.). **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 09-23.

_____. Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural Studies** 5 (3), 1991, 368–388.

_____. Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas. In: JANOTTI Jr., Jeder; SÁ, Simone Pereira de (orgs.). **Cenas Musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p. 09-23.

_____. Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular. **Music. Cultural Studies**. Vol 5, n. 3, 361-375, 1991.

_____. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken & THORN-TON, Sarah (eds.) **The subcultures reader**. Londres: Routledge, 1997.

_____. Scenes and sensibilities. In: **E-Compós**. Brasília: Compós, n. 6, 2006.

TRAVANCAS, Isabel. Fazendo etnografia no mundo da comunicação. In: **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação** / Jorge Duarte, Antonio Barros – organizadores. 2. ed. – São Paulo: Atlas, 2006.

ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia Da Mídia**. Em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. São Paulo: Annablume, 2006, pp. 279-308

_____. A arqueologia da mídia. In: LEAO, Lucia (org.). **O Chip e o Caleidoscópio**. Reflexões sobre as novas mídias. São Paulo: Ed. SENAC, 2005, pp. 51-71.

WINKIN, Yves, 1953 – **A nova Comunicação: da teoria ao trabalho de campo** / Yves Winkin; organização e apresentação de Etienne Samain; [tradução Roberto Leal Ferreira]. – Campinas, SP: Papyrus, 1998.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

APÊNDICE A – ENTREVISTAS

1 Lelê Bortholacci, 12/09/14

Direcionamentos:

- 1) Cachorro Grande – do começo ao *Costa do Marfim*;
- 2) Ir embora de POA; dar “certo” fora do estado;
- 3) Cena local;
- 4) Rock gaúcho.

Basicamente, a regra consiste no seguinte: a banda tem que estourar primeiro no RS para depois ela ser vista pelo resto do Brasil.

A Comunidade já era uma banda estourada no mercado do RS, fazia show pra caralho. Em abril de 2000 a Comunidade chegou a fazer 19 shows em 30 dias e depois disso, com o lançamento do disco da Sony, do Rio de Janeiro, o *Maicou Douglas Síndrome*, que foi lançado em 2001, a banda tentou ir pra São Paulo e se estabelecer lá, mas com aquele lance de ir e voltar, ir e voltar. A banda alugou um apartamento lá, mas a banda tinha uma demanda muito grande shows aqui e ficou aqui por que aqui rolava muito mais show aqui.

O caso da Cachorro Grande é completamente o oposto: a Cachorro Grande não era uma banda estourada aqui, era uma banda alternativa, que surgiu pro público em 2000. Quando ela surgiu, já havia o estouro da Comunidade, dos Acústicos, do Papas, Tequila; a Cachorro surgiu depois. A Cachorro não era uma banda estourada. Era uma banda que surgiu bem, “Lunático” tocou bastante, “Debaixo do Chapéu”, e eles ficaram conhecidos, mas não era uma banda estourada, e aí tanto que eles demoraram bastante pra lançar o segundo disco, e quando eles vieram trabalhar comigo, em 2003, eles estavam fodidos. O disco de 2000, que vinha na latinha, já tinha passado, e eles estavam gravando o segundo disco no estúdio do Rafa Malenotti, o *As Próximas Horas Serão Muito Boas*. Na realidade eles tinham um acordo com uma gravadora, na época, e a gravadora ofereceu 5 mil reais pra eles gravarem o disco. É impossível gravar um disco com 5 mil reais. Eu fiz um acordo com o Rafa, e eu falei pra seguir a gravação e eu ia dar um jeito de pagar a gravação. E o jeito que eu dei foi vender o meu carro, na época. Eu vendi meu carro e a gente pagou a gravação. Aí a banda finalizou a gravação em julho de 2003, e a banda tava completamente fora, era raríssimo ter um show deles. Eles não tinham grana, nada, e exatamente nesse meio tempo em que eu comecei a

trabalhar com a Cachorro, a Comunidade saiu do meu escritório, aí eu fiquei só com a Cachorro.

Eu fui fazer um show com eles em São Paulo, numa festa – na verdade tinha uma casa lá em São Paulo, que era a Funhouse, não sei se tem até hoje, era uma casa pequena, perto da Augusta –, só que eles fizeram a festa da Funhouse fora de lá. Foi num clube, tinha uma banda do Rio e a Cachorro. A gente chegou lá e tinha umas 2 mil pessoas no lugar e o show da Cachorro prendeu a atenção de todo mundo, a galera foi pra frente do palco e eu vi que ali tinha um “bah, só um pouquinho”. Eu já tinha ido com show da Comunidade pra São Paulo e não tinha rolado aquilo, por exemplo.

E aí eu falei pra eles: “cara, vocês têm que vir pra cá. Vocês não têm um mercado sólido no RS, e vocês tem um potencial aqui, então não tem muita dúvida. Venham pra cá, encarem a vida aqui e vamos nessa”. Então eles são um pouquinho fora da regra. Eles começaram a ser melhores vistos aqui depois que eles começaram a fazer sucesso lá. E vale a mesma coisa pra Fresno. Aqui, a Fresno não era uma banda bombada, e em São Paulo eles eram *headlines* nos festivais no ABC. O NX Zero era banda de abertura da Fresno, antes de cair nas mãos do Rick Bonadio.

Então foi uma opção minha – de eu abrir a cabeça dos caras e falar: “velho, vocês têm que ficar aqui. Vocês não são uma banda pra Porto Alegre”. E eles entenderam e encararam. E a gente se mudou pra São Paulo de mala e cuia e começou a fazer shows em São Paulo, aí qualquer show que pintasse – e realmente começou a pintar festivais em Goiânia, um show em Belo Horizonte, eu nem viajava com a banda – ia a banda e o técnico de som, eles iam de ônibus de linha. Às vezes tinha que fazer um São Paulo–Goiânia de ônibus de linha e eles faziam. E aconteceu que quando a banda assinou o contrato com a Deck, no lugar de pedir *royalties* – na época ainda pagavam *royalties* pras bandas – eu falei pro Rafael Ramos assim: “cara, a gente assina, mas eu quero que vocês paguem seis meses de aluguel pra banda continuar morando em São Paulo”. E esses seriam os seis primeiros meses de 2005. Aí eu falei pra ele: “paga pra banda morar em São Paulo, e o resto a gente vai se virar”.

Aí ele botou a banda num flat, o mesmo flat que ele alugava pra banda da Pitty, e morou a banda mais o Jander (técnico de som) e mais eu quando ia pra lá, então nós éramos em 7 pessoas num flat de 2 quartos. Uma cama de casal, 2 de solteiros e um sofá. Foi assim que a coisa começou lá. E foi assim que a coisa ficou por um bom tempo. Obviamente, na época, a gente começou a fazer todo o circuito de shows da Augusta, cachês de R\$ 300, R\$ 500, a gente se abraçava em tudo. Aí, em 2005, eu fui definitivamente pra lá. Aí tinha o

lançamento do *Pista Livre*, e foi nesse meio tempo que eu acabei levando a Fresno pra lá. A Fresno também veio trabalhar comigo em 2004. Basicamente foi isso, a diferente deles terem se estabelecido lá é que eles se estabeleceram lá; eles foram com endereço. Aí depois cada um começou alugar seu apartamento, e tão até hoje lá.

Falam de trair o movimento.... E rola inveja de quem vai pra “fora” sim, e isso é o protótipo da arrogância do gaúcho. Tipo, coisa que em algum momento tu tem orgulho desse bairrismo, orgulho de ser daqui, mas quando tu tem o mínimo de discernimento, quanto tu começa a viajar pra fora daqui, tu vê o quão pequeno é esse pensamento. Mas essa cabeça só é aberta, esse lado do teu cérebro só se desenvolve quando tu sai daqui. Esse pessoal que reclama do ato da Shana Muller (que mostrou a bandeira do Brasil, e não do Rio Grande do Sul, em um show fora do país) é gente que nunca saiu daqui, que é literalmente enraizada aqui, que deve ir passar o réveillon em Garopaba, no máximo. E acho que isso aflorou muito no sentimento das pessoas na era pré-internet, que aí tu não tinha muita informação, aí tu podia gritar aos quatro ventos “ai, o meu lugar é aqui; o meu lugar é melhor”, só que na realidade não é assim. Isso aí é uma ilusão que foi vendida aqui dentro do RS durante muitos anos, mas não é assim.

E o que ocorre no lance das bandas é muito retrato disso, assim como em qualquer meio. O gaúcho tem muita dificuldade de ver outro gaúcho se dando bem fora daqui, isso é bem histórico daqui. É a teoria da “cesta de caranguejo”: sabe como é uma cesta cheia de caranguejo? Tem um lá tentando sair, vai o outro e puxa pra baixo. Sabe aquele monumento que tem em frente à fonte de pedra e o centro administrativo? Nunca reparou no que é aquele monumento? É um cara com asas levantando vô e os outros puxando pra baixo.

Se no mundo globalizado tu acha que o negócio é tu ficar num negócio de cena, de bandeira de rock gaúcho, tu vai morrer tomando cerveja no Bambus. Nada contra o Bambus – já tomei muita cerveja no Bambus. Pra tomar cerveja no Bambus, beleza, mas não critica quem resolve tomar cerveja na Augusta. É uma questão de “*looser hate winner*”, é muito básico. Quanto mais sucesso, quanto mais tu atinge patamares maiores que os outros, mais tu tem que saber que os outros vão falar mal de ti. É uma relação proporcional.

Eu já bati um papo lá na UFGRS, eu sou tri a fim de conversar. Me chamaram lá. Eu, o Diego, da Vera Loca, mais o Mano Changes, pra gente falar sobre rock gaúcho. E a gurizada surpresa com algumas histórias. Coisas que a gente não fala na mídia.

Tipo o que aconteceu com o Beto essa semana. Pô, o pai do Beto morreu na segunda-feira, na terça estreou o clipe, na terça eles estavam na capa da Zero Hora, e essa música do

clipe de “Como Era Bom” os caras acham que é uma canção de amor, mas não, é pro irmão dele, que ta doente. Não tem nada a ver com mulher, “ah, como era bom, não vá sem mim”. Ninguém sabe que o irmão dele ta morrendo. E esse não é o tipo de história pra tu falar numa entrevista, essas coisas que as pessoas não sabem que acontece.

Agora a Cachorro Grande foi contracapa da Folha de São Paulo, Estadão. O Globo também foi fazer matéria com eles, ta caindo o queixo de todo mundo. E voltando no que a gente tava falando de rock gaúcho, nenhuma dessas bandas que ficam nessa de rock gaúcho tem culhão de fazer isso aqui: virar completamente o som, virar o visual, mostrar pro mundo que não são presos. Por que eles fizeram isso aqui, esse CD? Porque eles saíram do Rio Grande do Sul. Se eles estivessem aqui, eles jamais fariam um disco desses. Tu não abre a tua cabeça ficando aqui. Tu fica nessa de fazer cover do TNT e d’Os Cascavelletes o resto da vida. Nada contra, saca, é uma opção. Agora, eu acho muito cômodo o cara que fica abraçado nisso aí, o cara que fica com a bandeira do RS embaixo do braço dizendo “rock gaúcho, rock gaúcho”. O Beto mesmo é um cara que eu já vi chegar em vários lugares do Brasil e falar: “nós somos uma banda de Porto Alegre”. Eles não escondem que são daqui – muito pelo contrário – eles tem orgulho de dizer que são daqui, só que eles não se prendem a esse rótulo de rock gaúcho, graças a Deus.

Muitas dessas matérias que estão falando do *Costa do Marfim* estão falando que eles largaram os terninhos. Agora eles gravaram com bateria eletrônica, vão fazer um show com *sampler*. Quem imaginaria isso há 10 anos atrás?

O que ta acontecendo agora? Os caras estão trancados no estúdio ensaiando todos os dias, esse não é um disco fácil de tocar, eles vão trabalhar com base. A gente ta conversando direto, eu vou pra lá na próxima semana pra gente chegar com um show no Opinião que as pessoas vão ficar apavoradas, vão se assustar. Cara, eles já deram a guinada na carreira deles e agora eles não tem nada a perder. As rádios estão tocando eles de novo: a música ta tocando na Ipanema, na Itapema, na Atlântida, na Mix, na 89, sabe, e eu to falando de uma música que tem mais de 4 minutos.

O *Costa do Marfim* é uma prova de como é bom sair daqui. Te dou outro exemplo: te dou o Tavares. O Tavares saiu daqui pra ser baixista da Fresno, só que daí agora ele tem uma carreira solo e mora em São Paulo. Ele tem muita influência do som daqui, ele toca de bombacha, ele tem gaiteiro na banda, e daí o pessoal aqui vai falar que ele traiu o movimento do rock gaúcho? Como assim? Ele ta lá mostrando a música daqui, só que a linguagem do som dele não é a linguagem da Barros Cassal. Ele é de outra galera, ele vem de outra vertente.

Aí vão ficar os caras ali na Barros Cassal tomando cerveja e dizendo “ai, os caras traíram o movimento”. E talvez as bandas que saíram daqui nem querem que os que ficaram se identifiquem com eles; querem que os que têm a mente mais aberta se identifiquem com eles, entendeu? Tem os dois lados da coisa.

Essa cena de Porto Alegre existe? Que cena? A Atual? Não existe nada. Se tu for pesquisar e se aprofundar no troço, o gaúcho é assim. O bairrismo existe em qualquer lugar. Em São Paulo tem bairrismo, mas lá as pessoas estão mais acostumadas porque lá tem gente que vai viver lá de todo o país, e aqui é diferente. É difícil virem tentar a vida aqui. Claro, tem, mas digo num contexto geral. É uma coisa comum. O paulista é mais receptivo com as pessoas que vêm de fora. Eles também defendem suas coisas, suas bandas, e ficam meio assim quando uma banda de fora chega e tira o lugar do outro. Eu discordo meio desse pensamento, porque o espaço que essa banda conquista no mercado não tira o espaço de outra: tu conquista o teu. Antes tu tinha ali 10 opções de disco pra comprar, hoje tu tem 1000. Antes pra ir num show tinha que ter público de 5 mil pessoas, hoje tu faz show pra 50.

Se tu for listar bandas paulistas na sua essência, que fizeram sucesso, de um tempo pra cá, quem são essas bandas? CPM22, NX Zero, quem mais? As bandas do *underground* de São Paulo, que disputavam espaço com a Cachorro Grande, cadê? Tem um monte de banda que eu não sei o que os caras tão fazendo na vida. A Cachorro Grande eu sei, e não só porque eles trabalham comigo, porque na época que eles não trabalharam comigo, de 2007 a 2012, eu sabia o que eles estavam fazendo, eu ouvia falar.

E quando a banda tava pensando no *Costa do Marfim*, e o Beto me disse que eles tavam pensando em chamar o Edu K, eu disse pra ele exatamente assim: “o Edu K vai ser o responsável pela maior guinada na carreira de vocês”. E é o que ta acontecendo. Eu conheço o Edu como produtor, eu sei do que ele é capaz. E a Cachorro eu sei o que aconteceu com eles de um tempo pra cá, eu sei que eles ouvem o Tame Impala, o Kasabian, eles sabem quem é o Chemical Brothers, e só tinha uma pessoa que falava a língua dessa gente, e é o Edu. Então, quer dizer, eu lembro até do dia em que o Beto chegou e me mostrou essa capa e eu disse: “cara, tu ta louco?”. Isso aqui, e eu fiquei olhando, assim.... “ta, deixa eu ver mais um tempo e a gente conversa”.

Essa capa é legal. Eles foram na casa do Cisco, que é o cara que faz as fotos deles, e tinha essa foto lá, que é do Planta, um amigo deles. Essa foto já existia. É uma situação de conceito. Tu olha essa capa e chama a atenção. Não tem nada escrito e tu fica: “que porra é essa?”. Aí tem tipo todo um conceito, tu pega o primeiro clipe da banda e a última cena do

clipe é a capa do disco, tudo tem um conceito. E ele é cheio de imagens sobrepostas, a banda não aparece tocando nenhum instrumento. Por quê? Porque é o momento de uma virada. A gente tá virando sem medo de ser feliz. E eu fui o maior apoiador disso. Eu só pedi umas duas, três músicas pra poder tocar na rádio, e sejam felizes.

Quer saber o que acontece com uma banda de terninho quando ela sai do Rio Grande do Sul? Escute o *Costa do Marfim*. Ponto. Vou te dar outro exemplo: eu tava ouvindo a música da Identidade, que tava tocando na rádio, e eles tem uma cabeça mais aberta. Os Cartolas também têm uns sons mais dançantes. Aquilo foge do estereótipo do rock gaúcho. E tem alguém falando deles? Não, por que eles ainda tão aqui. Por que essas bandas que falam mal da Fresno e da Cachorro não falam mal do Cartolas, que já tem referências bem longínquas do rock gaúcho de raiz? Por que eles tão ali tomando cerveja no bar com os caras que tão falando mal da Cachorro só porque a Cachorro não tá ali. Se a Cachorro tiver na frente, eles não falam mal.

Eu vou te fazer uma pergunta: o que é rock gaúcho? O Defalla é rock gaúcho? Em 91 os caras tavam usando *sampler* no disco. Não é o rock gaúcho esse da raiz. A Ultramen é rock gaúcho? A Comunidade é rock gaúcho? A Tequila Baby é rock gaúcho? O Papas da Língua é rock gaúcho? Tô te falando gente que vive de fazer show com suas bandas. Me explica o que é esse rock gaúcho! O pessoal vai ficar nesse TNT-Cascavelletes-TNT-Cascavelletes? Não existe mais, gente. Lindo, tá lá, se tocar “Sob um céu de blues” na rádio meus olhos vão se encher de lágrimas. Só que, gente, passou. E isso foi o estereótipo do que bombou fora daqui, quando o Brasil soube “ah, lá existe uma cena”. Isso foi nos anos 80 e essa cena tinha TNT, Os Cascavelletes, Nenhum de Nós, Os Replicantes, Os Engenheiros, tinha o próprio Defalla, que era o patinho feio, mas querendo ou não, atingiu seus objetivos. Então tem muito esse negócio do estereótipo do que foi. Parece que as pessoas têm um problema em amadurecer e modernizar o pensamento referente a uma questão específica e elas vão morrer com aquilo pro resto da vida. E isso é errado. É errado, mas é cultural. Se tu se aprofundar na história do RS, a gente comemora uma guerra que a gente perdeu. Precisa falar mais do que isso? Ou tu se livra disso, ou tu vai ser derrotado pra sempre.

Então no meu meio, que é musical, e os caras precisam de orientação, a tendência do músico é não ver sua carreira como negócio. Eu tive uma discussão patética com a Cachorro por causa de grana, por causa de show. Ah, o lugar não era legal pra tocar, mas o não legal mesmo é ficar sem tocar. Mas se eu não tô ali pra abrir os olhos dos caras, eles abrem mão de grana. Eles têm que ter alguém que abra os olhos deles. Eu não digo que eu fui o responsável

por tirar eles do Bambus, mas eu digo que, talvez, se eu não tivesse dito pra eles “você tem que ir embora pra São Paulo”, talvez eles nunca tivessem ido.

Meu trabalho é esse: eu vejo o potencial numa banda, que eles podem virar um *business* de sucesso, porra, por exemplo, eu vivi o exemplo de uma banda restrita ao Sul, que foi a Comunidade. Eu sei onde se pode chegar aqui. Então se eu digo pra uma banda que eles têm potencial pra sair daqui, eu não to dizendo isso pra eles se foderem. Eu to dizendo isso porque eu realmente acredito. E tá aí o resultado. E vale o mesmo pra Fresno. Não é fácil pro caras sair daqui, abandonar família, os guris da Fresno todos moravam com os pais, e eles saíram daqui e foram morar tudo junto numa casa em São Paulo. Existe uma situação de coragem pra fazer isso. De quebrar, de sair da zona de conforto, do teu garantido, e ir atrás do duvidoso.

O *Costa do Marfim* é um disco independente. Esses quatro selos que têm aqui são a Olelê, a Press Pass, que faz a assessoria da banda, o Selo 180, que é o selo do Rodrigo Garras, de Passo Fundo, que é ele que faz os vinis (ele fabrica na República Tcheca) e a Cavaleira, que na realidade entrou como um dos patrocinadores, que é o CavaRecords, que colocou um dinheiro pra gente pagar o estúdio e o Edu. Então é um lançamento conjunto dessas quatro empresas. É a primeira vez que a banda tá fazendo algo pela própria banda, obviamente com essas empresas envolvidas.

2 Beto Bruno, 09/10/14

Direcionamentos:

- 1) Começo da banda;
- 2) *Costa do Marfim*.

O começo foi difícil, mesmo. Eu sempre morei em Minas. Com 6 anos eu fui embora do Rio Grande do Sul. Eu nasci em Passo Fundo, e voltei pra cá com 22, só que eu voltei de Minas, e eu morava em Uberlândia, que era perto de Belo Horizonte, perto de São Paulo, e eu ia em shows em São Paulo, em Belo Horizonte eu ia comprar disco, ia pra Brasília ver show do Eric Clapton e já tinha banda... já tinha minhas bandas lá.

Aí, por motivos de saúde, eu tive que voltar pra Passo Fundo. Minha família morava em Minas e eu voltei pra casa da minha vó em Passo Fundo. Depois de ver o Brasil inteiro voltar pra Passo Fundo dá uma tristeza... aí eu fiquei um ano e meio lá e resolvi vir pra POA

montar uma banda de rock, que é o que eu já fazia, o que eu gostava. Encontrei daí o Gross, que já morava aqui. E eu descobri a loja de instrumentos que ele trabalhava no centro, e eu passei por lá e ele tinha acabado de sair do Júpiter Maçã. Então eu tava sem banda, ele também, aí eu mostrei umas musicas pra ele, ele pra mim, e a gente pegou um baixista e um batera e montamos a banda. Em menos de um ano a gente já tinha gravado o primeiro disco. Só que nesse ano o que a gente batalhou, sabe, era nós que colávamos cartazes na rua, nós que pedíamos patrocínio, a gente que saia na rua colar. A gente tinha um truque que era sair colas às duas da manhã, que aí todo mundo já tinha colado e a gente colava por cima. Foi um ano de batalha tocando em qualquer merda que tinha, ganhando nada, só pra tocar. E já tava bom.

Só que quando a gente foi gravar o disco, bem na troca da década, todo mundo esperava um disco comum de rock gaúcho e a gente veio com uma coisa universal. Já nesse primeiro disco. E a coisa cresceu numa hora pra outra. A gente começou a tocar em lugares maiores, fora de POA, até chegar no nosso primeiro show em São Paulo e pensar: “é aqui que a gente vai ficar; é aqui a cidade dos Mutantes”.

E eu nunca fui fã de rock gaúcho, só gosto de algumas bandas gaúchas, eu não gosto de ser rotulado como era no início de rock gaúcho. Rock é rock em qualquer lugar. E eu não tenho nada a ver com essas bandas. Não é que é melhor nem pior, não existe bom ou ruim, existe o que tu gosta e o que tu não gosta. Mas a gente não faz parte de nada dessa cena, e no começo quando ligavam a gente nisso a gente se irritava, hoje nem dou bola mais porque nem tem essa comparação.

E muitos, daí, “ah, vocês chegaram lá”. Chegar lá, todos chegam. Ficar lá, aí que ta a dificuldade. E a gente conseguiu sem muito apoio de mídia, até certo tempo, fazer nosso caminho. A gente tinha uma ideologia, que tem até hoje, que é tentar fazer um show melhor do que o outro, um disco melhor do que o outro, tentar se reciclar. Ficar parado fazendo o mesmo iêiêzinho não vai pra lugar nenhum.

O primeiro foi um disco libertador. Tinha saído o Strokes lá fora e todo mundo fazia comparação. Os Strokes mudaram o som do mundo e a Cachorro Grande mudou o som do Brasil. Nem se falava mais em RS. E depois a gente seguiu mais 15 anos fazendo um disco mais maduro que o outro, tocando o Brasil inteiro, tivemos que nos mudar de POA, mas nessa última turnê, que foi do DVD (dá pra fazer um laço entre o primeiro e o último, porque o ultimo também é libertador – pra outro sentido) quando a gente se deu por conta, porque esse último CD que a gente lançou foi o primeiro DVD ao vivo, gravado no Circo Voador, então é a primeira vez que a gente fez uma coletânea, as melhores músicas da banda. A gente, no

meio da turnê, se deu conta de que, bah, velho, a gente ta fazendo *cover* de nós mesmos, não tava vindo com nada novo. Só que como era uma coletânea a turnê foi muito bem sucedida. Tocou em festivais, em tudo. Então a gente não podia parar por necessidade, mas musicalmente a gente tava amarrado. E a nossa obsessão é por musica, não por sucesso.

Então nós conversamos, e eu lembro que a gente saiu dum show, e normalmente a gente vai prum hotel; a gente não vai dormir depois do show, naquele dia a gente saiu do show e ninguém tinha vontade de fazer festinha, foi cada um pro seu quarto, e no outro dia a gente acordou, foi pro aeroporto e comentou “o que aconteceu ontem que a gente ficou meio triste?”. A gente tava se dando conta de que a gente não aguentava mais tocar o velho repertório, isso depois de anos e anos, depois que a galera já conhecia todas as músicas, então a gente tava com o jogo ganho, mas musicalmente... sabe...

Então essa é uma das principais mudanças. Partiu da banda, houve essa necessidade. E outra foi o Edu K, que eu sou fã desde criança. E o Edu K tu também não encaixa no rock gaúcho. Eu chamei ele porque ele é um cara do mundo. Mas eu já queria trabalhar com ele há anos. A primeira vez que eu ouvi Defalla foi uma vez que meu irmão comprou um disco numa loja Americanas, lá em Uberlândia. E eu não conseguia tirar aquele disco da vitrola. Então desde pequeno eu era completamente obcecado pelo Edu K, muito diferente de todo mundo. Então ter trabalhado com ele, eu preciso admitir, foi um sonho. É um dos meus melhores amigos hoje, e ele sabe como eu me inspirei nele. Não a música em si, mas a atitude de ser diferente, de mudar. De sair de POA. Quando ele entrou no estúdio ele não foi só um produtor, ele foi um cara da banda, e isso fez com que a gente trocasse a casca. Como foi explosivo e importante o primeiro, e os outros vieram amadurecendo, tinha uma marca registrada, que a gente demorou pra criar, e quando solidificou a gente quebrou. E ele foi o outro fato decisivo, além da nossa conversa de querer mudar.

Tudo foi gravado na hora. Teve musicas que eu tava terminando a letra 10 minutos antes de tocar. O Edu fez a gente pensar diferente no estúdio. A gente nunca criou em estúdio, ensaiava 3 meses. E quando a gente mostrou as demos pra ele, a gente disse: agora vamos ensaiar. E ele falou: “não senhor. Vamos fazer diferente dessa vez. Vamos criar tudo dentro do estúdio”. Por isso as músicas têm 9 minutos.

Tava fácil, a gente tava lançando um disco melhor que o outro, tava uma continuação, as turnês tavam rolando, tava cômodo, mas mesmo assim a gente decidiu mudar tudo: estética, palco, não adiantaria a gente trazer um disco completamente diferente e chegar e ta os carinhas de preto. Agora as músicas tão sincronizadas no telão.

3 Edu K, 13/10/14

Direcionamentos:

- 1) A produção do disco *Costa do Marfim*;
- 2) Influências para a produção do disco;
- 3) Identidade da Cachorro Grande.

Faz uns 2 discos que eles tavam tentando fazer algo que nem o *Costa*, mas faltava eu. O salto que eles deram só vai valer se eles continuarem fazendo esse show.

Não é só questão de conhecer, a Cachorro mudou o seu próprio embasamento, eles estão fazendo um show mais cerebral, não é um troço que tu risca o fósforo e explode, vai queimando aos poucos. Mesmo depois que as pessoas conhecerem, e as pessoas até já conhecem, mas não é um tipo de animação, é um tipo de rock mais moderno, e o Brasil é meio atrasado. Eles foram super corajosos de fazer isso, foi um salto no escuro. O Brasil não tem embasamento pra uma cena de Manchester, a galera ainda ta no Foo Fighters.

As demos eram beeeeem só o esqueleto. Praticamente tudo mudou no estúdio. Não teve pré, não teve ensaio, foi crescendo. Eles tavam acostumados com chegar, ligar e tocar, e agora é outra história. Durante as gravações, eu já fui preparando eles, porque eu já fiz isso no Defalla, já toquei com bases, então tem que ter uma precisão maior, não fica aberto pra errar e ficar improvisando. Então eles tiveram todo um processo de se adaptar a isso. O disco foi uma pré pra essa adaptação, já que eles não ensaiaram – não foi pensadinho, foi criado, cortado e montado na hora.

O meu estilo de produção deriva do estilo de produção de música eletrônica, que é uma coisa normal no rock – usar as técnicas e ferramentas da produção eletrônica pro rock, não só a parte eletrônica em si, como no disco do Cachorro, mesmo a parte da bateria, 70% é coisa sequenciada, em *looping*, mas também a maneira como tu processa e edita o som, porque tu tem lá o grupo das gravações, aí tu corta, monta de um jeito diferente, é tipo um lego. Não é um troço gravado de fio a pavio.

Então eles iam ter que tirar e ensaiar essas músicas. Teve também toda uma repaginação não só no som, mas o conceito do disco, de como ele ia ser, eu não fui só produtor, fui um membro da banda, cheguei com tudo, eu e o Rodolfo demos o nome do disco. E o próprio conceito do show, a gente discutiu o conceito do show com o pessoal da

Press Pass, que é um pessoal moderno, que lida com moda, então a gente falou: “tem que ser tudo diferente (show, roupa)”.

Aí foi essa coisa de ter um visual diferente, a gente comentou muito essa referência de Manchester e da Inglaterra. O que acontece: essa geração do Stone Roses, Happy Mondays, são caras que frequentavam *raves*. As *raves* explodiram nos anos 90, quem pegou o final dos anos 80 e início dos anos 90 já não ia a show de rock, ia em *rave*, e aí é outra experiência, tem as drogas (ecstasy), show de luzes, outro tipo de musica que é uma cena reminiscente psicodélica do Pink Floyd, na Inglaterra, e do Woodstock, em San Francisco. As duas cenas têm uma ligação direta com a psicodelia, com as drogas, e aquilo mudou a cabeça da gurizada do rock. Eles transformaram o show deles, inseriram aquela batida mais groovezona, e eu fiquei louco com isso. Sempre gostei de mistura, sempre gostei de *rave*, e sempre gostei dessa mistura no rock, e mesmo eu tendo desviado total pro eletrônico depois, os meus shows sempre tiveram uma pegada rock.

Essas bandas de Manchester são um ícone nessa cena. Elas fizeram uma síntese legal entre o rock e a musica eletrônica, aquele lance dos pianos de *house*, e aquilo foi uma revolução na época. Eu também inseri aquilo no Defalla.

E os Cachorro também inseriram isso, e eles tinham que carregar isso no show. O lance do visual, essa identidade visual psicodélica meio *rave*, mas um pouco mais moderna. Aquilo ali transforma o show numa experiência sensorial muito maior, e isso vem da *rave*, porque tinham os telões, não tinha banda, tinha que ter pra onde o publico olhar. E isso dá um aspecto até mais profissional no show, foi bem discutido nas gravações, dá uma pegada meio Kasabian, e tinha isso. Eles sempre tiveram o pé na psicodelia, mas era aquela psicodelia sessentista mais rock, mas nesse disco a psicodelia dominou, então tu fica inserido num universo diferente até na hora do show.

A reação do publico no show tem muito disso, de tu ser jogado em outro universo, e eu fiquei olhando o pessoal durante o show. E aquela reação é a que o Defalla sempre teve. A gente nunca teve altas produções e telão, mas a gente fazia uma coisa tão diferente que as pessoas ficavam olhando, não tinha uma reação explosiva. Pra eles até pode parecer difícil entender, pode até parecer “bah, não foi legal o show”, mas pelo que eu entendo disso, a galera adorou. A ideia é viajar naquilo, as musicas são uma viagem, e o telão acompanha isso. A postura deles no show também é completamente diferente (durante os Atos 1 e 2). Eles, mesmo sem querer, até não tanto sem querer, mas, num processo orgânico, foram se transformando nisso. É uma coisa diferente, uma levada diferente, uma outra postura. O rock

da Cachorro sempre foi uma coisa explosiva, agora não é mais explosivo, ele vai queimando lentamente. Foi um processo que aconteceu naturalmente e meio aos trancos e barrancos.

Eles tinham o feijão com arroz, o ganha pão. Eles tiveram coragem de fazer o que poucas bandas fazem, eles surtaram. Não é qualquer um que faz isso. Eles ainda têm o público dele, mas eles expandiram, e gente que antes não gostava, falava “ah, rock de brechó”, vai cair deitado. O que é interessante é que eles conseguiram segurar o público deles, não tem aquela explosão, mas tem uma combustão, mas tem outro público de galera que gosta de rock, de coisa mais moderna, que vai cair pra trás. Porque não tem uma banda no Brasil que faz isso, com todas essas ferramentas.

E o lance das bases dá outro som pro show. É mais pesado, mais porrada, e as texturas também. O lance de usar as bases não é só pela estrutura das músicas, mas pelas texturas das músicas. As texturas criadas no estúdio não poderiam ser reproduzidas ao vivo. É como se eles tivesse feito o *Revolver* deles, só que hoje em dia tem tecnologia pra levar isso pro show – até porque o *Revolver* é um disco totalmente orgânico, e o deles não é, eles têm muita coisa sintética acontecendo ali, coisas que podem ser levadas pro palco. E todo mundo mudou sua maneira de tocar. Principalmente o Gordo (Pelotas), que quase nem queria mais tocar piano, agora tá tocando um pouco de piano, mas o disco é um disco de sintetizador, coisa forte de Chemical Brothers, Manchester.

E uma coisa interessante também é a dinâmica da banda, que eles tinham muito essa dinâmica Beatles e Stones (Lennon e McCartney / Jagger e Richards), que era o Gross e o Beto, e eu entrei pra destruir isso. Todo mundo participou avidamente, todo mundo teve voz ativa. Todos criaram, todos tiveram tempo pra criar e gravar, saíram daquela linha “Lennon e McCartney”. O disco vai influenciar o jeito de a banda compor daqui pra frente.

O disco foi gravado em um mês, e como a gente chegou com as batidas prontas, não tinha que microfonar e tirar o som de todas as músicas, a gente já saiu correndo. Essas bases eu produzi uma semana antes. Escutei, mexi, fui trabalhando as bases com eles, o mesmo processo pra eles foi pra mim, eu gosto de captar uma espontaneidade, de trabalhar assim. Eu tive um controle grande no disco porque eu tava compondo com eles, tudo totalmente livre, mas eu tava ali direcionando.

Apesar de ter trabalhado as composições no estúdio, o cerne das composições é deles. E agora tem muito efeito na voz, muitas texturas. Eles tiveram coragem pra fazer, e eu tive coragem pra tocar o foda-se. Não é virando as costas aos fãs, mas se olhando como banda,

fazendo experimento. A minha ideia como produtor é isso, cavar dentro dos caras e tirar pra fora.

O lado sociológico é interessante nessa postura deles, os caras chutaram tudo pra cima. Eles tinham uma base de fã, tem que ter coragem. Eu nunca tive isso, sempre fiz uma coisa diferente da outra.

A identidade europeia do Cachorro Grande ta intacta, ela abrange uma série de coisas dentro da psicodelia e dentro do rock *mod* que tão onde a gente ta agora. Ele é chocante porque vem com toda a frente (telão, postura no palco, texturas), mas o centro disso tudo ainda é o rock inglês psicodélico. A gente só trouxe eles mais prum ponto mais moderno da cena. Essa cena Manchester e *rave*, Kasabian, que também bebe dessa fonte. O Kasabian também bebe da fonte sessentista, como o Cachorro, mas eles tavam enclausurados numa espécie de reprodução do rock sessentista inglês, mas os elementos que foram usados pra fazer o *Costa* já tavam na história deles, eles não tiveram que buscar fora – pelo contrário – buscaram dentro deles. E eu cheguei e joguei a minha bagagem em cima deles. Eu faço música desde o inicio dos anos 1980, passei por várias fases, e isso eram informações que eles não tinham. Isso casa com o que eles tinham. Eu poderia destruir a identidade deles, mas por uma coisa psicológica, da produção, eu soube lidar com isso. Eu olhei pra dentro deles e fui jogando minha bagagem nisso.

Não teve um *revival* dessa cena Manchester. Não é exatamente, no nosso caso, o som e imagem dessa cena, mas o que essa cena representou dentro do rock: que foi uma fusão desse pessoal que ia nas *raves* com as bandas, com som de banda, e agora isso ta acontecendo, é uma curva natural. E essa interação ocorre com a *rave* e a cena de Manchester, e tem a ver com a Cachorro buscar isso do eletrônico e trazer pro rock. Apesar do Defalla ter feito isso, a gente não tinha muito destaque, e eles têm destaque, vão chamar atenção pra isso. Os sintetizadores mandam na música. A pegada do rock ta aí, mas o jeito do Gross tocar guitarra também mudou. Tipo, “Como Era Bom” é super Manchester, mas tem a identidade da banda.

Tem sim uma característica do rock gaúcho, o lance da gente ser mais europeu do que o resto do Brasil. Na sonoridade se perdeu um pouco, mas tem a faca na bota, um gás a mais. Tem uma pegada diferente. Caracteriza esse lado social e cultural bem forte, e no som ficou um pouco disperso (nos 80 era mais forte), mas ainda tem.

E eu vejo esse rock gaúcho assim porque eu consigo ver de fora, não faço parte disso. Essa coisa “stoniana” do rock ficou muito ligada ao rock gaúcho, aos Cachorro, pós-Cachorro teve uma explosão *mod* em POA. O rock gaúcho tem uma tradição longínqua. A banda de

rock que mais se destacou foi a Cachorro, essa pegada *mod*, terninho, mas não têm mais, eles mesmos estão destruindo isso.

Existe um preconceito contra o sulista, daí a galera fica meio constrangida de assumir sua raiz. Eu não fico porque eu não tenho raiz. Mas os Cachorro tem uma raiz, sim. Uma coisa que caracteriza o rock gaúcho é o humor negro, um humor meio britânico.

4 Beto Bruno, 24/10/14

Direcionamentos:

- 1) História da banda;
- 2) Cenas musicais;
- 3) Rock Gaúcho.

Como começou? O que aconteceu é que aquelas pessoas viam muito aqueles cartazes, e eles eram mais famosos que a própria banda. E a galera do lado artístico começou a se interessar. Era a Denise que fazia os cartazes, ela é artista plástica, e a gente tentou fazer algo PopArt, tipo Andy Wharol, então a galera começou a ir nos shows por causa dos cartazes e tinha uma banda que tinha repertório pra gravar um disco. As pessoas iam achando que iam encontrar *cover* de Beatles e Stones e chegavam e viam um negócio completamente novo. A gente arreventava o palco, os instrumentos, e começou ter esse culto “até que enfim apareceu uma banda de verdade no rock gaúcho”.

Então uma gravadora local contactou, ninguém tinha o nosso telefone, então ligou pra uma loja de disco que tinha nos cartazes (a loja patrocinava, ajudava a pagar os cartazes) que era a Boca do Disco, do Getúlio, e ligaram pra ele perguntando onde encontravam a gente. Ele disse “ah, eu não sei, o dia em que eles aparecerem por aqui eu aviso eles. Vocês querem gravar o disco deles? Ah, então ta.”

Aí eu passei lá outra semana e ele disse “uma gravadora tava atrás de vocês”, então em menos de um ano a gente já tava com o disco lançado. Foi lançado aqui no Sul, não chegava lá pra cima, não tinha internet. Ficamos fazendo uma *tour* gaúcha e nesse meio tempo a gente já tinha tocado em tudo que lugar, aqui em Porto Alegre, e sendo tachado como “a salvação do rock brasileiro” – uma coisa que eu sempre achei pesado pra uma banda que ta iniciando –, terrível, se fosse burro a gente podia até acreditar nisso, mas a gente não conseguia nem salvar nós mesmos – imagina salvar o rock brasileiro.

Daí no final dessa turnê nós já estávamos com outro disco pronto, que é o *As próximas horas serão muito boas*, e a mesma gravadora (nem era uma gravadora, era um selo que nunca nos ajudou em nada) e daí a gente foi mostrar esse segundo disco pra eles e eles acharam que o disco era anticomercial. Que o primeiro era cheio de hits, fácil de tocar na rádio, daí o segundo a gente vem com uma coisa mais contemporânea, mais moderna e eles não entenderam. E nós estávamos muito na frente, não to dizendo que é pior, ou melhor, mas diferente dessa caretice que era e é o rock gaúcho. Parece que a gente ainda ta na Jovem Guarda, não entenderam a Tropicália. Não gostam de baiano aqui. A maior cagada de gaúcho é não gosta de baiano.

Então a gente foi tocar na praia, no verão, e a gente já tava triste porque essa gravadora não ia lançar o nosso disco e nós mandamos os caras tomar no cu. Inclusive a notícia que saiu era “Cachorro Grande manda dono de gravadora enfiar gravadora no cu”, foi lindo; só que quem tava nesse show era o Lobão (ele e a Regina, mulher dele). Um cara que já tinha tocado o Brasil inteiro, que tava na estrada há 30 anos, foi lá e se chapou. No final do show, ele entrou no camarim e falou “nós temos uma revista com circulação nacional e a gente ta encartando discos. Vocês têm alguma coisa nova que vocês queiram lançar?”; e a gente tinha esse disco feito, gravado, mixado e rotulado, avaliado, e que os bundão aqui do RS não entenderam e não quiseram, o Lobão pegou e lançou pro Brasil inteiro e fez com que a gente saísse de Porto Alegre. A gente foi obrigado a morar em São Paulo porque todas as capitais, todas as bancas de capitais tinham nosso disco, todos os lugares onde o disco chegou nós participamos de todos os festivais que existem do ramo do rock, depois entramos nos festivais populares e 3 anos depois lançamos o *Pista Livre*, que é o próximo. Mas até então nós éramos a banda *cool, underground* mais foda do Brasil, duma hora pra outra e fomos obrigados a nos mudarmos pra São Paulo, que era uma coisa que a gente já queria faz tempo. Foi em 2004. O disco até hoje é considerado o maior disco independente da história da indústria fonográfica brasileira. E deu uma mexida no *underground* brasileiro.

A gravadora do Rio, a Deck, foi no nosso apartamento, a gente fez uma reunião pra lançar um disco por eles, e também nessa época a gente morava num apartamento podre, todo mundo junto, e a Deck colocou nós cada um num apartamento e deu suporte pra nós, deu impulso, e botou nós tocar em todas as mídias, aí a gente tocou nos festivais mais foda e a banda só crescia.

A gente fez uma troca essencial, que foi tirar o Jerônimo, e veio sangue novo, o Rodolfo, muito mais musical, um cara que canta, compõe e toca. Ele sempre foi amigo,

sempre foi nos shows da Cachorro; então a banda deu uma renovada, a gente tinha passado muita dificuldade. A gente viajava de van, não tinha nosso ônibus, não tinha dinheiro pra ir pra São Paulo de avião.

A partir daí a gente entrou no *mainstream*, mas com o pé no *underground*, onde a gente consegue circular até hoje. A banda se manteve. Como dizem na família “chegaram lá”. Aí vem a fase do “tentar ficar lá”: morando em São Paulo, que era o que a gente queria. Outros amigos, outra qualidade de vida e equipamento. Cidade d’Os Mutantes, dos Titãs. A gente não gosta de muitas bandas gaúchas. Eu sou mineiro. Eu nasci em Passo Fundo e fui com 4 anos pra Minas. Voltei com 25 anos e montei a banda num ano. Eu não sou TNT e Os Cascavelletes, eu não sou essa Jovem Guarda requentada.

A única coisa que eu chapava lá é que o meu irmão mais velho foi numa loja Americanas e venderam pra ele o disco do Defalla. Então o Defalla era o meu amor das bandas gaúchas. O Defalla não fazia esse iêiêiê baratíssimo do pessoal que parece que não entendeu a Tropicália, e por isso que hoje é isso aí.

Sobre o rótulo do rock gaúcho, é mais do que vago – não existe! Não existe movimento musical aqui. E hoje muito menos. É um querendo ser mais do que o outro, e os que sobem, os outros ficam com ciúme, aí quando se encontram dizendo que são amigos... Então é o seguinte: isso de ficar preso no rótulo é regionalismo, eu não uso bombacha e não toco gaita, tem mais é que sair daqui; que aqui acham que tudo é daqui é melhor.

Agora, a cena musical aqui é péssima, os meios de comunicação são caretas, mas a cidade é incrível. Os amigos são incríveis. Bah, eu amo aqui. Eu só não consigo trabalhar aqui. Eu não concordo com esse rótulo de rock gaúcho – que foi um negócio que a gente quebrou, sabe, eu dei uma entrevista no Jô e eu falei que depois que a gente veio pra São Paulo fomos mais reconhecidos inclusive no Sul, e quem sabe a gente deu mais certo que os outros porque eu não saio carregando bandeira do RS nos shows. Nós somos uma banda de rock brasileiro – eu canto em português pra todo território nacional ouvir. Isso foi visto aqui pro povo como uma traição minha e envolveram a banda nisso (mesmo que fosse uma opinião minha). E depois disso houve meio que um complô contra a Cachorro Grande e até hoje tem um pouco. Mas todas essas bandas que fizeram um complô, nenhuma consegue lotar o Opinião sozinha, tem que tocar em três.

Em relação ao discurso da banda, por exemplo, a Graforrêia Xilarmônica só gaúcho que consegue entender. Eu sempre tive cuidado de não deixar muito sotaque, que o Rodolfo não perde, aquele sotaque que a Katia Suman ensinou as pessoas a falar aqui em Porto. Eles

não viram que o mundo é maior que isso aqui. Aqui, a gente não conseguiria viver de música. A gente ia tá que nem essas bandas tocando no interior por 6 mil reais. 6 mil é o preço da minha equipe. Não dava pra gente pensar grande aqui.

O que eu tô te falando aqui é de coração. Nós somos daqui e é um dos lugares onde nós somos menos privilegiados. A gente toca em todo Brasil e chega aqui no Planeta Atlântida e botam a gente num palco pequenininho numa tentativa de nos diminuir. Tocamos uma vez no Palco Pretinho, achamos uma falta de prestígio absurda porque já tocamos 3 vezes no palco principal, e de repente o “caso das reações das minhas entrevistas”. No Serginho eu também falei uma coisa que não era pra falar, mas que tava aqui guardado. Tem Jô e Altas Horas marcados. Vamos ver se eu chegar lá com uma cuia, dizer que eu sou maragato, talvez as pessoas voltem a gostar.

Cada público, cada lugar tem seu calor, suas carências e suas bandas preferidas. Os três festivais mais populares... é difícil entrar num show depois da Ivete, eu não quero mais passar por isso. E eu não sou professor de aeróbica, eu tô ali pra fazer som, é o que eu sei fazer. Tem essa coisa de animar o público, mas eu acho que quem vai num show só da Cachorro tá lá pra ouvir nosso som.

Fazer show só pelo Sul e morar em POA seria bem mais cômodo. É sempre uma luta, financeiramente. Nós não somos o Skank, a vida em São Paulo é caríssima, aluguel caro, e aqui não teria isso. E tudo da banda passa por mim. A Press Pass é assessoria e o Lelê vende o show. Todo o cachê passa por mim. Eu sou o ponto de ligação entre banda, escritório e assessoria. Eu faço questão de ser assim porque se não fosse assim a Cachorro não estaria onde está.

Ficamos com a Deck 6 anos, 3 discos. Aí a Trama fez uma proposta muito foda. A gente tava tentando ser independente, mas não conseguíamos ser. Aí eu me dei conta que mais importante do que ter uma gravadora é ter uma boa assessoria. A gente foi capa dos 12 jornais mais importantes do país. O escritório da Press Pass é perto da minha casa, o Rodolfo me ajuda muito, ele faz essa pegada da internet, que eu não sei, e também vai na Press Pass, então ele tem me ajudado nisso aí.

No show, eu preciso entrar pra arrebentar em qualquer situação. Meu pai morreu no meio das divulgações do disco, e eu preciso entrar no palco e detonar, porque as pessoas pagaram pra ver o Beto Bruno cantar e pular, e eu preciso que elas voltem no outro ano. Não posso misturar as coisas.

Eu sou tarado por som, por música. Pra mim, sucesso é as pessoas quererem tirar uma foto contigo em qualquer lugar. Estamos melhores do que no início da carreira. É a primeira vez que a gente pode bancar um disco. A gente sempre teve a opção de ser independente, mas a gente não quis ser independente antes de a gente ter a nossa grana pra investir. Então a gente guardou bastante pra poder investir.

Sabe, 4 músicas do *Pista Livre* ficaram em primeiro lugar. Foi o mais bombado. 3 na MTV. Tem “Sinceramente”, “Velha Amiga”, “Bom Brasileiro” e “Você Não Sabe O Que Perdeu”. O problema daqui é que as bandas cobram pouco, atrapalha quem quer crescer, quem quer ser valorizado. Algumas bandas não exigem hotel, o que atrapalha a gente que vem de São Paulo. A gente quase não consegue descer pra fazer show no Sul porque os contratantes não conseguem cobrir nosso cachê, dizem que fazem um festival com bandas que moram em POA. Há muito ciúme, que a gente faz show muito caro, e eu prefiro fazer menos show e ganhar mais. Depois a gente não consegue tocar em alguns lugares porque algumas bandas cobram muito pouco, praticamente tocando por cerveja.

5 Marcelo Gross, 23/11/14

Direcionamentos:

1) O show com a Orquestra de Câmara da ULBRA

Tocar com a Orquestra foi muito louco, a gente tava em dúvida quanto aos arranjos, mas aí eu conversei com o Maestro e pedi uma coisa que fosse britânica, e não *heavy metal*. Na verdade, eu não sabia, o Beto que tinha feito antes um show com eles, com a história do rock gaúcho, com vários vocalistas de bandas gaúchas, e eu tava preocupado. Na hora em que a gente, eu e o Beto, escolhemos o repertório pro show, a gente meio que privilegiou as baladas, algumas coisas que a gente imaginou que caíam bem com a orquestra, sabe, e não o repertório normal da banda, e meio que a gente desviou das músicas mais pauleiras.

A gente fez algumas que tinham mais a ver com um arranjo de orquestra atrás, que, por exemplo, duas músicas que eu compus, “Por Onde Vou” e “Sinceramente”, elas caíam bem com uma parada de orquestra, e outras que são tipo “Roda Gigante” e “Agoniada”, que tem uma orientação mais Oasis e várias bandas britânicas, tanto Oasis como Blur, que são bandas que a gente gosta e tem como referência, e usam bastante essa parada de orquestra junto com um som mais pegadão, no caso, não são as baladas.

Então a gente privilegiou as musicas do nosso repertório que tinham esse clima. E daí a gente chegou lá e pô, da hora em que a gente ensaiou na ULBRA já foi uma emoção porque os arranjos ficaram muito bonitos, e a coisa mais difícil pra nós foi ter que tocar baixinho porque a gente ta acostumado a tocar alto pra caramba, então tive que abaixar bastante o volume, todo mundo. E eu tava fazendo o que o Maestro disse: a gente teve que segurar na mão pra ressaltar o que a Orquestra está fazendo que, no caso, é o essencial desse show. Além de eu tocar com o amplificador num volume baixíssimo, eu tentei segurar na mão nas partes em que vi que a orquestra fazia um lance bacana pra caramba. Então foi foda que a gente só teve um ensaio, mas mesmo ali eu fiz várias anotações das partes que dava a deixa da orquestra ou dava a deixa da banda, eu tinha alguns solos ali que eu podia pegar e me soltar mesmo, e tinha a margem pro improvisado. Mas foi esse lance de dar a deixa pra Orquestra, de que a Orquestra era o membro principal do lance junto com o vocal, junto com o Beto, pra ressaltar a música como um todo, e não uma coisa ou outra.

Acabou sendo muito legal, e foi muito louco porque a gente acabou enchendo o Salão. Tinha pessoas mais velhas e tinha crianças, e tipo foi um lance que eu achei que foi um acerto da gente escolher as músicas calmas e baladas, mas na hora em que a gente escolheu as músicas eu não imaginava que fosse um monte de criança e um monte de pessoas mais velhas, um monte de gente pra quem a gente nunca tocou ou não costuma tocar. A gente costuma tocar em Porto Alegre no Opinião, ou em *night clubs*, lugar onde vai só um pessoal mais novo, então ali tinha todo um clima do teatro, que tocar em teatro sempre é bacana. E foi só pra esse show que a gente fez um repertório diferente – o nosso repertório não costuma mudar. Antes era basicamente o repertório do *Ao Vivo no Circo Voador*, depois do *Costa do Marfim* são 7 musicas novas do disco e o “bailinho”. Nesse, com a Orquestra, foi só uma do *Costa*. Eu por mim tinha feito o show inteiro com o *Costa do Marfim*, mas os caras ficaram charopão...

E a escolha do repertório também se pautou em fazer um show diferente do outro, fazer um show diferente do *Costa do Marfim*, que tem um espetáculo, que é o que a gente ta fazendo na turnê e, por exemplo, se tiver, eventualmente, algum show desse lance de fazer outra coisa, vender como um show diferente.

6 Marcelo Gross, 06/04/15

Direcionamentos:

- 1) História da banda;
- 2) Identidade da banda;
- 3) Rock gaúcho.

O começo da banda, quando eu e o Beto começamos, junto com o Boizinho, a gente não fazia cover: a gente reinterpretava as músicas que a gente mais gostava dos Beatles, Stones, The Who, com uma versão meio *power* psicodélico. Então eu acho que a nossa primeira identidade foi um *power* psicodelismo influenciado por Hendrix e o que a gente fazia era outras versões de canções que nem eram tão conhecidas. A gente começou meio que dificultando nosso próprio caminho, mas também dizendo pra nós mesmos: se a galera tiver que curtir a gente vai ter que aguentar a gente tocando assim, aquilo era meio a nossa identidade. Então eu acho que no começo a identidade tinha a ver com a minha guitarra, com a bateria forte do Boi e a voz característica do Beto.

Então a gente fazia uns *covers* dumas músicas mais difíceis, tive tocava “Only a northern song”, dos Beatles, que é uma música não tão conhecida, “Tomorrow never knows”, “2000 Light Years From Home”, dos Stones, “Lucifer Sam”, do Pink Floyd, e a gente fazia nossas versões, e baseadas nessas versões dessas músicas que a gente começou a escrever músicas. Eu acho que o estilo, a identidade da banda se formou nesses *crossover*, nessas reinterpretações que a gente fazia das músicas mais estranhas dos Beatles, Stones. E quando a gente começou a escrever, esse estilo que a gente fazia, essas coisas acabaram aparecendo no estilo das nossas primeiras composições. As nossas primeiras composições foram: o Beto chegou com “Debaixo do Chapéu” e eu cheguei com “Lunático”. Eram canções comuns no violão, mas a maneira que a gente tocou foi a maneira como a gente interpretava essas outras músicas dos Beatles e tal.

E eu acho que a identidade da banda foi mudando ao longo do tempo. A partir do primeiro disco pro segundo eu acho que a gente já tem uma identidade mais sólida. Eu acho os cliques ajudaram bastante na identidade visual da banda que foi atribuído aquela coisa mais dos anos 60, a gente apareceu no clipe de “Lunático” com aqueles terninhos, no clipe de “Sexperienced” fugindo dos fãs e aquele clima anos 60. Mas a partir do segundo disco a gente evoluiu prum som mais cru e mais *britpop* voltado pro que a gente tava ouvindo ali. A partir

do terceiro disco a gente mudou pra uma coisa mais Sonics. O *Pista Livre* foi o primeiro disco que a gente fez pela Deck Disc, então ali eu acho que deu uma mudada também; o nosso som ficou um pouquinho mais sofisticado dentro da podreira que a gente tinha. Claro, a gente começou a gravar nos estúdios do RJ, então a gente conseguiu tirar um som melhor, e eu acho que o terceiro disco marca uma mudança de identidade em relação aos dois primeiros; ali apareceram umas coisas mais *dance music*, tipo “Desentoa”, umas baladas tipo “Sinceramente”, gravada de uma maneira mais bacana.

E o *Costa do Marfim*, que marca uma ruptura com o nosso estilo antigo, porque dentro da nossa identidade sempre parecia que tinha que ter um similar nacional pra legitimar o que a gente tava fazendo. No caso, quando a gente começou, a gente não tinha nada a ver com o som dos Strokes, mas o visual como era parecido, meio retrô, com os tênis all star, cabelo “desengranhado”, a galera, quando apareceu eles lá “ah, também tem uns caras aqui que fazem um som”. O som não tinha nada a ver, mas ajudou a legitimar a parada. Assim como anos depois o Jet e o The Hives ajudaram quando a gente lançou o *Pista Livre*, com “Você Não Sabe O Que Perdeu”, toda aquela parada. Mais tarde, agora, a gente ta com uma influência de bandas novas psicodélicas como Chemical Brothers, Tame Impala, MGMT, então esse momento também marcou pra galera entender essa mudança de identidade que a gente se propôs no *Costa do Marfim*, que é o nosso último disco.

Então a galera ficou meio perdida quando a gente lançou, mas como lá fora ta rolando toda essa *vibe* de som psicodélico, rock com eletrônico, e a parada dos DJs bombando no mundo inteiro também, a gente quis trazer isso pro nosso som.

A cena musical de POA eu acho que sempre existiu. Eu lembro do Liverpool, eu lembro de eu pequeno na cena de POA da seguinte forma: eu assistia o show das bandas, eu ouvia na Atlântida TNT, Os Cascavelletes, Garotos da Rua, Bandalhera; tocava na Ipanema, bastante. E perto de onde eu morava rolavam shows dessas bandas. E, claro, era uma cena que rolava em POA, e a gente é fruto dessa cena, a cena dos anos 80 com a quantidade de bandas maravilhosas e diferentes entre si que rolaram no Brasil inteiro, mas em POA teve bastante. O Rock Garagem I, Defalla, Engenheiros, tudo isso fazia parte de uma cena, que pelo menos eu, como portoalegrense, cresci com essa galera tocando no rádio.

O problema foi que quando a gente começou, essa cena já tinha acabado, essas bandas tinham terminado, tipo TNT, Os Cascavelletes, e ficava aquele culto às puta veia “bah, aqueles cara são os caras” mas não existia mais fazia quase 10 anos. Então tinha muito essa história de culto às bandas que nem existiam mais. Pô, Os Replicantes eram massa, não tinha

mais, não sei o quê. Então a gente nasceu numa parada que, apesar da gente ser filho dessa galera, eu me considero, tipo toda essa galera que veio antes, sempre batalharam e galgaram terreno pro rock'n'roll gaúcho, eu também acho que a gente meio que saiu “agora é outra parada”, é outra cena, tem meio que parar de ficar louvando a puta velha e dar uma olhada na nova geração que tá aí. Que no nosso caso é a Space Rave, Bidê ou Balde, várias bandas que tavam rolando, então a gente não tinha esse negócio de reverência à velha cena de rock gaúcho, não – muito pelo contrário – a gente tinha uma atitude “vá pra puta que pariu o que passou! O que interessa é o que tá rolando agora!”. Então o que foi já foi, e o que for pra ser é o que a gente tá fazendo e vamos prestar atenção porque, na nossa época, que a gente começou, tinha bastante coisa bacana: Video Hits e várias bandas muito legais que tavam rolando na cena. Então meio que quando começou a gente veio com essa coisa “não, a parada é outra”.

Essa história de rock gaúcho é uma faca de dois gumes. Eu não me acho inserido dentro disso porque a gente, assim como Engenheiros, Fresno, a gente transcendeu essa parada de ficar fazendo som só no Sul. Então eu acho que, claro, ele tem um sotaque que foi feito lá nos anos 80, aquela coisa do TNT, Os Cascavalettes, “Minissaia Sem Calcinha”, mas ao mesmo tempo não tem como tu generalizar o rock gaúcho sendo que as bandas são tão diferentes entre si.

Tu pega a Ultramen, a Bidê, não tem nada a ver uma coisa com a outra, a Cachorro Grande e a Comunidade, o Tequila Baby e os Acústicos & Valvulados... são bandas bem diferentes, cada uma faz sua história. Então esse negócio de tu botar no mesmo saco as bandas só porque são do mesmo lugar então tem que botar o Teixeirinha junto! O Teixeirinha é rock gaúcho também, sabe, porque o som é diferente, só que ele nasceu em Passo Fundo. Então eu acho que a Cachorro Grande não se encaixa nesse quesito rock gaúcho, que eu acho que até pode existir uma coisa clássica do rock gaúcho, que eu acho uma coisa bem babaca, assim, mas se o rock gaúcho for tudo o que aconteceu no RS de rock'n'roll, então claro, ele é excelente, mas é o que eu disse antes: se tu pegar e botar tudo no mesmo saco só porque é do mesmo lugar eu acho que é tu diminuir os artistas, fazendo isso.

7 Duda Machado, 21.05.15

Direcionamentos:

- 1) Amizade com a banda;
- 2) Gravação do *Costa do Marfim* e ensaios do disco no Estúdio Madeira;
- 3) Cena musical de São Paulo.

A gente se conheceu mais ou menos em 2004, 2005, não lembro mais. De quando eu conheci os moleques até agora, até a gravação do *Costa do Marfim*, eles vieram num processo de evolução não musical, mas estética. O lance do som, de gravar em lugares melhores, com estrutura melhor, com mais tempo, com mais cuidado, só que o *Costa* já foi tipo um pulo gigantesco, um negócio completamente inesperado – eu nunca imaginei que fosse um negócio que fosse realmente se concretizar.

Quando eles falaram que queriam gravar lá no estúdio e falaram que o Edu K que ia produzir, eu fiquei super animado e tal, mas eu pensei muito naquele formato guitarra-baixo-bateria-voz. Beleza, ia ser mais um disco de rock bacana, feito lá no estúdio, que é um estúdio caseiro, não é um estúdio mega profissional – tem suas limitações. Na primeira visita que o Edu fez lá, eu mostrando pra ele o equipamento, o estúdio é de 8 canais, e pra quem não sabe os canais são gravados separados e tal, e hoje qualquer estúdio profissional tem 24, 32 canais, e o meu tem 8 canais. Como eu disse, é um estúdio caseiro, limitado, e eu falei pro Edu: “pô, rola de gravar batera numa boa”, porque batera geralmente precisa de mais canais pra gravar. Aí ele meio que pensou e falou assim: “se é que vai ter batera nesse disco”. E eu não respondi, não entendi o que ele falou, eu nem conhecia ele direito, não tinha tido contato com ele mais próximo até a gravação do *Costa*, e eu pensei assim: “bah, mas o que ele ta falando”, e nem processei a informação.

E quando ele chegou lá com a porra das bases pronta foi que eu fui entender que realmente não ia ter batera nos discos. As bateras já vinham pré-gravadas nas programações que ele fez. Então pra uma banda como a Cachorro Grande é tipo inimaginável você imaginar que aquela galera roqueira casca-grossa da guitarra-baixo-bateria com a roupagem, com a estética completamente diferente como foi o *Costa*.

Aí que mais que cê precisa saber? O estúdio lá, como eu falei, é um estúdio na minha casa, a Pitty já inaugurou lá o processo de produção, a gente fez o disco *Chiaroscuro* lá em 2010. 2009? 2009. Bah, tu sabe mais do que eu, você que deveria dar a entrevista. E aí foi o

primeiro disco de verdade que a gente fez lá, eu já tinha feito outras gravações, mas acho que esse foi o primeiro disco, vamos dizer assim, que foi lançado. Teve o *Martin e Eduardo*, que também foi lá, mas foi tipo um processo de eu tava montando o estúdio, Martin tinha umas músicas, aí eu disse “chega lá com as músicas, vamos gravar, que aí você me ajuda no processo de transformar isso aqui num estúdio de gravação e você aproveita e grava suas músicas”. Então foi daí que nasceu aquele projeto, e depois teve Pitty com *Chiaroscuro* e acho que foi ali que os caras se ligaram que ali fosse possível fazer alguma coisa – que não era só um lugar pra ir beber e se drogar.

Aí eu acho que foi isso, eles juntaram o útil ao agradável, e na semana que o Boizinho gravou algumas levadas e percussões, eu não vi, eu viajei. Eu fugi dos caras porque eu achava que ia morrer de tanta farra e droga, e fui pra Salvador, e foi justamente na semana que o Boizinho gravou. Mas foi assim, algumas coisas, levadas por cima das bases, umas histórias, mas a base mesmo, a base das músicas foram feitas pelo Edu K no computador, no programador.

Na verdade, esse disco é do Edu K. Que fique bem claro que as composições são do Beto, do Gross, do Coruja, mas o disco é do Edu K.

E sobre a mudança pra São Paulo, nossa e dos Cachorro, é essencial e não é. Pra acontecer alguma coisa, ela tem que acontecer. Você pega, por exemplo, o Camisa de Vênus aconteceu em Salvador. O Skank em Belo Horizonte, os caras nunca moraram em São Paulo. O Jota Quest... Porra, o Engenheiros do Hawaii.... Paralamas, Legião Urbana... É, é mais fácil acontecer onde a cena é mais forte, e a MTV era/é lá em São Paulo, as gravadoras ficam no eixo Rio/São Paulo, as rádios, TVs... É mais fácil ter acesso a esses meios de comunicação que são necessários pra você existir. Pra você estourar, você tem que estourar onde você estiver.

Cara, São Paulo tem muita coisa de todos os tamanhos, e fecha 10, abre 20, fecha 20, abre 10. Tem muita coisa acontecendo. Nunca tem um buraco – “ah, tamo há 6 meses sem uma casa de show bacana pra fazer um show”: não tem isso. Tinha uma casa de shows nessa rua, mas ela foi pra outra, ou foi pra puta que pariu. Então assim, tem todo tipo de lugar, com todo tipo de estrutura pra todo tipo de gosto. Tipo, São Paulo é foda, e acho que no Brasil é insuperável. Isso eu acho bacana. Tem uma cena bem movimentada.

Como eu sou um cara que participou da cena de Salvador, e era bem ativo, produzia show, era amigo da galera, quando eu cheguei em São Paulo, pra fazer as coisas com Pitty, eu fiquei meio isolado no projeto Pitty e eu não me movimentei muito com a cena, então eu

não posso te falar de cena de São Paulo porque eu não conheço, eu não participo e é só por uma questão pessoal, mesmo, não é que eu não quis ou por que não existia, é por que foi assim, eu preferi ficar me drogando, fazendo outras coisas, do que participar da cena. E São Paulo é muito grande, eu não conhecia as pessoas. Não é que nem Salvador, que, porra, você vira a esquina e se bate com todo mundo. São Paulo é diferente.

Mas sim, se você pegar qualquer jornal, ou agenda cultural, ou sair na rua você vai se deparar com cartaz de show – tem muita coisa acontecendo, se você quiser sair de segunda a segunda. É todo dia. Claro que não vai ser só rock, mas, porra, tem um monte de festival acontecendo, ninguém pode reclamar que não tem nada, porque tem bastante.

Isso é que é cena: cena é quando existe uma galera se movimentando junto. Então a cena aqui deve tá meio quebrada, por questões pessoais ou sei lá o que. Lá em São Paulo, como eu não participo da cena, eu não posso dizer se existe ou não. Se a Cachorro Grande toca em São Paulo, eu vou porque os caras são muito meus amigos, eu sempre procuro tá perto deles por causa disso. Mas não sou o tipo de pessoa que, ah, tem 20 shows de rock e vou em 15, porque eu quero prestigiar. Não, eu não vou, não participo mesmo. Então como eu não vou, eu não sei como é que tá lá. A impressão que eu tenho, por não participar, é que não existe, mas eu posso estar completamente enganado, por ser um cara que tá por fora e não vê acontecer. Mas, sinceramente, como eu vivia em Salvador, com todo mundo muito próximo, a impressão que eu tenho é que não tenha em São Paulo, mas pode ser porque a cidade é muito grande, é tudo muito grande, então acontece muita coisa: um bairro, que tem uma cena, que vive lá, que acontece lá, que vive lá; e pra você participar você tem que ir lá, então se você não vai, você não enxerga, você não tá inserido e não tá sabendo o que tá acontecendo. A impressão que eu tenho é essa. Então sinceramente eu não sei te dizer como tá a cena em São Paulo, apesar de eu ser músico, de trabalhar na área, mas eu fico bem isolado no meu mundinho de trabalho com Pitty, com a Cachorro Grande, que grava o disco lá, chega um amigo e vai gravar também, aí eu participo do projeto, mas não vou atrás de um monte de gente. E a Cachorro Grande continuou ensaiando lá, inclusive eles estão me devendo os ensaios, aquela cambada de filho da puta.

Eles marcaram 10 ensaios e eles passaram 9 dias de ensaio bebendo e brigando, e fumando maconha e indo na “couve”. E quando Edu chegou, eu já tava desistindo de tudo, foda-se, não quero mais saber, porque eles ensaiaram pra fazer o show do *Costa do Marfim*, que é diferente do que eles vinham fazendo a vida inteira, que é chegar e montar o baixo, a guitarra e a bateria e tocar. Eles tavam tocando com base, etc, músicas diferentes do que eles

estão acostumados, então eles tiveram essa preocupação de ensaiar mais tempo. Mas aí acabou. Eles fizeram o primeiro show, e os shows meio que vão se formatando na estrada. E eles fizeram só um período bom de ensaios. Sei lá, eles pegaram 10, depois mais 5, sei lá, pegaram uns 15 ensaios pra fazer o show. E é isso, pelo que eu sei. Acho que ensaiaram um pouco em Porto Alegre, porque o Boizinho logo se mudou pra cá de novo, não sei se eles continuaram fazendo ensaios, mas foi isso.

E ainda tão me devendo, filhos da puta... Pode botar isso na sua matéria, quero que saia em todos os jornais do Brasil: “Duda reclama...”. Vou botar no Serasa, no Procon, esses filho da puta.

Ah, e o *Costa do Marfim* veio com essa paradinha meio Kasabian, Primal Scream, essa coisa dos gringos que botam pra foder com um som orgânico e eletrônico, ao mesmo tempo, que eu acho que é essa pegada que eles quiseram formatar e chamaram o cara mais foda pra fazer isso, que é o Edu K, que acabou fazendo tudo sozinho e pronto, entregou o disco pra eles (risos). Botou algumas vozes dos caras, uns baixos do Coruja, Pelotas fez alguma coisa também, Gross gravou um pouquinho e aí pronto: fizeram um baita disco, incrível, que, bom, ta vendo, é só fazer o próximo. E pelo que Beto me falou eles querem fazer uma trilogia. Vamos ver. To esperando.

8 Pedro Pelotas, 16/10/15

Direcionamentos:

- 1) A entrada na banda e a mudança pra São Paulo;
- 2) O disco *Costa do Marfim*;
- 3) Influências musicais;
- 4) Rock gaúcho.

A minha entrada na banda foi em etapas. Antes do primeiro disco, eu gravei a música “Lili” na demo. Ou seja, eu já gravava com a banda, antes mesmo de ela existir fonograficamente. No primeiro disco eu não era membro oficial (sócio) da banda. Gravei três faixas como músico de apoio, mas nos créditos o meu nome tem destaque em relação às outras participações. No segundo disco a mesma coisa, mas eu aparecia nas fotos do encarte e da contracapa, apesar de que não na capa. Mas foi só a partir do terceiro disco em que eu me tornei sócio e apareci na capa. Então é tudo um pouco confuso, eu não me lembro de nenhum

outro disco que na capa tem 4 pessoas e na contracapa tem 5, parece que eu cheguei atrasado na sessão de fotos. Mas a verdade é que eu acompanho a banda desde sempre, e participei de todas as turnês.

Nossa saída de Porto Alegre e ida pra São Paulo foi um momento divisor de águas, como nós costumamos dizer. A verdade é que a gente sentiu que não tinha mais pra onde crescer, e apesar da maioria das bandas se sustentarem na cena regional, no resto do Brasil são praticamente anônimas, e a gente não queria que isso acontecesse com a gente. O começo foi um período difícil, mas bastante divertido.

Sobre as diferenças entre o *Costa do Marfim* e os discos anteriores, o processo de gravação do *Costa* foi diferente mesmo. Não que a gente siga uma regra, tem discos que gravamos todo ao vivo, outros que gravamos tudo separado, ocasiões onde mesclamos esses métodos, mas normalmente a gente grava as demos, ensaiamos as músicas exaustivamente e entramos em estúdio para gravá-las. Nesse caso a gente pulou a etapa dos ensaios, o que trouxe espontaneidade na hora de gravar, deixando a criação da maior parte dos arranjos pra hora da gravação.

Nós sempre procuramos evoluir musicalmente, o que significa ouvir e aprender coisas novas e aplicar isso nos discos. É fácil de observar que nossos discos nunca soam parecidos, apesar disso também é evidente uma linearidade nessa evolução. Eu acredito que essa linearidade se tornou menos evidente no *Costa do Marfim*, eu sinto que demos uma guinada no direcionamento. Não podemos dizer que isso não foi um pouco planejado, mas a coisa foi parar mais longe do que poderíamos prever.

As minhas influências musicais são muitas, e não param de crescer. Acho que o que seria referente à escola, faculdade, pós-graduação nas outras profissões, na minha profissão é ouvir música. Portanto estou em constante busca por novas bandas e artistas que me agradem. Eu comecei a tocar muito cedo, quando eu nasci já tínhamos um piano em casa. Então pouco tempo depois das minhas primeiras palavras vieram as primeiras musiquinhas. Claro que tudo muito simples, tipo dó ré mi fá, e outras coisas infantis, lá pelos 7, 8 anos aprendi com um namorado da minha irmã as primeiras músicas mais complexas, com as duas mãos. A música tema do filme *Golpe de Mestre* foi a primeira, depois *Carruagens de Fogo*, o tango “La Cumparsita”...

Eu acho que é bem coisa de gaúcho criar um rótulo pra si mesmo. Acho que é histórico os gaúchos quererem se diferenciar do resto Brasil. Existe uma cena em Salvador, bem parecida com a gaúcha até em termos de quantidade e popularidade das bandas, mas ninguém

fica chamando de Rock Baiano. Por que o Rock é universal, mesmo que tenha os seus sotaques. Nós mesmos não nos influenciámos pelas bandas que vieram do Sul, mas muitas vezes insistem em nos tratar como Rock Gaúcho. Nós somos gaúchos que fazemos Rock, os Vivendo do Ócio são Baianos que fazem Rock. Não vejo nenhuma vantagem em segmentar o estilo.

9 Marcelo Gross, 29/11/15

Direcionamentos:

- 1) Fase pré-Cachorro Grande;
- 2) Os discos *Cachorro Grande* e *As Próximas Horas Serão Muito Boas*.

O início da banda foi isso: eu me lembro que eu trabalhava na Good Music e daí eu conheci o Beto vindo de Passo Fundo porque ele foi num show que eu ia tocar com o Júpiter Maçã, no Opinião. Era um show que era Júpiter Maçã, Wander (Wildner) e Graforrêia Xilarmônica. Era o show de lançamento do *A Sétima efervescência*, se não me engano, no Opinião, ou não, talvez não. Mas ele veio de Passo Fundo e eu conheci ele lá na frente da loja, ele foi na loja. Ele começou a vir pra Porto Alegre, daí ele tinha os Malvados Azuis, ele me enrolou pra eu entrar nos Malvados Azuis, diz ele que tinha uns shows lá e que ia rolar grana, nem tinha porra nenhuma. E nesse meio tempo eu meio que produzi a demo deles e acabei tocando na demo deles, “Água que Cai Do Céu”, tinha outra musica que se chamava “Planeta Careta” e outra que era “Super Barato”. Mas nesse meio tempo o Beto começou a trabalhar na loja lá e daí o Jajá, que era um amigo nosso, que trabalhava na loja, ele ia fazer um show dele em Sapucaia e precisava uma banda pra abrir. Pô, e eu tava de saco cheio de tocar batera naquela época, já tocava guitarra e coisa e tal. Daí eu falei, “então vou montar uma banda com o Beto aqui. Eu vou tocar guitarra e nós vamos lá fazer uma abertura pro show do Jajá, Jajá e os Pra Frente”.

O show era lá em Sapucaia, e daí eu falei pro Beto “chama o Bocudo, lá” o baixista dos Malvados e eu chamei o Boizinho, que tava sempre enchendo o saco lá na loja pra fazer som. Eu já tinha feito um som na casa do Boizinho uns tempo lá e daí a gente foi lá pra casa do, ah não, a gente... os primeiros ensaios, acho que foi lá na... num estúdio lá na Independência, no estúdio que um amigo nosso, Gustavo Utz, trabalhava. E daí a gente foi lá ensaiar pra fazer esse show pro Jajá lá em Sapucaia, e daí a gente chegou lá, o Boizinho, que

era metaleiro, não sabia tocar Beatles, aí o Beto ficou puto da cara, queria tirar ele já no primeiro ensaio, daí a gente fez o repertório, a gente fez uns Beatles, Stones. Acho que a gente só ensaiou essa vez pra fazer esse show. Ou teve mais um ensaio, não lembro. Aí a gente foi no opala do Boizinho, chegamos lá, eu lembro que tava o Pedro Balão, um amigo nosso, ficou no palco... a gente abriu o show com “Tomorrow Never Knows”, eu acho.

E teve um tempo que eu continuei tocando nos Malvados Azuis e tinha a Cachorro Grande junto. Mas eu não queria mais tocar nos Malvados Azuis porque eu não queria mais tocar bateria. Aí eu fiquei enchendo o saco do Beto: ta, eu toco no Malvados se tocar na Cachorro, né. Antes de fazer o show do Jajá e os Pra Frente a gente botou nome na banda. Eu lembro que a gente botou o nome na banda quando a gente tava comendo um cachorro lá no Rosário. O Beto falou “ah, não sei o que, cachorro grande”, aí eu falei: esse vai ser o nome da banda. Acho que era um projeto que ele tinha em Passo Fundo, lá com o Siri. Mas daí eu ouvi o nome e falei que esse ia ser o nome que a gente ia tocar com o Jajá, mas eu não sabia que a gente ia fazer mais que aquilo. Mas foi tão empolgante que a gente resolveu fazer mais coisa. Acho que o segundo show foi em Canoas, tinha um candidato a prefeito em Esteio, o Formiga, que botava o palco pras bandas tocar. A gente não tinha porra nenhuma pra fazer, falei “vamo pegar os equipa e vamo lá tocar no show do Formiga”. Daí sei que melou o show do Formiga e a gente foi prum estúdio em Canoas, que rolava, às vezes, de eles colocarem os equipa pra fora e deixavam a galera fazer show ali. Daí nosso segundo show foi ali na calçada.

E ali a gente foi indo, a gente começou a tocar em Porto Alegre aonde deixavam nós tocar, numas festas de faculdade ali nas Catacumbas, tinha umas festa da medicina ali na UFRGS, nós ia ali e quebrava tudo, debulhava a pau as coisas, os caras ficavam puto com nós. Isso antes da Funhouse, né, não tinha a Funhouse. Nós ensaiava num acampamento *hippie*. Em seguida o Boizinho alugou a Funhouse lá e a gente começou a montar o estúdio lá. Eu me lembro que era um atelier *hippie* da namorada que ele tava na época, que as *hippie* brigavam que nós queria ensaiar, né, daí era aquela coisa...

Nesse começo, nós fazia muita confusão. Eu me lembro dum show no Sub Jazz lá na Protásio onde a gente quebrou tudo, os caras ficaram louco com nós. Tocava no Garagem Hermética, daí foi a época que nós começamos a colar os cartazes com o nome da banda e a latinha PopArt, do Andy Warhol, que a Denise criou pra nós, ela fazia também os primeiros cartazes, que nós começamos a conseguir patrocínio pra fazer os cartazes e começamos a colar pela cidade. Nós fazia cola na casa do Boizinho, era um negócio nojento, com farinha, aí

pegava as vassoura, enchia os tonéis, entrava no opala do Boizinho e saía pela noite colando os cartazes na cidade inteira.

Eu lembro que uma vez a gente tinha acabado de colar um cartaz na frente da Lancheria do Parque, e a gente dobrou a esquina e tinha o pessoal da Somoterapia, uns *hippie* de merda de Porto Alegre, que tavam colando o cartaz por cima do nosso, que a gente tinha acabado de colar! Eu lembro que a gente pegou as vassouras e quebrou nos *hippie*, corremos os *hippie*, quebramos as vassouras que a gente usava pra colar. Os caras tavam colando os cartazes por cima do nosso, pô! Nós tava trabalhando. E eles eram uns *hippie* filho da puta, porque eles viram que a gente recém tinha colado.

E voltando lá pros Malvados Azuis, o Beto tinha a banda, lá, ele deu um jeito de me botar pra tocar, eu toquei uns dois shows, mas eu não queria mais tocar, eu não gostava muito da banda e não queria mais tocar bateria. E eu acabei tocando em dos shows em Passo Fundo, não lembro de tocar em nenhum show fora de lá. E em seguida o Beto desistiu dos Malvados Azuis e a gente ficou só com a Cachorro Grande. Lembro que eu convenci ele num show que nós fomos, acho que no Opinião, acho que da Comunidade ou do Tequila, a gente falou: “velho, a gente também pode fazer nossa história, fazer nossa banda, e fazer igual os caras que tão aí, tocando, enchendo o Opinião” e ele “é mesmo, não vamos mais fazer os Malvados, vamos fazer só a Cachorro Grande”, e daí por diante a gente ficou só com a Cachorro Grande.

Começamos a fazer os shows em Porto Alegre e as primeiras músicas começaram a aparecer. O Beto ia lá em casa, eu morava em Canoas, com a minha mãe, e eu tinha um gravador de quatro canais e a gente começou a fazer as primeiras músicas. A primeira música foi “Debaixo do Chapéu”, e a gente foi lá e gravou. Depois o Bocudo tinha uma baladinha, bem baladinha, que era “Sexperienced”, eu fiz o arranjo pra deixar ela mais rápida, e ali, aos pouquinhos, enquanto eu trabalhava na loja, eu comecei a fazer as minhas. Daí eu escrevi, acho que primeiro foi “Lunático”, depois “Charlotte Grapewine”, e daí foi um período em que a gente começou a ensaiar direto, fazer os primeiros shows no Garagem Hermética, tinha um bar que chamava Sub Jazz ali na Petrópolis, e eu comecei a escrever na loja, no cartãozinho de orçamento que eu dava lá, escrever várias e foi meio que a base do que se tornou o primeiro disco. Acho que 70% das músicas eu escrevi sozinho. Eu escrevi “Dia Perfeito”, “Lili”, “O dia De Amanhã”, o Beto veio com “Pedro Balão”, a gente escreveu junto “Fantasmas”, e aí foi meio que um período que começou a aparecer várias músicas na empolgação de começar a banda, de fazer os shows.

E daí pintou em Porto Alegre uma gravadora independente que era a Stop Records, que um cara lá que tinha grana (a gente chamava ele de Seu Stop), o Seu Stop chegou com essa novidade, porque Porto Alegre tinha poucos selos, tinha um que tinha lançado os discos do Júpiter, da Tequila Baby, mas eles não queriam saber da gente... ah não, mas antes disso a gente fez uma demo com quatro músicas, que o Luciano Albo, que era do Puro Sangue, toca no Tenente Cascavel, tocou um tempo com Os Cascavelletes, que é um grande amigo meu, ele trabalhava no estúdio, e como a gente não tinha grana ele falou: “vamos lá num domingo, que meu chefe não tá lá, e a gente faz essa demo de vocês”. Ele botou o dele na reta pra gravar a gente, e com essa demo a gente começou a tocar na rádio Ipanema, que foi a primeira a tocar a gente, e isso já deu uma empolgação – a galera começou a ir nos shows, e como eu trabalhava na loja eu comecei a dar a demo pra uma galera conhecida. Eu lembro que o Duca Leindecker e o Luciano Leindecker foram os primeiros caras de banda que vieram elogiar e dizer que era massa.

Então essa demo aí foi parar nas mãos de umas pessoas em Porto Alegre – uma delas a Cida Pimentel, que hoje é secretária da Cultura – que falou “pô, que massa”, e ela tava envolvida nesse novo selo Stop Records, de Porto Alegre (o nome também, vou te contar, né! “Stop Records”).

E nessa mesma época tinha um paulista, o Lee Martinez, que era empresário da Bidê ou Balde, e a gente ficava de olho no tava acontecendo, a Bidê já tava rolando, e aí quando ele foi na loja eu deixei um CD na mão dele também. Aí acho que ele deu o CD pra Cida Pimentel, que tava envolvida no selo junto com uma galera que tava acostumada a fazer uma agitação cultural em POA, tipo o Egisto, que foi o cara que foi contra a gente, porque a Cida tentou convencer o Seu Stop lá numa reunião a contratar nós, e por causa dele a nossa contratação demorou mais uns 6 meses, enrolando, aí quando tiraram ele lá da parada que o Seu Stop disse: “chama aquela banda lá, Cida”, aí rolou da gente gravar o nosso primeiro disco pela Stop Records, eu escolhi o produtor, o Thomas Dreher, que tinha gravado umas bandas de POA que eu achava bacana, inclusive com o Júpiter, no *A Sétima Efervescência*, no qual eu havia tocado, então eu achei que ele era um cara bacana pra produzir o disco.

Daí ele tava com o estúdio dele em construção, e a gente decidiu que ia gravar no estúdio dele, com a Stop Records pagando, e foi gravado lá no Petrópolis (Alto Petrópolis, acho que é o bairro), que era o estúdio do Dreher. Na época não tava pronto ainda, não sei se hoje ficou pronto (risos). Mas eu lembro da gente indo lá gravar, pegar ônibus todo dia; nessa época eu já tinha sido demitido da Good Music porque lá tinha virado o escritório da

Cachorro Grande, daí não podia, né. A Good Music até tinha uma produtora, mas eles pegavam umas bandas tipo Maria do Relento, umas outras bandas, mas a gente... sei lá o que eles pensavam, mas eles não tinham interesse de trabalhar como produtora com a banda que a gente tinha, a gente era vendedor na loja, a gente trabalhava como funcionário e comerciante normal, eles não chegaram a ver na banda potencial pra trabalhar na produtora deles. Mas a gente seguiu o caminho e foi gravar o disco, e eu me lembro das gravações lá em Petrópolis, e a gente gravou lá com o Thomas Dreher produzindo, e as gravações foram malucas, eu me lembro que duas músicas que a gente gravou ao vivo lá no estúdio, que foram sessões memoráveis, que se eu não me engano foi “Vai T. Q. Dá” e a vinheta, que tem no final do disco, que a gente tava muito louco e tinha tomado cogumelo...

E é isso, acho que minha contribuição pro disco, eu fiz, sei lá, 70% das músicas, foram feitas enquanto eu tava trabalhando na loja, e quando eu chegava em casa eu gravava as demos, as letras eu costumava escrever quando não tinha cliente nenhum na loja, e a gravação do disco foi uma alegria. Eu lembro quando ficou pronto, lembro também das reuniões com o Lee Martinez, que ele decidiu que ia ser nosso empresário, lembro também de viagens numa van quando a gente ia tocar no interior do RS, fazendo 3, 4 shows sem ganhar um tostão, lembro também de outro pessoal indo lá no estúdio ouvir o disco, o pessoal da Video Hits.... A gravação de “Charlotte Grapwine”, eu e o Beto dividindo os vocais em “Sintonizado”, com uma garrafinha de uísque na mão, eu decidindo que eu que ia cantar “Dia Perfeito”, indo lá cantar.... a gente decidindo que “Sexperienced” ia ser o primeiro *single*, a gente gravando disco com “Sexperienced” pra mandar pras rádios.... foi uma época muito criativa. E era uma coisa meio que tudo nas costas minhas e do Beto.... e eu me lembro da coisa parecer que ia dar certo.

O segundo disco foi uma novela. Eu escrevi a maior parte dele sozinho, tanto quanto o primeiro, fazias as demos em casa, e os guris copiavam os arranjos que eu fazia na fita. Claro, tem umas que fiz com o Beto, tipo “Me Perdi”, têm outras que são dele, tipo “Tudo Por Você”, tem várias dele ali que são boas. Eu escrevi duas com o Boizinho, por telefone: “Hey Amigo” ele tinha a base e ele me mostrou no estúdio dele. Aí eu me lembro que ele tava em Atlântida, eu liguei pra ele e a gente terminou a música por telefone. Eu falei “ó, Boizinho, eu fiz o refrão da música”, aí ele fez a parte do meio e a gente terminou a música, foi meio que na época que a gente recém tinha lançado o primeiro disco. Essa foi uma das primeiras, e eu morava no apartamento na Santo Antonio, em Porto Alegre, com minha ex-namorada, e eu me lembro que a maioria das canções eu fiz num quartinho de fundos, onde eu montei um

estúdio e ali eu tava vivendo bem tranquilo, as coisas meio que acontecendo, e eu fiz tanta música que volta e meia ainda revisito essa época, de tanta música que eu escrevi.

Então, tipo, “As coisas Que Eu Quero Lhe Falar” foi feita ali também e foi uma época confusa porque nessa época a gente trocou de empresário, a gente fez bastante show, mas uma hora parou. Tava rolando clipe na MTV, a gente até veio uma época pra São Paulo tocar, mas daí foi uma época que a gente tinha que lançar o segundo disco, mas a Stop Records tinha falido.

E a gente começou a trabalhar com o Lelê, que ficou mais alguns anos com a gente, e foi decidido que a gente ia gravar em POA com a ajuda dos amigos. Esse disco foi o que a gente mais trabalhou como banda, apesar de eu gravar as demos em casa.

Esse disco foi da época da Funhouse, que é um casarão na esquina da Barros Cassal com a Independência, que a gente transformou em estúdio, QG e fazia as festas ali. (Mas isso é um capítulo a parte, se eu for contar as coisas que acontecia ali, tem coisas que não dá pra contar – ou até dá, já passou um tempo). Mas foi ali que o disco foi moldado. A gente ensaiava todos os dias e foi uma época bastante criativa, foi a época que a gente mais funcionou como banda, a gente fazia muito som e tinha estúdio pra isso.

E me lembro muito dos “ensaios caixa”. O que era o ensaio caixa: cada vez que a gente ia ensaiar a gente levava uma caixa de cerveja e era um “ensaio caixa”. E ficavam os amigos ali em volta, tinha um estúdio do lado do Garagem Hermética, que o Pelotas tinha que ir lá pegar piano emprestado, que era pesado pra caralho pra carregar, daí todo mundo descendo e subindo as escadas com aquele piano, e o Pedro Metz, da Pública, que era o dono do piano ficava puto da cara porque além de emprestar o piano, ele tinha que ajudar a carregar, era uma época em que todo mundo se divertia muito.

O disco era pra ter sido gravado ali. A gente ia pegar um gravador de rolo com um amigo e gravar ali, mas daí a gente não conseguiu e teve a ideia de gravar no estúdio de som que já tava estruturado: o Bafo de Bira, que era na casa do Rafael Malenotti, do pessoal dos Acústicos & Valvulados.

E o Móica ajudou a ir atrás dessa parafernália que resultou na gravação do disco. A gente descolou um gravador de rolo, levou pro estúdio, e como a gente tava bem ensaiado, num dia só a gente gravou a parte instrumental das 14 músicas do disco *As Próximas Horas Serão Muito Boas*. Tinha o Alexandre Papel dando uma força na captação da bateria, o Móica de técnico, junto com o Alexandre Toqueti, e eu o Beto produzindo junto com ele. Depois a gente fez o vocal, violão, solo, mas eu me lembro dessa longa sessão e a gente muito louco.

Eu liguei prum amigo meu, o Malásia, até hoje é nosso brother, chamamos o Quindim, do Garotos da Rua, pra gravar um sax, e eram sessões feitas na madrugada, saca?

Demorou bastante pra gente mixar, depois, porque a gente fez uma “engembração” de gravar em fita e depois passar pro digital. E daí a gente mixou mil vezes o disco. E daí era o seguinte: nessa época a gente tinha acertado que quem ia pagar essa gravação, tinha um outro selo em POA, o Orbit, e nisso a banda já tinha tocado bastante, feito show em São Paulo, clipe tocando na MTV, a gente tocou em várias festas da rádio Atlântida então a RBS meio que tinha um interesse na gente, o selo deles que era o Orbit... E daí a gente fechou com o Rafael Malenotti um preço pra gravar, e o pessoal da Orbit falou: “então dentro desse orçamento vocês podem gravar, gravem lá e depois a gente lança o segundo disco de vocês”, mas ninguém foi lá supervisionar as gravações e nem ver o que tava acontecendo. Ficou acertado: “gravem o disco que a gente lança”, e foi isso! Só que como o disco ficou na nossa mão, a gente foi lá e enlouqueceu, gravou um disco muito louco, gravado em fita, tocado ao vivo.

Mas quando os caras da Orbit lá foram ouvir o disco eles se apavoraram e falaram: “vamos gravar tudo de novo”. E a gente tinha passado a maior trabalhadeira pra gravar, mixar, pra ter que gravar tudo de novo, em outro estúdio, de um jeito mais limpinho. Só que do jeito que tava eles disseram que não iam lançar. E nós: “como assim, velho? Ninguém foi lá supervisionar, vocês mandaram a gente gravar, agora depois que ta tudo pronto vocês dizem que não vão lançar?”. E o cara: “não, ou vocês gravam tudo de novo ou nós não vamos lançar”. E a gente mandou ele enfiar aquela gravadora dele no cu dele, que a gente não ia gravar tudo de novo, ia dar um jeito de lançar. Naquela época não era que nem era hoje, a parada da internet pra facilitar, lançar só na internet, tinha que lançar o disco de algum jeito.

Mais ou menos nessa época a gente tava fazendo um show no litoral, em Atlântida, e tava o Lobão na plateia, e foi um caso de amor à primeira vista, ele adorou a *vibe* da banda. Na época, ele tinha a revista OutraCoisa. Como nem todo mundo tinha internet, então tinha o problema de que pra um disco chegar numa cidade, ele tinha que ter uma boa distribuição. Nosso primeiro disco, por exemplo, foi distribuído só no RS, não tinha nos outros estados. Rolava nos outros estados porque a MTV rodava o nosso clipe e a galera comprava pelo correio, de algum jeito. A gente é véio.

Então ali que o Lobão falou “eu tenho a revista OutraCoisa, que vai pras bandas, que eu fiz pra driblar a parada dos impostos, que o CD sai bem mais caro numa loja de disco, mas se tu disser que ta encartado numa revista sai mais barato”. Então ele foi o salvador da pátria.

Eu lembro que nesse meio tempo o disco tinha ficado um tempão parado, que o pessoal da Orbit tinha sacaneado a gente, e a gente ficou sem show, sem grana, foi a época mais fodida da banda, e o Lobão foi lá e salvou a pátria. O Lobão lançou nosso disco em todas as bancas de revista do Brasil, então isso fez com que o resto do Brasil tivesse contato com a banda, fez com que a gravadora Deck quisesse nos contratar e gravar disco no estúdio deles, no Rio de Janeiro, fez com que a MTV colocasse nós dentro da programação deles, e foi a época em que a gente começou a vir cada vez mais pra São Paulo e foi o disco que fez que a gente se estabilizasse em São Paulo. A Deck, além de contratar a gente, pagou um apartamento pra gente ficar em São Paulo divulgando as coisas aqui, compondo aqui, então foi o disco que catapultou a gente pra uma parada que a gente vive até hoje. A gente disse pra gravadora que tinha as músicas do terceiro disco prontas, mas não tinha, e acho que em três dias eu e o Beto fizemos as demos do que seria o *Pista Livre*.

10 Gabriel Azambuja (Boizinho), 07/12/15

Direcionamentos:

- 1) Algumas histórias da banda, como morar todos juntos, turnês etc;
- 2) *Todos os Tempos*;
- 3) *Cinema*;
- 4) *Baixo Augusta*.

Morar junto é meio que a prova de fogo pra qualquer banda, e o Bocudo não passou na prova. Ele não se adaptou muito, ele passava o dia inteiro emburrado no sofá, enquanto a gente tava na rua aprendendo a viver em São Paulo, vivendo o sonho que era sair de Porto Alegre, isso foi foda. Daí a Deck botou a gente num apartamento, onde morava a gente... Tinha acabado de sair o pessoal do Dead Fish do nosso apartamento, morava o pessoal da Pitty ali também, então a gente acabou conhecendo todas as bandas que tavam ali naquele momento. Foi uma fase incrível, a gente passava o dia todo bebendo. E daí, cara, a gente chegou a essa conclusão de que o Bocudo não ficaria, a gente tinha os dois principais shows da banda, que decolou nossa carreira (que era o show de lançamento em São Paulo, e um show de lançamento de um videoclipe, que ia ser num teatro, só pra jornalistas). E daí a gente chegou pro Bocudo: “olha, Bocudo, não dá mais, ninguém te aguenta mais”, e ele se propôs a fazer esses dois shows. Aí chegou na manhã do primeiro show, ele sumiu, depois voltou com

um papo de tipo “ah, falei com meu advogado, se vocês quiserem que eu toque eu quero 5 mil reais”. No caso, eu tinha 5 reais na carteira. Voltando um pouquinho, nessa confusão do Bocudo sair, eu já ficava avisando o Rodolfo: “meu, vai tirando as músicas, que periga a coisa esquentar aqui e quem vai entrar é tu”.

Então 6 da tarde a gente tinha que sair pra tocar. Meio dia foi: “Bocudo, some daqui, tu é um pau no cu, e não sei o quê”. E a gente sem baixista. Aí a gente ligou: “Rodolfo, passa numa loja, compra um baixo, compra um terno e vem”. E ele chegou meia hora antes do show. Ele tava em Porto Alegre, comprou uma passagem de avião e chegou em cima da hora. E tocou e ninguém percebeu.

Todos os tempos ainda era da Deck, foi muito bom, a gente gravou no Rio, ficou todo mundo na beira da praia no Rio de Janeiro, e acho que pra uma banda não tem coisa melhor: poder ficar um mês sem fazer nada, só gravando o teu disco. Acordava, tomava um banho de mar, na Barra, ia a pé pro estúdio, e ficava lá até as 6 da manhã gravando, o dia inteiro. O Rafa (Ramos), como produtor, não tão ativo como o Edu K, ele não bota a cara dele, mas isso eu não vejo como problema, vejo até como uma qualidade dele, tipo, ah, isso eu não preciso botar a minha cara, só preciso tirar o melhor timbre disso. Isso eu acho muito bom nele, ele meio que salva as bandas, mas graças a Deus não precisou muito fazer isso. Nessa época, eu lembro que a gente ouvir muito o Ringo Starr, tinha acabado de sair aquele disco dele, é muito bom. Como era o nome do disco? *Choose Love!*

E o *Cinema* eu sempre falo que esse é meu auge. Tem uma no início, no fim, e mais duas junto com os guris, no meio. A que eu canto é no *Todos os Tempos*. Não, não! Tem uma que eu canto no meio também. No *Cinema* eu compus mais, eu tava numa boa fase. E foi bom também porque foi num estúdio aqui em Porto Alegre, que todos os músicos falavam, e roqueiro tem essas regras ridículas, de que tem que ser assim, assim que é bom, ainda mais em Porto Alegre. Ainda eu fiz questão de fazer tudo exatamente o contrário do que eles falavam que era. A gente gravou em rolo e com os pré-amplificadores dos Beatles. A gente ficou um mês aqui, o Rafa veio junto. A gente gravou na extinta Acit.

Aí no *Baixo Augusta* a gente foi pra Trama. Ali quem produziu foi uma história meio... bah.... O Sanches é um filho da puta, o cara estragou o disco, ninguém gosta muito. Esse cara avacalhou, e eu senti uma coisa justamente comigo. Eu não tava numa fase boa da vida, também. Ele é um disco que não fede e não cheira. Mas a capa eu acho que é a melhor de todas. Esse cara é um produtor da Trama. Ele era um técnico, que os caras acharam que ele tinha um bom gosto nos primeiros discos, que ele era incrível, aí botaram ele pra assinar a

produção também. Que no fim a gente meio que copiou as demos da banda, não foi uma produção, assim. O empresário da época também não era bom, o Felipe Di Martino, ele era um produtor daqui, ele tinha um bar aqui, o Manara. A gente demorou pra se recuperar.

Aí veio o DVD no Circo, que era pra ser um show comum, que ia ser gravado. Umas bandas, a gente não sabia muito que fim ia levar, e acabou que no final saiu só o nosso DVD; das outras bandas ficou lá guardado. A turnê foi legal, mas não foi muito diferente das outras turnês, não. A gente ficou de 2013 até a gravação do *Costa*, que aí foi uma reviravolta total. E a questão das trilhas é difícil. Pra mim e pra toda a banda é uma novidade. Eu cheguei e gravei as baterias numa tarde. As trilhas são todas eletrônicas, tem alguma bateria que eu faço à parte. Na gravação, o Edu escreveu todas as baterias no computador. É tudo programado. Algumas batidas eu faço diferente dessa gravação, e aí no show eu tive que tirar todas essas batidas, é tudo sincronizado, tudo tem clique, tanto é que eu nem bebo mais nesses shows, pra não errar.

A gente já vai gravar um disco novo, já ta sendo produzido. O Edu vai produzir também, só que dessa vez a gente vai gravar as baterias aqui em Porto Alegre, aí vai ter mais baterias. A gente vai começar isso em fevereiro.

11 Rodolfo Krieger (Coruja), 10/12/15

Direcionamentos:

- 1) Quando entrou na banda;
- 2) Principais influências;
- 3) *Costa do Marfim*.

Então, quando eu entrei na banda era maio de 2005. Antes disso, eu tocava numa banda, em Porto Alegre, chamada Os Efervescentes, era um trio, eu tocava guitarra e cantava, também era compositor. Inclusive, a gente gravou dois *singles* lá no Bafo de Bira, que era o estúdio do Rafael Malenotti, dos Acústicos, onde a Cachorro Grande gravou o segundo disco, e quem produziu foi o Beto Bruno. O Beto sempre foi um cara que me deu muita força, eu conheço ele desde o dia que ele chegou em Porto Alegre e foi trabalhar na Good Music, de lá eu já conhecia o Gross. E na Funhouse, aquela casa na esquina da Barros Cassal com a Independência, que a Cachorro Grande ensaiava, no final era um estúdio e eu era sócio do Boizinho no estúdio. O que rolou é que quando eles decidiram botar um baixista, por eu ser o

mais próximo da banda, por ser um compositor, por ser também um cantor, e pela amizade, enfim, acabaram me chamando e foi um barato. Na verdade, eu nunca tinha tocado baixo na vida, mas já tinha demitido uns 10 baixistas, então sabia o que não fazer. E é isso aí, to aqui até agora.

O meu crescimento na banda foi gradual, tanto nos shows, como no escritório, nas opiniões e obviamente nos discos não ia ser diferente. Como eu falei antes, o Beto é um dos motivos que os guris me ligaram, por eu ser um compositor, também, e não só um cara pra tocar baixo. E cada vez mais eu, não só eu – a banda inteira –, ta contribuindo mais. No começo da banda o peso ficava só nas costas do Beto e do Gross. Por exemplo, agora a gente ta indo gravar um disco que tem música do Pelotas, que ele nunca tinha feito uma música, ele só tinha feito uma letra, quer dizer, até nisso a gente ta ficando tipo os Beatles, porque no início era só Lennon e McCartney e no final era todo mundo compondo. E sim, eu tenho mais voz ativa na banda, mas não por mim, por todos estarem tendo; é uma coisa natural. E as mudanças são bem claras, assim, na verdade a gente mudou do primeiro disco pro sétimo porque todas as bandas que a gente gosta mudaram. Os Stones, os Beatles, o The Who, Os Mutantes, Bob Dylan... Todo mundo foi evoluindo; não digo “evoluindo” porque eu não gosto dessa palavra, mas foram mudando musicalmente o direcionamento, claro que dentro das vertentes do rock e das coisas que a gente ama. E as únicas bandas que podem fazer um disco igual ao outro é o AC/DC e os Ramones, eu acho que todo artista tem que se reciclar.

As minhas influências musicais são as clássicas, aquelas que todo mundo sabe: os Beatles, The Who, mas eu gosto muito das bandas *mod* dos anos 60: os Kinks, o Small Faces, The Criation, mas eu transito também por todas as décadas, eu sou fã do Oasis pra caramba, eu sou fã do Blur, toda aquela coisa do *britpop*, do Verve, Supergrass.... Mas pra mim uma das maiores pessoas que existem é o Arnaldo Baptista, d’Os Mutantes. E se tu for pegar uma coisa pessoal, eu sou muito fã d’Os Mutantes, dos discos solo dele.... Eu sou fã do Bob Dylan.

E eu comecei a tocar daquela forma mais clássica de todas: eu era moleque, tinha 8, 9 anos, era aquela geração que pegou a MTV surgindo e comecei a acompanhar bandas. Eu comprei um violão e comecei a fazer aulas. Na verdade, eu fiz 2 anos de música clássica, numa escola em Porto Alegre, mas meio que me enchi o saco e troquei o violão por uma guitarra, peguei um professor particular, que começou a me ensinar alguns *riffs*, tipo de “Satisfaction”, “Day Tripper”, dos Beatles. E então depois a coisa foi se expandido na ordem natural das coisas, arrumei um amigo que tinha batera, fui criando bandinha, comecei a fazer shows no pátio do colégio, nada diferente da história de outros músicos que a gente conhece.

E sobre o Oasis influenciar nas composições dos discos, isso tá presente desde *Todos os Tempos*. Na verdade, “Você Me Faz Continuar” já tem aquela levada *brit* de Manchester. Isso eu acho que vem um pouquinho já na levada de “Velha Amiga”, do *Pista Livre*, já vem uma pegada Oasis, Primal Scream, aquele *britpop*. E é impossível, às vezes, a gente não soar parecido com o Oasis porque eles escutam as mesmas bandas que nós, eles fazem a mesma coisa que a gente, certamente vão ter coisas similares, eles são doentes pelos Beatles, como nós, mas no som deles também... se a gente ficasse só nos Beatles.... quer dizer... tanto que a Cachorro Grande não soa mais retrô. Então obviamente eles têm muita influência, sim. E o fato da gente ter feito quatro shows com eles foi muito marcante pra nós. Porra, Oasis é foda.

E o *Costa do Marfim* é o começo de uma nova fase da banda. A nossa ideia é fazer uma trilogia com o Edu K, assim como o Bowie fez aquela trilogia em Berlim. Então a gente abusou mesmo das coisas eletrônicas no disco, e esse próximo a gente tá em processo de composição, eu não sei te dizer o que ele vai ser, só sei que ele vai ser diferente do *Costa do Marfim* e provavelmente mais louco e mais psicodélico. A ideia é lançar três discos doidaços, mesmo, porque não tem obrigação nenhuma de soar pop, entendeu? E tudo que a gente fizer vai soar Cachorro Grande porque a gente é a Cachorro Grande. De repente, se um dia se a gente quiser a gente pode lançar um disco de blues, nada impede, a gente ama blues, a gente ama o B.B. King, a gente ama o Robert Johnson. A gente não tá preso a nada, a gente só tá preso a nós cinco, um com o outro, em tentar fazer um álbum melhor que o outro. Tudo depende do que a gente vai tá escutando na hora, e o *Costa do Marfim* é meu último filho, ele vai ser meu disco favorito até o próximo.

APÊNDICE B – INFORMAÇÕES ADICIONAIS SOBRE A BANDA

Videoclipes

- Sexperienced (direção: Cristiano Trein)
- Lunático (direção: Marcelo Nunes)
- Debaixo do Chapéu (Cristiano Trein)
- Que Loucura! (direção: Marcelo Nunes)
- Hey Amigo (direção Jackson Tombini e Rafael Tombini)
- Você Não Sabe O Que Perdeu (direção: Drico Mello)
- Desentoa (direção: Drico Mello)
- Sinceramente (direção: Marcelo Nunes)
- Bom Brasileiro (direção: Ricardo Spencer)
- Você Me Faz Continuar (direção: Ricardo Spencer)
- Roda Gigante (direção: Ricardo Spencer)
- Dance Agora (direção: Ricardo Spencer)
- Por Onde Vou (direção: Sammy Klein)
- Difícil de Segurar (direção: Ricardo Spencer)
- Sou uma Criança, Não Entendo Nada (direção: Ricardo Spencer)
- Como Era Bom (direção: Charly Coombes)
- O Que Vai Ser (direção: Charly Coombes)

Singles

- Sexperienced (2001)
- Lunático (2001)
- Debaixo do Chapéu (2002)
- Que Loucura! (2004)
- Hey Amigo (2004)
- Dia Perfeito (Acústica) (2005)
- Sexperienced (Acústica) (2005)
- Você Não Sabe o que Perdeu (2005)

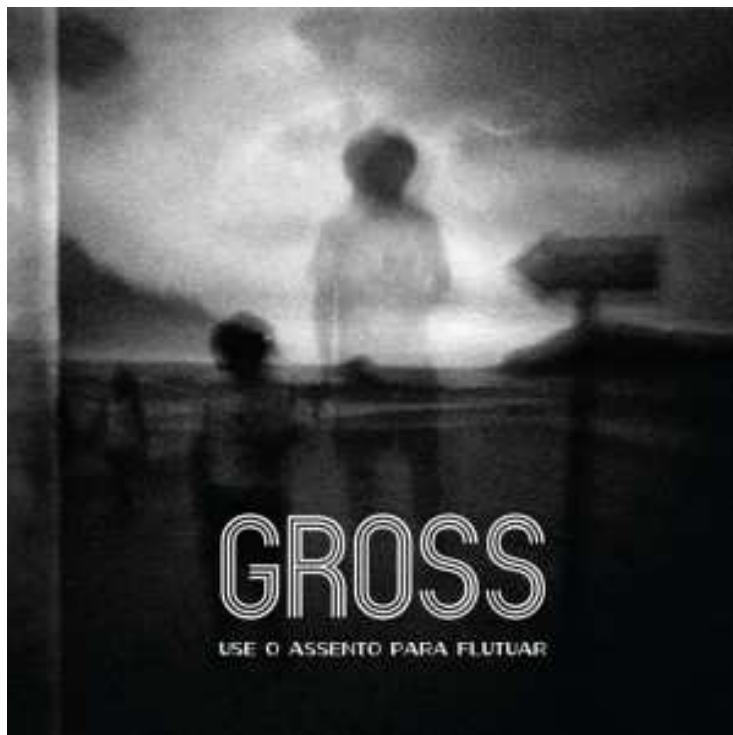
- Desentoa (2005)
- Sinceramente (2006)
- Bom Brasileiro (2006)
- Você me Faz Continuar (2007)
- Roda-gigante (2008)
- Conflitos Existenciais (2008)
- Dance Agora (2009)
- Por Onde Vou (2010)
- Difícil de Segurar (2011)
- Sou uma Criança, Não Entendo Nada (2012) (Música de Erasmo Carlos, gravada para o projeto Muda Rock)
- Mundo Diferente (2013)
- A Hora do Brasil (2013)
- Como Era Bom (2014)

Carreiras paralelas

Após 14 anos como guitarrista da banda Cachorro Grande, Marcelo Gross resolveu lançar um projeto paralelo. Em 2013, o músico lançou o disco *Use o Assento Para Flutuar*, lançado pelo selo goiano Monstro. Neste projeto, Gross toca com o baixista Fenando Papassoni (Universo Elegante, Detetives) e o baterista Clayton Martin (Cidadão Instigado, Detetives). O álbum foi produzido por Marcelo Gross e Clayton Martin, gravado ao vivo em São Paulo, no estúdio Submarino, e masterizado em Oxford/Inglaterra, no Turan Audio. O guitarrista contou que a ideia do álbum surgiu por dois motivos: como ele compõe em grande quantidade, várias canções estavam querendo sair da gaveta, mas eram mais pessoais – não se encaixavam na Cachorro Grande. O outro motivo foi porque ele sempre teve vontade de trabalhar com Clayton, que é um velho amigo e que, além de tocar bateria, coproduziu o disco com ele.²⁹

²⁹ Essas informações foram fornecidas por Marcelo Gross por meio de troca de mensagens eletrônicas, em 07 de dezembro de 2015.

Figura 47: Capa do disco Use o Assento Para Flutuar, de Marcelo Gross, 2013



Fonte: Divulgação

Abaixo, a lista de músicas do disco *Use o Assento para Flutuar*. Todas são compostas por Marcelo Gross:

- 1) Trilhos
- 2) Disfarça
- 3) Eu Aqui e Você Nem Aí
- 4) A Hora de Levantar
- 5) O Buraco da Fresta
- 6) A Hora de Rolar
- 7) A Minha Paciência
- 8) Se Libertar
- 9) Hoje Não Vai Dar
- 10) Movimento Contínuo
- 11) Nessa Trip
- 12) Algo Real

APÊNDICE C – DIÁRIO DE CAMPO

Comunidade Nin-Jitsu e Ultramen

No sábado, dia 21 de março de 2015, o Opinião recebeu o show da Comunidade Nin-Jitsu com a Ultramen. As bandas já haviam se unido para encerrar a primeira noite do Planeta Atlântida, em fevereiro de 2015, e parece que deu tão certo que eles resolveram repetir. Ultramen, formada em 1991 e com o primeiro disco lançado somente em 1998; Comunidade Nin-Jitsu, formada em 1994 e com o primeiro disco lançado também em 1998.

A Ultramen, pelas palavras de Luciano Malásia, percussionista da banda, “é de uma geração influenciada pela MTV e pelo Galpão Crioulo”. Eles circulam, entre outros estilos, pelo *hip hop*, *heavy metal* e nativismo. Já a Comunidade Nin-Jitsu é do *miami-bass*, *funk carioca* e *hard core*. Ambas foram formadas em Porto Alegre durante uma grande movimentação na cena musical da cidade, a qual originou, além delas, bandas como, por exemplo, Tequila Baby, Acústicos & Valvulados, e mais para o final dos anos 90, Bidê ou Balde e Cachorro Grande.

Por serem bandas com estilos diferentes, mas parecidas (as duas usam vocabulário interno; nenhuma se encaixa no estereótipo do “rock gaúcho”) e, além disso, frutos da mesma cena, achei que seria interessante ver a junção destes elementos no palco.

Cheguei ao bar Opinião às 20h50min. O show estava marcado para as 21h, e às 21h05min as bandas estavam subindo ao palco. A primeira música, “Merda de Bar”, foi tocada pelas duas bandas juntas. Todos os integrantes estavam no palco, era uma festa. O público respondeu na mesma excitação: todos pulando, muito interessados na música. O público me pareceu muito interessado durante todo o show – poucas fotos, poucas pessoas de costas para o palco (fazendo *selfies*), vídeos em momentos específicos. Eu, que geralmente encontro o lugar mais confortável do bar para assistir ao show, por opção metodológica, resolvi ficar bem no meio da plateia, em frente ao palco.

Me movimenteiei entre todos os lugares e pude notar uma diversão realmente contagiante – fui tomada pelo coletivo – havia um efeito de multidão muito forte naquela noite. Comandado por Mano Changes, Tonho Crocco, e em diversas vezes por Malásia e Marcito, percussionistas da Ultramen, o show foi intenso e somente com resposta positiva. Falando em Malásia, este me lembrou muito Neville Staple, do The Specials: pulou, correu, dançou, animou todo mundo e dominou o microfone. Sempre que os músicos intimavam o público para pular, eu não vi ninguém parado. Por vezes, com as duas bandas completas no

palco (inclusive os bateristas Gibão Bertolucci e Zé Darcy), em outras, com os músicos se revezando, mas sempre mantendo o som pesado. E foi assim em “Tubarãozinho” (com Fredi e Nando tocando junto com a Ultramen), “Cowboy”, “Não Aguento Mais” (com Boff e percussão – o que nem sempre ia até o final, por vários motivos, como sair cantar e tomar cerveja); “Bico de Luz”, “Dívida” (com Mano Changes cantando junto), “Casa do Sol” (também com Boff mais percussão).

Depois de “Casa do Sol”, o show seguiu com “Arrastão do Amor”. Neste momento, Edu K – que até então eu não tinha visto e nem sabia que estaria lá –, chega ao meu lado e me pergunta o motivo de eu estar com aquela cara fechada (“de bunda”, nas palavras dele). Respondi que eu estava chocada com Erick Endres, guitarrista e filho do Fredi Endres, da Comunidade Nin-Jitsu. Eu já tinha visto alguns vídeos dele tocando, o clipe de “Loneliness and Past”, mas nada se compara à performance de palco daquele guri de 17 anos. Ele se sobressaiu várias vezes, deixando, inclusive, o próprio pai no chinelo (será preciso explicar o que é “chinelo”?). Ou seja, quando eram as músicas da Comunidade Nin-Jitsu, as guitarras estavam altas e pesadas. Na hora da Ultramen, baixava um pouco e o groove dos baixos é que tomava conta. Erick me lembrou muito o John Frusciante da turnê *By The Way*, do Red Hot Chili Peppers, que passou por Porto Alegre em 2002 (que teve abertura da Comunidade Nin-Jitsu). Talvez o cabelo, a camisa, os trejeitos, o jeito de tocar; só sei que me lembrou muito.

Figura 48: Comunidade Nin-Jitsu e Ultramen



Fonte: Registro feito pela autora

Logo após “Arrastão do Amor”, veio “Compromisso”, “Erga suas mãos”, “Detetive” (com o lendário Índio, o “detetive” do clipe lançado em 1996 – e que ganhou o VMB de melhor democlip em 1997) e algum cara da produção veio chamar o Edu K, que ainda estava ali comigo. Imaginei o que poderia ser: subir no palco para cantar “Popozuda”. Acertei. Quando Edu K saiu dali, resolvi ir mais para o centro da pista, e logo o vocalista do Defalla estava sendo chamado por Mano Changes. Edu falou algumas coisas antes de cantar (algo que não lembro direito, mas tinha a ver com” pererecudas”), e, nisso, uma guria que estava ao meu lado, começou a reclamar: “ta, para de falar e canta de uma vez!”. Ela estava mesmo brava. Xingou mais um pouco, mas logo o riff de “Popozuda” apareceu e ela se acalmou (e dançou). Edu K cantou, dançou, rebolou, abraçou os músicos, pulou, fez insinuações sexuais, usou o microfone como objeto fálico. Ao final de “Popozuda”, ele deixou o palco e logo a Ultramen entrou com “General”, e em seguida as duas bandas se uniram no palco e ninguém mais saiu. Foi a vez de “Hip Hop Beatbox Com Vocal e James Brown”, “Tudo Que Ela Gosta De Escutar” (do Charlie Brown Jr) e “Ah, Eu To Sem Erva”. Neste momento, um guri ao meu lado direito fazia exatamente o que Mano Changes fazia no palco. Usava, também, o mesmo tipo de boné e gesticulava quase que sincronizado com o vocalista. Ele cantava alto, muito alto, para o Mano Changes, que não ouviu, pois havia centenas de pessoas cantando com o mesmo fervor.

No auge, veio “Peleia”, a última música da noite. Antes, uma introdução com “Não podemo se entregá pros home”, de Cenair Maicá, e “Negro da Gaita”, de César Passarinho. E este foi o momento mais gaudério do show. Inclusive, a iluminação de palco contava com as cores da bandeira do estado. Reverências foram feitas, mas, em nenhum momento houve o grito de “ah, eu sou gaúcho!”, algo que vejo acontecer muito. Pensando nisso, o grito bairrista acontece, na maioria das vezes em que estive presente, com bandas que não são do Rio Grande do Sul. Por exemplo, o último show (de artista de outro estado) a que eu assisti foi o da Pitty, e neste o “ah, eu sou gaúcho!” apareceu. Nesta ocasião, quando Pitty anunciou o novo baixista, Guilherme Almeida, gaúcho. Em outra ocasião, também em show da Pitty, uns dois anos antes, quando Hique Gomez apareceu no palco. Será uma necessidade de afirmar essa identidade quando o artista não é daqui, mostrando o orgulho que temos da nossa terra? Bom, pensemos nisto em outra ocasião.

“Peleia”. Última música. As duas bandas no palco, todos cantando e tocando. Público acompanhando, se divertindo. Logo, Malásia pula para a pista. O público pira. Eu perco este momento, pois um casal discutindo em minha frente tirou minha atenção. Eles são os únicos

alheios ao momento. Após Malásia, PX, da Revolução RS, que fez uma participação nessa música, pula também. Em seguida, Tonho Crocco. Todos estão no meio do público. Consigo filmar um pouco, e logo eles voltam para o palco. Todo mundo continua muito empolgado – as bandas pulam no palco, o público pula na pista.

O bis foi com “Cosmic Slop”, do Funkadelic. O público começa a pedir “mais um!”, mas o show, após 18 músicas, termina numa catarse coletiva.

Figura 49: Final do show da Comunidade Nin-Jistu com a Ultramen



Fonte: Registro feito pela autora

Acústicos & Valvulados e Bidê ou Balde em Três Passos

Três Passos fica a 470 km de Porto Alegre. A cidade é a capital da Região Ceileiro, localiza-se no noroeste do estado e tem pouco mais de 23 mil habitantes.

No dia 18 de abril de 2015, ocorreu a 13ª FEICAP (Feira Exposição Industrial, Comercial e Agropecuária) e duas bandas gaúchas de rock estavam na programação: Acústicos & Valvulados e Bidê ou Balde. Como minha família mora perto de Três Passos, achei que seria uma boa oportunidade pra visitá-los e conferir os dois shows. Pois bem. Acho que o primeiro ponto a ressaltar é que shows na capital e no interior do Estado são completamente diferentes. Eu vivi as duas situações durante muito tempo e posso afirmar que os públicos têm características distintas e que a energia do show, consequentemente, acaba sendo outra. Na capital, tu encontra os músicos tomando uma cerveja num boteco de esquina, passa por eles no mercado, os vê andando na rua. No interior, não – o que acaba fazendo com que eles sejam tratados muito mais como celebridades do que quando tocam em Porto Alegre e região. Por exemplo, não me lembro de ter visto pessoas tremendo e extremamente nervosas em camarins dos Acústicos & Valvulados (dizendo: “meu Deus, eu não acredito que eu to no camarim!”) em Porto Alegre ou na região metropolitana. Em Três Passos, isso aconteceu. No interior, o pessoal tira muito mais fotos durante o show – há câmeras pra cima durante todo o tempo – além de uma excitação muito maior, já que as bandas não aparecem muito em cidades pequenas (falta espaço para shows, falta contratantes etc). Por isso, essas feiras têm grande repercussão e público de toda a região.

Marcado para iniciar às 23h, o show dos Acústicos teve somente 10 minutos de atraso. Eu cheguei perto das 22h e liguei pro P.James, baterista da banda, pra ver como seria o acesso ao palco, já que estava querendo circular pelo local. Se no show da Comunidade+Ultramen eu decidi ficar só no meio do público, pensei que desta vez seria interessante observar esse público por inúmeros motivos, principalmente pelo que comentei acima: a não-naturalização destes artistas e a falta de shows de rock no interior. Ao perceber que poderia circular livremente, achei que seria interessante começar assistindo ao show da pista VIP (tinha pista VIP, pista comum e camarotes nas laterais do palco). Na pista VIP, percebi que as pessoas que estavam ali não queriam ficar mais confortáveis, com mais espaço – e sim mais perto do palco, pois havia gurias se esmagando na grade. Três gurias me chamaram muita atenção, pois elas gesticulavam, gritavam, sorriam, pulavam e se olhavam para confirmar que Rafael Malenotti, vocalista da banda, tinha olhado e acenado para elas. Assim foi durante todo o

show. Um pouco mais para trás, guris abraçados, pulando e derramando cerveja em quem passava (em mim, no caso), e outros só observando o show. Na pista comum era quase impossível caminhar. As duas pistas estavam praticamente lotadas.

Na segunda música do show, Rafael puxou o coro de “Ah, eu sou gaúcho!” – levando (até onde consegui observar) todos ao delírio. Aquele orgulho bairrista pairava no ar: orgulho mesmo, pois algumas pessoas gritavam com uma mão para cima e outra (a direita) no peito – tipo na hora de cantar o hino, mostrando todo o seu louvor pela pátria querida, afinal, “sirvam nossas façanhas...”. Outros – poucos – pareciam não se importar. Esses estavam nos camarotes e mais bebiam, se beijavam e tiravam fotos do que assistiam ao show.

No setlist, todos os hits das mais de duas décadas de carreira. Poucas músicas do disco novo, o que fez com que o público soubesse cantar praticamente tudo. Rafael se assemelha a um animador de torcida: pede que todos batam palmas e cantem numa voz só. A banda não parece estar ali para detonar com ninguém, não há, tão claramente, como no show da Cachorro Grande, um enfrentamento. Há, sim, corações com as mãos, carinho e beijos jogados do vocalista para o público e vice-versa.

Figura 50: Rafael Malenotti animando o público durante o show



Fonte: Registro feito pela autora

Em determinado momento do show, Rafael passa a bola para os músicos Luciano Leães, tecladista, Alexandre Móica, guitarrista, e Diego Lopes, baixista. São eles que assumem o vocal e comandam o show. Enquanto isso, Rafael estava no fundo do palco

fazendo fotos com as soberanas da 13ª FEICAP. Aliás, outra particularidade deste show foi a presença das soberanas no palco. Elas (eram três: uma rainha e duas princesas) entraram desfilando e se posicionaram, junto com Rafael, bem em frente ao palco (que tinha uma passarela, a qual foi muito aproveitada por ele) e dançaram enquanto a banda tocava “Fim de Tarde com Você”, um de seus maiores sucessos.

Com pouco mais de 1h20min, o show terminou. Não teve bis, afinal, o palco tinha que ser trocado, pois em seguida a Bidê ou Balde era que estaria ali.

Neste momento, fãs já aguardavam na grade que impedia o acesso aos camarins. Pouco a pouco, eles foram entrando e os músicos ficaram durante muito tempo conversando com todos, inclusive do lado de fora, na área aberta. Muitas fotos, muitos elogios.

Não demorou muito para que a Bidê ou Balde chegasse. Eles saíram do camarim com jalecos brancos e óculos de proteção. Logo, já estavam no palco arrancando os jalecos e assumindo suas “reais identidades” de terno e gravata.

Figura 51: Bidê ou Balde antes de entrar no palco



Fonte: Registro feito pela autora

Dessa vez, comecei pelo palco. Fiquei por ali durante um bom tempo e vi muito mais curiosidade e desconfiança por parte do público, já que a Bidê ou Balde não se fixou só nos sucessos, como os Acústicos & Valvulados, mas intercalou músicas de todos os álbuns, inclusive do mais recente (como, por exemplo, “+Q1 Amigo”). Coro geral em “Melissa”, “Microondas”, “Hoje” (versão que eles fizeram da Camisa de Vênus), só pra citar algumas. No final da primeira música, Carlinhos anunciou que eles tinham um membro trespessense na

banda: Guilherme Schwertner, baterista. De um dos camarotes, amigos do músico acenavam para o palco, e eram respondidos com beijos e acenos do baterista, que mostrava muita felicidade em tocar em sua cidade natal.

Carlinhos corria de um lado pro outro, pra frente do palco, ia e voltava sem parar. Depois, quando brinquei que ele parecia a Garota Verão trespassense desfilando, ele disse que estava procurando um lugar pra se ouvir direito, pois o som estava muito alto. Realmente, estava muito alto. Quem estava na frente das caixas de som certamente voltou pra casa com tinnitus nos ouvidos. Quando desci para assistir o show das áreas VIP e comum, fiquei um pouco ainda mais na frente, onde os seguranças ficavam, e ali, sim, era ensurdecador. Mais pra trás, o som estava muito melhor.

Enquanto estive ali, um pouco olhando para o palco, um pouco para o público, vi sobrancelhas franzidas quando Carlinhos fazia seu discurso esquizofrênico, que misturava dinossauros (ou outros animais verdes, que não me recordo direito) com Thedy Corrêa e pé na bunda. Há algo de Bife Simples e Só Mascarenhas (projetos pessoais do vocalista) que aparece também nos shows da Bidê ou Balde. Algumas pessoas não entendiam, outras riam muito (talvez por estarem entendendo menos ainda).

Quando eu estava caminhando no corredor onde ficam os seguranças, senti uma mão puxar meu pescoço e logo tinha alguém gritando no meu ouvido. Era uma senhora de uns 60 anos, grudada na grade, e me pediu para dizer para a banda que ela era do Mato Grosso e que estava ali para prestigiá-los. Ela parecia muito animada. Quando ela me soltou, voltei para o palco. De lá, pude ver ela o tempo todo cantando e gesticulando coisas como “eu – aqui – longe – ver – vocês”. O tempo todo mesmo. Ela fixava principalmente na Vivi e ficava apontando para si mesma naquele “eu – longe – vocês”.

Como o show da Bidê ou Balde foi um pouco mais tarde, algumas pessoas foram indo embora, o que abriu mais espaço para danças, pulos e pessoas correndo. À esquerda do palco, um grupo com uns 4 guris e 3 gurias fazia dança de roda, com as mãos dadas, pulavam um por cima do outro, subiam na garupa um do outro e cantavam enlouquecidamente. Alguns deles vestiam camisetas que haviam comprado no show anterior, com a letra de “Remédio”, dos Acústicos e Valvulados. De longe, eles foram os mais animados de toda a noite.

Carlinhos comandou muito bem os sobreviventes no final do show. Pedia para que eles levantassem a mão direita, depois a mão esquerda, trocassem, levantassem as duas, ficassem com elas para cima. Todos que ali estavam obedeciam prontamente. Vivi também

usou a passarela e foi lá para frente com Carlinhos, fazendo com que todos batessem palma e cantassem junto.

O show terminou com “Mesmo que Mude”, uma das canções mais aclamadas da banda. Alguns cansados, outros emocionados e cantando muito.

No camarim, após o show, a banda recebeu alguns amigos e familiares de Guilherme. Os músicos dos Acústicos & Valvulados ainda estavam ali, e ali permaneceram até por volta das 4h da manhã, quando fomos todos embora. Eu, para Campo Novo; eles, rumo a Porto Alegre. Nada de hotel. Inclusive, conversamos sobre alguns tópicos como, por exemplo, o tal do rótulo do “rock gaúcho”. Mas isso ficou para aprofundarmos em outra ocasião.

Discografia Pop Rock Gaúcho

A edição de 2015 do Discografia Pop Rock Gaúcho aconteceu nos dias 19, 20 e 21 de junho de 2015. Antes, o evento se chamava Discografia Rock Gaúcho, mas a mudança do nome foi feita para que mais bandas pudessem fazer parte. Assim, tem Graforrêia Xilarmônica, mas também tem Chimarruts.

As três noites estão descritas abaixo:

Dia 1

Fui para o bar Opinião pouco depois das 18h30min. Não me liguei que era sexta-feira, horário de pico no trânsito, e demorei para conseguir um táxi. Quando cheguei no bar, percebi que não havia praticamente ninguém lá, mesmo com o horário dos show marcado para as 19h. Então às 19h em ponto, KG Lisboa, apresentador do Discografia Pop Rock Gaúcho, subiu ao palco e pediu paciência para aquelas poucas pessoas que já haviam chegado – argumentando que era sexta-feira, trânsito caótico, pessoal saindo do trabalho, então o primeiro show começaria às 19h30min. Ok, aguardemos.

Fiquei na parte de cima do bar – achei que lá era um lugar bom para assistir aos shows e onde o som também acaba sendo melhor. Ainda, de quebra, poderia observar o que acontecia na parte de baixo da pista.

Meu relógio marcava 19h31min quando o Da Guedes entrou no palco. Ainda não havia muitas pessoas, mas aparentemente não podiam atrasar mais. Público um pouco tímido no começo, se soltando no decorrer do *Morro Seco Mas Não Me Entrego*, disco de 2002, que a banda escolheu para tocar na íntegra.

“Intro”, “Ira Santa”, “Delegacia”, “Passe Livre”..... todas com imagens alternando no telão gigante que foi colocado no fundo do palco. Aos poucos, a fumaça dos baseados acendidos na pista foi tomando conta do ambiente. Nenhum segurança conseguia dar conta de jogar tanto “beck” no chão e pisar (e os usuários não pareciam estar preocupados com isso). As letras sobre problemas sociais e bairros e quebradas de Porto Alegre são dominantes.

O público, composto essencialmente por homens usando bonés com a aba reta e gesticulando, com as mãos pra cima, sabia cantar todas as letras – ou pelo menos as partes mais importantes das músicas. “Dr. Destino”, faixa 5 do disco, foi entoada num coro uníssono.

Figura 52: Da Guedes abriu o Discografia Pop Rock Gaúcho



Fonte: Registro feito pela autora

Os *rappers* do Da Guedes se comunicaram com o público o tempo todo. Fizeram agradecimentos, falaram dos problemas da cidade (e do país), comentaram que, mesmo o disco sendo de 2002, há letras ali que ainda hoje são atuais.

“Bem Nessa”, nona faixa do disco, foi uma das mais animadas da noite. A ideia: rap; o logo: hip hop.

Durante todo o tempo, participações entravam no palco. Foram tantas que eu nem consegui anotar os nomes, mas todos pareciam muito familiarizados entre si.

Depois das 15 músicas do disco, a banda tocou mais a música “Não Para”, e então o show terminou. Logo o palco começou a ser montado para a Comunidade Nin-Jitsu, segunda banda da noite. Como o Da Guedes se apresenta só com um DJ, quase nada deles precisou ser desmontado.

Foi uma meia hora até que o palco ficasse pronto e a Comunidade Nin-Jitsu iniciasse seu show. Eles tocaram o *Maicou Douglas Syndrome*, disco de 2001, conhecido por ter vários hits. Isso fez com que o show fosse explosivo o tempo todo. Muitas rodas foram abertas em várias ocasiões; muitos guris pulando na pista e praticamente ninguém “sem erva” (principalmente na música “Ah! Eu To Sem Erva”). Inclusive, durante “Ah! Eu To Sem Erva”), Mano Changes comentou que era muito estranho tocar essa música logo no início do show, já que há ano eles encerram os shows com ela. Mas como o disco era pra ser tocado como está no CD, comentou que eles obedeceram a ordem. Durante essa e em outras várias

ocasiões Mano Changes parou o show para falar com o público. Falou do Chorão, da falta que o vocalista do Charlie Brown Jr faz, falou do groove do BNegão, que cantou “Funk Até o Caroço” na gravação do DVD da Comunidade Nin-Jitsu, que aconteceu também no Opinião, em 2012, e foi lançado em 2013. Agradeceu inúmeras vezes a oportunidade de tocar em um evento cultural desse tipo e salientou a importância dos ingressos gratuitos, parabenizando a todos os envolvidos.

Figura 53: Comunidade Nin-Jitsu foi a segunda banda da noite



Fonte: Registro feito pela autora

Em “Patife”, Mano Changes chamou ao palco Erick Endres, filho do Fredi (Chernobyl) Endres e sobrinho do Fernando Endres, guitarrista e baixista da CNJ, respectivamente. O vocalista contou que Erick era uma criança quando disse para o pai dele: “olha, pai, por que você não faz um riff assim?”. E assim nasceu “Patife”.

O show seguiu com “Não Aguento Mais”, “Amazônia X Colômbia”, “Chutá o Balde”, enquanto no telão apareciam imagens de mulheres rebolando e da logo da banda. Ao meu lado, um guri canta “Arrastão do Amor” inteira, enquanto mexe no seu Facebook. Na minha frente, alguns outros gravam áudios no WhatsApp – é impossível não ver as telas enormes de seus smartphones.

Mano Changes, entre uma música e outra, contou que o primeiro show da banda foi com o Da Guedes, em 1995, no Barbatana Rock, um bar de Porto Alegre. Disse que, por conta disso, o show dessa noite era muito emocionante. Fez vários agradecimentos para

músicos da época, falou do Bafo de Bira, estúdio que o Rafael Malenotti tinha em idos da década de 1990, onde a Cachorro Grande gravou seu segundo disco e onde todas essas bandas ensaiavam, bebiam, se divertiam, etc.

Além das 12 faixas do *Maicou Douglas Syndrome*, a banda tocou mais “Detetive” e “Merda de Bar”. Durante “Detetive”, Índio, o detetive do clipe, subiu ao palco. Índio sempre está nos shows da banda, como naquele primeiro show descrito, com a Ultramen. Do público, muitos gritos direcionados ao Índio, que se diverte dançando ao lado de Fernando Endres.

O show acabou pouco depois das 22h, peguei um hambúrguer num bar ali da frente e fui pra casa.

Dia 2

Graforrêia Xilarmônica e Ultramen foram as atrações da segunda noite. A Graforrêia com o *Chapinhas de Ouro*, de 1998, e a Ultramen com o *Olelê*, disco de 2000.

Cheguei no bar às 18h30min, pensando que encontraria um público maior do que na noite anterior, mas não. Novamente, o show precisou ser atrasado. KG Lisboa, apresentador dessa edição, sobe ao palco e comunica sobre as bandas do dia e fala do dia seguinte, com Esteban e Chimarruts. Explica que os discos serão tocados na íntegra e na ordem, e cita todos os patrocinadores do evento.

Figura 54: Graforrêia Xilarmônica no palco



Fonte: Registro feito pela autora

Não demorou tanto até a Graforrêia subir ao palco para iniciar o show. Frank Jorge fala apenas algumas vezes entre as músicas. Em uma dessas vezes, agradece o convite para tocar no Discografia Pop Rock Gaúcho e diz que está muito contente por fazer parte disso.

Neste dia, o público era relativamente mais adulto e também com mais mulheres presentes. Duas mulheres, ao meu lado esquerdo, fazem uma montanha de casacos no chão pouco antes de pularem e cantarem todas – todas! – as músicas da Graforrêia Xilarmônica. Elas cantam e sorriem para o palco. São mais velhas do que eu, e com mais energia do que eu, também.

Quando terminou o disco, Frank Jorge disse: “então tá, esse foi o *Chapinhas de Ouro*, mas a gente tem mais umas músicas pra tocar pra vocês”. Além das 12 faixas do *Chapinhas de Ouro*, a Graforrêia Xilarmônica tocou “Literatura Brasileira”, “Bagaceiro chinelão”, “Minha picardia”, “Patê”, “Twist”, “Amigo Punk”, “Nunca Diga” e “Rancho”. “Amigo Punk” foi pedida durante todo o show, inclusive enquanto a banda ainda tocava o *Chapinhas de Ouro*. Perto de mim, dois guris dizem que “bem capaz que a banda vai embora sem tocar “Amigo Punk””, entoada como um hino quando finalmente foi tocada.

Terminou “Rancho” e a banda se despediu do público.

Nessa hora, o público meio que foi trocando de lugar. Alguns que estavam no andar de baixo, na pista, subiram, e outros desceram. Eu, que tinha ficado durante as 4 primeiras músicas quase em frente ao palco, subi para filmar “Eu”, onde o som não estaria tão estourado, e fiquei por ali, em frente à mesa dos técnicos de som, durante quase o resto da noite.

Parte dos equipamentos da Ultramen já estavam no palco durante o show da Graforrêia Xilarmônica; o resto foi montado durante o intervalo.

KG Lisboa voltou para apresentar a segunda atração da noite: Ultramen. A banda iniciou com “Ultramanos”, faixa de abertura do disco, e seguiu a ordem do *Olelé*. Público muito participativo, cantando, balançando as mãos. As mulheres saíram da pista e foram para a parte mais alta do bar. Na pista, em vários momentos as rodas tomaram conta. Poucas câmeras tirando fotos, quase nenhuma luz de celular se via ali de onde eu estava.

Tonho Crocco conversou com a plateia várias vezes. Falou dos ensaios para o show, fez a mea culpa dizendo que ele era o que mais havia errado, que não se lembrava das letras, e durante a música “Dívida” fez todos rirem ao contar que sempre aparece alguém na rua pra gritar “e aí, e aquela dívida?” – “ah, vá pra puta que pariu com a porra da “Dívida”, não aguento mais essa música!” – brincou o vocalista.

Em “Peleia”, Malásia, que já havia cantado algumas músicas, sai de novo da percussão, pega o microfone e pula no meio da galera. Ao redor dele, todos pulam e cantam muito.

Quando “A Estrada Perdida Dub”, última faixa do disco, termina, o público logo começa a gritar “mais um! mais um!”. A banda volta com “Hip-hop Beatbox Com Vocal e James Brown” – com Pancho Santos na bateria, “Tubarãozinho” (a qual Tonho Crocco dedicou a Eduardo Cunha) e “Gramma Verde”.

Figura 55: Ultramen encerrando a segunda noite



Fonte: Registro feito pela autora

O show terminou perto das 22h30min, passei no mesmo boteco, peguei um hambúrguer (dessa vez, de calabresa) e fui pra casa.

Dia 3

Domingo chuvoso. Como nas duas noites anteriores o público demorava a chegar, fui um pouco mais tarde. Cheguei no Opinião às 18h50min e ainda fiquei na portaria conversando com a Aline, assessora da Olelê, que produziu o evento, e quando entrei, às 19h em ponto, KG Lisboa já estava no palco e o bar estava lotado por fãs do Esteban Tavares. Quando as luzes se apagaram, muitos gritos. Quando o músico entrou no palco, mais gritos

ainda. Aline, ao meu lado, comentou que é sempre assim. Eu, que esperava um público até mais feminino, errei feio. Muitos gurus cantando e chorando.

Consegui um furo entre alguns grupos e fiquei ali para tentar filmar alguma música, e ao meu lado um guri de uns 16 anos, moletom, boné de aba reta e *piercing* no nariz cantava com a cabeça para cima, como que deixando que a música entrasse pela sua alma. Soa exagero, mas era exatamente o que me parecia. Ao lado dele, uma guria chorava. Quando terminou a música, que eu não lembro qual era, uma amiga virou pra ela: “tu ta chorando?!” e ela respondeu que estava muito emocionada.

Como ali onde eu estava não era muito confortável e nem dava pra ver direito, resolvi circular pelo bar à procura de um lugar melhor. Desci e tinha menos gente nas laterais da pista. Consegui me escorar no balcão do bar, e ali fiquei durante todo o show. Na parte de baixo, eu conseguia ver o rosto das pessoas – coisa que nas noites anteriores, por ficar mais para o fundo do bar, não era possível. Dali, vi muito mais gurias chorando. Muitas gesticulavam incessantemente para Esteban que, no palco, pouco tirava os olhos do teclado. Em algumas canções, o músico também tocou guitarra. Ele conversou pouco com o público e, mesmo assim, em uma das vezes em que agradeceu todo mundo por ter saído de casa para vê-lo, um guri ao meu lado disse para o amigo: “nossa, ele sempre fala demais”.

Figura 56: Esteban tocou na íntegra o *¡Adiós, Esteban!*



Fonte: Registro feito pela autora

Esteban disse que esse era o último show da turnê do disco *¡Adiós, Esteban!*, lançado em 2012, e que esperava todos ali no lançamento do seu novo disco, marcado para julho. Sempre que falava, era respondido com muitos gritos.

Quando o *¡Adiós, Esteban!* terminou, o músico anunciou que ia tocar mais 2 músicas: “¡Tchau, radar!”, composta em parceria com Humberto Gessinger, e “Cigarros e Capitais”. Ao se despedir, convidou novamente todos para o lançamento do seu novo disco e agradeceu pela oportunidade de tocar no evento.

No momento da desmontagem/montagem de palco, aquele esquema dos dias anteriores – da troca de público, também. Alguns ficam, muitos se movimentam. O segundo show da noite e último do Discografia Pop Rock Gaúcho é o do Chimarruts, banda de reggae que está completando 15 anos – motivo para muitas homenagens antes de iniciar o show.

Figura 57: Chimarruts encerrando a terceira noite



Fonte: Registro feito pela autora

Enquanto o palco estava sendo montado, um telão desceu e mostrou um vídeo comemorativo com depoimentos de fãs, amigos e familiares do Chimarruts. Nele, todos os tipos de parabéns – seja cantando, contando histórias da banda e muitos outros exemplos. Atrás de mim, algumas pessoas impacientes diziam que estavam ali pra ver a banda, e não aquele vídeo.

Durante o show do Chimarruts, continuei na pista, mas um pouco mais para o fundo. Enquanto rolavam as músicas do disco homônimo, de 2002, vários comentários dos fãs

surgiam ao meu redor. Um deles, que me chamou muito a atenção, foi de duas gurias comentando que “Tati estava abraçada a Jah”: “Olha, ela ta incorporando!”, disse uma delas.

E foi nesse clima de *reggae*, Jah, sol e praia que o show seguiu. “Iemanjá”, “Chapéu de Palha” e “Pra Ela” foram alguns dos momentos em que o público cantou mais alto. Uma *vibe* de paz e amor pairava no ar o tempo todo. Aline, antes dos shows da noite, havia comentado que o público de *reggae* é bem fiel, que eles fazem com que o show seja uma celebração. De fato, eu sentia que eu estava quase que numa missa.

Quando a última faixa, “O morro”, foi tocada, saí da pista e decidi ir para o andar de cima, na parte mais alta do bar, onde ficam os iluminadores. Lá, para a minha surpresa, uma galera animadíssima dançava. Alguns sozinhos, no clima “abraçados a Jah”; outros em casal. Outros, ainda, aproveitavam os espaços vazios para namorar. Um sofá, na lateral direita, estava todo ocupado. Algumas pessoas ali assistiam ao show pela televisão (todos os shows estavam sendo filmados), outras só ouviam a música vinda do palco, cantando junto.

Rolaram algumas participações e músicas de outros discos. “Versos simples”, somente com Tati Portela acompanhada de uma guitarra, foi cantada por todos os fãs.

Eu precisei ir embora antes de o show terminar. Não tive tempo de ir ao boteco pegar o hambúrguer, pois estava atrasada, e fui pra casa.

ANEXOS

Matérias veiculadas sobre o *Acústico MTV: Bandas Gaúchas*

Figura 58: Trilegal, tchê!
Figura 59: Fraquinho, tchê!

MÚSICA



GRITARIA
Cachorro Grande
traz letras sem
compromisso
no terceiro CD

TRILEGAL, TCHÊ

Bandas gaúchas ganham projeção com som irreverente e criativo

DOLORES OROSICO

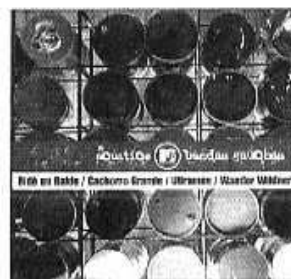
Nos anos 80, os gaúchos do Engenheiros do Hawaii, Replicantes, De Falla, Garotos da Rua e TNT lançaram a coletânea *Rock Grande do Sul* e provaram que se fazia muito mais barulho além do eixo Rio-São Paulo. Se para os paulistanos, em seu Estado natal já eram ídolos de longa data. O tempo passou, e agora uma nova geração de músicos sulistas surge com força total e dispostos a ocupar seu posto no cenário pop nacional. Com a diferença de que nomes como Cachorro Grande, Ultramen, Bidê ou Balde e Papas da Língua recusam o rótulo de "rock gaúcho". Por-

que, sim, todos são gaúchos, mas cada um faz um tipo de som diferente.

Pista livre é o terceiro álbum do Cachorro Grande, mas o primeiro a ser lançado por uma grande gravadora. Masterizado na Abbey Road, o estúdio preferido dos Beatles, o disco traz o bom e velho rock 'n' roll com os vocais-gritaria de Beto Bruno. As letras são divertidas e descompromissadas. "Tem quem cobre um som mais engajado, mas não temos essa obrigação. Isso é coisa das bandas dos anos 80, que tiveram uma adolescência difícil na ditadura. Temos a nossa verdade", explica Bruno. Com tanta sinceridade no som e no discurso, o Cachorro Grande – o nome vem do ditado "Em briga de cachorro grande não se põe a mão" – conquistou até

os mais radicais. "É um dos melhores grupos que existem atualmente. O resto do Brasil precisa ouvir esses caras", recomenda o roqueiro Lobão.

Revelação – Mais conhecido, contudo, é o Bidê ou Balde. Em 2001, foram eleitos a banda revelação do ano pela MTV com o hit-chiclete *Melissa*. O vocalista Carlinhos define o som como new wave pesado. "Essa mania de colocar todo mundo no mesmo balcão e classificar como "rock gaúcho" é coisa do passado. Nego o rötulo, mas não deixo de ter orgulho", brinca. Carlinhos divide os vocais com a bela Vivi, e o figurino da banda bem que lembra o B-52's. Diz a letra de *Micronondas*: "Todo mundo sempre está/ Onde todo mundo vai! ▶▶



Fraquinho, tchê!

Mais um da enxurrada de produtos da MTV, o "Acústico bandas gaúchas" (Sony/BMG) mostra que um quarteto de artistas do Sul, com muito boca-a-boca e pouca inspiração musical. Entre Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner, salvam-se os dois últimos, com alguma boa vontade. (B.A.)

Fonte: Isto É (01/06/05)
Fonte: O Globo (31/05/05)

Figura 60: Rock dos pampas ganha Acústico MTV

Rock dos pampas ganha Acústico MTV

A cena do rock 'n' roll independente de Porto Alegre era forte nos anos 80 e se consolidou ao revelar para o País as bandas Engenheiros do Hawaii, Replicantes, Garotos da Rua, TNT De Falla e Nenhum de Nós por meio da coletânea *Rock Grande do Sul* de 86. Era nascido o rótulo rock gaúcho.

Em condições mais favo-

ráveis e bem menos rebeldes, os herdeiros da verve roqueira sulista apresentam ao público nacionalmente o Acústico MTV *Bandas Gaúchas*, que acaba de sair do forno da Sony&BMG para as prateleiras. Nele estão reunidos não mais pelas guitarras elétricas – mas pelos violões e a marca da irreverência de Bidê ou Balde, Cachorro Gran-

de, Ultramen e o showman Wander Wildner.

O indie rock do Bidê abre o álbum com seus hits de vejeção, como *Melissa* (com participação especial do padrinho de irreverência Roger, do Ultraje a Rigor). As latitudes do Cachorro Grande ocupam o segundo quadro, também com um convidado de peso: Paulo Miklos (o titã

empresta voz e banjo para *Dia Perfeito*).

Na seqüência, sobe ao palco o mix de hip hop, reggae e rock do Ultramen, que convida Falcão (da carioca O Rappa) para dar mais fôlego às letras de protestos de *Divida*. Wander encerra o disco com as baladas pop-bregas e versos desbocados de sua musicografia.

Fonte: Jornal de Brasília (05/06/05)

Figura 61: CD e DVD mostram o rock sulino

CD e DVD mostram o rock sulino

Projeto 'Bandas Gaúchas', da MTV, reúne os grupos gaúchos Ultramen, Cachorro Grande, Bidê ou Balde e o cantor Wander Wildner

Liv Tarranger
Site: www.94.com.br

O sotaque e o jeito do sul tomou conta dos estúdios da MTV para a gravação do primeiro acústico da emissora do ano. Trata-se do CD e DVD "Bandas Gaúchas". Participam do material os grupos Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner.

A gravação dos shows, realizada em dois dias, será exibida hoje, às 18h30, pela emissora. Já o disco chega às lojas amanhã. Em clima de descontração e moçada do sul mostra que de igual eles só têm a origem — Porto Alegre. Com propostas e sonoridades diferentes as bandas apresentam um repertório de cinco músicas cada.

Para não fugir do formato do acústico MTV, cada banda recebeu um conteúdo especial — um dos pontos altos do material. Os nomes são Roger (Ultraje Rigor), com Bidê ou Balde; Paulo Miklos (Titãs), com Cachorro Grande e Falcão (O Rappa), com Ultramen.

CENA ALTERNATIVA — Ao contrário dos outros materiais lançados pela MTV, este acústico apresenta bandas que não estão nas paradas de sucesso do Brasil — pelo menos por enquanto.

O trabalho traz um panorama de uma cena musical alternativa, que mesmo à margem do "mainstream" é consistente e auto-sustentável. E foi justamente para reforçar este conceito que o sul foi escolhido para inaugurar este panorama musical na emissora da rede. O Rio Grande do Sul possui dezenas de artistas locais que ocupam um espaço cálido nas programações das rádios e possuem fãs fiéis em todo o país.

O guitarrista do Cachorro Grande, Marcelo Gross, reforça a força da cena gaúcha. Ele conta que há lá uma diversidade de bandas. "O mais importante é que todas elas são diferentes entre si. Acho que 60% da programação de rádio é composta por grupos de lá".

IMPACTO — Satisfação foi o que demonstrou o guitarrista com o resultado final do material. Foi feliz que o trabalho foi uma oportunidade da banda "experimental" o formato acústico. "Foi uma experiência nova. O clima entre nós dos estádios é ótimo. Já nos conhecia".



► mas, todos bebíamos no mesmo bar", brincou. Gross revelou que a participação de Paulo Miklos foi muito especial. A escolha do artista, como ele próprio disse, foi natural. "Sempre o admiramos, tanto no trabalho solo como no Titãs. Nos sentíamos na frente de um professor".

O Cachorro Grande acabou de lançar seu terceiro disco, "Pista Livre", pela Deck Discos. "O acústico veio complementar nosso trabalho. É a cereja do bolo". Para ele, este CD e DVD vêm para marcar o mercado fonográfico. "Precisamos acordar desta memória que está o cenário brasileiro de música", afirmou.

NA MÍDIA — Neste mesmo tom, o grande poeta brega e rock'n'roll, Wander Wildner, reforçou o impacto que album deve causar no meio fonográfico.

"A MTV foi de uma coragem tremenda em apostar em grupos que não estão no Top". Isto vem provar que há coisas boas sendo produzidas no Brasil que estão longe das rádios e da mídia. Vamos mexer com a história", disse.

Wander acredita que além de causar um certo agito, o acústico MTV vai impulsionar o trabalho de outras bandas independentes. Polêmico como sempre Wildner acredita que foram os próprios artistas que desistiram de fazer discos. "Temos que fazer nosso trabalho com honestidade e não pensando em vender".

Ele ressaltou que um dos pontos das bandas envolvidas no DVD é realizar turnês pelo Brasil com o show do acústico, nas quais as quatro bandas participam. "Em lugares que não tivemos estrutura vamos fazer as apresentações em dois dias".

RECONHECIMENTO — Quando questionado sobre o lado brega — percebido em seus câmpuses — ele é entusiasta em confirmar o fato.

"Sempre fui brega e acho bonito. O que aconteceu é que o sentido da palavra foi transformado para algo pejorativo. Sou sincero com minha poesia". Carlinhos Carmeiro (vocal do Bidê ou Balde) em uma parte do vídeo mostra uma cena escrita por Wander Wildner e Deus Este é o caminho. "Ainda sou uma bricoladeira. Na verdade esta moçada tem respeito pela minha história na música", disse Wander.

Fonte: Vale Paraibano/PB (29/05/05)

Figura 62: Boas novas que vêm dos pampas

Boas novas que vêm dos pampas

"Acústico MTV" surpreende ao reunir os gaúchos do Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner

FREDERICO JOTA

Enfim, a bauta fórmula do "Acústico MTV" ganha sopro de criatividade e frescor de novidade. Depois de um bom tempo, ora insistindo com velhos totens da música brasileira, ora se aproveitando do sucesso das caras novas, a emissora paulista sacou de uma só vez quatro nomes em um mesmo projeto. O "Acústico MTV Bandas Gaúchas" reúne grupos que não frequentam com tanta assiduidade as rádios e nem são tão conhecidos do grande público: Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner.

O salto de qualidade é evidente e não passa apenas pelos méritos da própria trupe do Sul do país. Se Marcelo D2, por exemplo, fez de seu "Acústico" praticamente uma cópia de seu "À Procura da Batida Perfeita" e nomes como Rita Lee optaram por uma repetitória e pouco criativa — leitura de seus hitos sucessos, o "Acústico Bandas Gaúchas" aceita ao apostar na diversidade de sons e de repertórios.

São 20 músicas — cinco para cada grupo. Só essa opção já quebra aquela monótona sensação de que "vai vir na próxima faixa uma versão de mais um sucesso de alguém" presente nas últimas edições. O Bidê ou Balde abre o disco com seu pop bem resolvido e descontraído e traz um momento divertido quando Roger, do Ultraje Rigor, assume os vocais em "Melissa" e mistura seu sotaque paulistano com os habituais reforços gaúchos nos pronomes — "Se tu quiser...".

Propriedade

O Cachorro Grande desfilava suas influências cinguevistas e ameniza a porrada em suas cinco versões. Chega a ser divertido escutar a banda sem guitarra, mas o piano é valorizado e apimentado a ótica "Hey Amigo", fazendo do improvável fusão com o banjo do convidado Paulo Miklos (dos Titãs) uma ótima mistura.

O Ultramen apresenta com propriedade sua fusão de hip-hop, reggae e rock e, com a providencial participação de Falcão (do Rappa), mostra vigor em suas interpretações. O final com chave de ouro fica a cargo do ex-Replicante Wander Wildner, que traz uma banda afiada, com destaque para a harmônica de Jimi Joe, dando um show de bom humor e criatividade. Há vida nova no "Acústico".

AGENDA — "Acústico Bandas Gaúchas". Lançamento Sony/BMG. Preço médio: R\$ 28.



Um disco que tem tudo pra tocar nas rádios

"Pista Livre" é o novo álbum do Cachorro Grande. Neste caso, novo não significa exclusivamente recente. Tem mais a ver com conteúdo do que com data de lançamento. Quem estava acostumado com o rock vigoroso, daquele tipo que não dá ao ouvinte nem tempo para respirar, vai se surpreender com o terceiro álbum do grupo. Os rockões, que fizeram de "Cachorro Grande" e "As Próximas Horas Serão Muito Boas" dois dos melhores discos lançados nos últimos anos, marcam presença. A faixa 2, "Agora Eu Tô Bem Louco", de letra quase autobiográfica, é um deles.

Mas, desta vez, o Cachorro vai além. E revela facetas ainda não conhecidas. Tem coisas dançantes ("Desentão") e nuances à la Stone Roses que deixam a banda menos sessentista. Tem até uma balada-na, "Sinceramente", com um arranjo meio George Harrison, que vai embalar muito casal apaixonado (os moderninhos também amam, afinal).

"Pista Livre" é o trabalho do grupo com mais chances de cair nas graças das rádios — o que seria até bom para ver se melhora o nível das programações. Mais o CD é a senha para a banda estourar de vez. Como bem dizem os gaúchos na segunda faixa, eles ainda podem fazer mais. E já estão no caminho. (Da redação)

Wander Wildner fecha com chave de ouro o "Acústico MTV"; nomes pouco conhecidos do público garantem a qualidade do CD

Fonte: O Tempo/BH (30/05/05)

Figura 63: Cena gaúcha em Acústico MTV
 Figura 64: MTV exibe hoje seu acústico com gaúchos

Cena gaúcha em Acústico MTV

Renato L // Da equipe do DIÁRIO

Rock gaúcho é do tipo "ame-o ou deixe-o". Ou você acha bem legal o estilo desencanado dos caras, ou não ver a menor graça nas piadas e brincadeiras que sempre aparecem nas letras ou no visual. Por isso, quem se encaixa na segunda opção, pode passar batido pelo DVD *Acústico MTV Bandas Gaúchas*, que a Sony/BMG lançou nas últimas semanas. Só tem gente falando "tchê" aqui - o que, por outro lado, vai agradecer "barbaridade" aos fãs dos rockers lá do Sul.

Quatro artistas dividem o especial: Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner, cada um com direito a cinco músicas. Pela escalação, já dá pra sacar as dificuldades que os produtores encontraram. Banquinho e violão não combinam bem com *rock and roll* barulhento e, por isso, tem uns trechos bem lentos no DVD. Quem melhor se sai - até por fazer uma parada mais chegada ao *hip hop* - é o Ultramen, mas Wander Wildner também manda bem, fechando o programa com uma versão ainda mais escrachada de *Eu Tenho uma Camisa Escrita Eu Te Amo*.

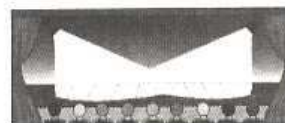
Como é de regra nos acústicos da MTV, não faltam, também, cenários bacanas - dessa vez os caras usaram latões coloridos - e alguns convidados especiais. Paulo Miklos, dos Titãs, aparece em *Dia Perfeito*, do Cachorro Grande, e Falcão, do Rappa, dá uma canja em *Divida*, do Ultramen. Tem ainda um *making of* em que as bandas falam sobre como surgiram. É onde rola uma passagem hilária de Wander em que ele faz uma defesa bem brega do próprio brega. Mais gaúcho, impossível!

S E R V I Ç O

DVD Acústico MTV Bandas Gaúchas
 Gravadora - Sony/BMG
 Preço médio - R\$ 39,90



Divulgação
 Cachorro Grande
 convidou
 Paulo Miklos



PAINEL

MTV DIVULGAÇÃO / CP



Bidê ou Balde: um dos nomes do projeto

MTV exibe hoje seu acústico com gaúchos

Um show que deve entrar para história da cena musical do Rio Grande do Sul é o mínimo da definição do "Acústico MTV Bandas Gaúchas", que vai ao ar na emissora neste domingo, com *making off* e tudo, a partir das 18h30min. Gravado em fevereiro último, em São Paulo, o show reuniu a Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner. Quatro nomes que, se não representam num todo, pelo menos nos dão uma nítida idéia do que se anda fazendo por aqui em termos de pop e de rock. Já nesta segunda, estarão nas lojas o CD e DVD, lançamento da Sony/BMG, do show que teve alguns convidados especiais, como é de praxe no exitoso formato da emissora. A Bidê convidou Roger, do Ultraje a Rigor, para dividir os vocais do hit "Melissa"; Paulo Miklos, dos Titãs, se deliciou no banjo e nos vocais de "Dia perfeito", do Cachorro Grande; Falcão, do grupo O Rappa, não poderia ser melhor escolha da Ultramen para o suíngue de "Divida"; e João Vicente, do Nenhum de Nós, trabalhou firme em todas as faixas do show de Wander que, em determinado momento, abriu seu palco e ofereceu uma canção para o produtor já falecido Tom Capone. Não foi apenas mais um projeto dos tantos da emissora; este é o primeiro acústico da MTV mundial que reúne quatro artistas e que focaliza uma determinada cena musical. Em 2006 está prevista a gravação de um "Acústico MTV Bandas Baianas".

Fonte: Diário De Pernambuco/PE (04/05/05)

Fonte: Correio do Povo/RS (29/05/05)

Figura 65: Álbum traça o panorama da nova 'cena roqueira' gaúcha

■ MÚSICA - Em cena, no disco, Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner.

Álbum traça o panorama da nova 'cena roqueira' gaúcha

■ O CD Acústico MTV Bandas Gaúchas reúne quatro grupos do Rio Grande do Sul

Igor Galante
igor.galante@caracul.com.br

Por muito tempo, a "grife" Acústico MTV trilhou sobre a mesma idéia: a reunião de grandes bandas, com seus grandes sucessos, desplugados. O disco Acústico MTV Bandas Gaúchas inaugura um novo conceito, quebrando as regras do que vinha sendo feito até então.

Primeiro porque não se trata de uma banda, mas da reunião de quatro. Segundo, nenhuma delas toca insandecidamente nas rádios ou é conhecida por todo mundo.

Por que do álbum, então? Porque as quatro dão o panorama de uma cena muito peculiar no País: a do rock gaúcho, que há muito deixou de se resumir a Engenheiros do Havai. São elas: Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner.

Não é a primeira experiência do tipo. Em 1986, Engenheiros, Replicantes, Garotos da Rua, TNT e De Falla se juntaram na coletânea "Rio Grande do Sul", o primeiro sobre, tímido ainda, do tal "rock gaúcho" para o resto do Brasil.

As quatro bandas deste disco lançado quase duas décadas depois vêm de uma movimentação sulista iniciada nos anos



90 e que fomentou um mercado atípico: são dezenas de artistas locais tocando muito nas rádios de lá, lotando shows, tornando-se auto-sustentáveis.

Antes de tudo, é preciso dizer que as quatro nasceram sim no mesmo Estado, mas têm maneiras diferentes de se comunicar. A que talvez se comunique melhor, porém, é a Ultramen, porque há mais de uma década faz uma inteligente mistura de hip-rock-raggasamba-soul que agora pode conquistar o País.

O disco traz ao todo 20 faixas, dividindo cinco para cada banda, e a Ultramen é a que apresenta o trabalho mais consistente e, o principal, palatável para mais ouvidos. É um grupo com samba-rock, pronto para o sucesso. A melhor é "Divida", com participação de Falcão, de O Rappa.

Já o Bidê ou Balde, que abre o disco, flerta com o que se convencionou chamar de indie rock (do qual a principal referência é o Weezer). A faixa mais conhecida é "Melissa" (a mais tocada do verão

gaúcho de 99), que tem como convidado Roger, do Ultraje.

A turma do Cachorro vem conectada com o retrô, mas regravado rock contemporâneo, com influências dos Strokes, Interpol, Hives, Jet. Portanto é a banda que mais carrega na psicodelia. Empolgante para shows; difícil para as rádios.

Por fim o Wander Wildner é dissidente dos Replicantes, e fez do punk uma balada beat, parece até banda nascida acústico. Cada um na sua. Esse é o rock-de-muitas-caras gaúcho.

Fonte: Diário da Região, São José do Rio Preto/SP (28/05/05)

Figura 66: Rock gaúcho cai na rede da MTV

Rock gaúcho cai na rede da MTV

Acostumado a reaquecer a carreira de artistas pop brasileiros consagrados, que regravam seu hits em versões desplugadas, o Acústico MTV abre a temporada 2005 inovando ao reunir quatro nomes de uma cena musical num mesmo projeto. Detalhe importante: nenhum deles é sucesso nas rádios do mainstream e na parada.

Gravado em março, em São Paulo, o Acústico MTV Bandas gaúchas estreia, amanhã, 19h, com o CD e DVD segunda-feira nas lojas, através da Sony BMG, que bancou os custos. Os grupos em questão são Bidê ou Balde (rock), Cachorro Grande (rock) e Ultramen (hip-rock-raggasamba-soul), glêm do cantor Wander Wildner (rock).

No especial, cada um apresenta três canções. No CD/DVD, são cinco. E rola participação especial de Roger/Ultraje (com Bidê ou Balde em Melissa), Paulo Miklos/Titãs (com Cachorro Grande em Dia perfeito) e Falcão/O Rappa (em Divida, do Ultramen, provavelmente a faixa de maior apelo comercial do disco).

O padrão acústico naturalmente diminui a força de quem faz rock gaúcho, como o Bidê ou Balde (que começou a carreira bem e hoje, com três CDs, já soa repetitivo) e, sobretudo, do Cachorro Grande.

A verdade é que existe uma cena gaúcha de rock, sim, e ela é a mais forte que há fora do Rio-SP. Possui um mercado auto-sustentável, com CDs gravados em Porto Alegre e boas vendas, FMs que tocam suas canções e um bom circuito de shows pelo rico interior do estado. Se o resto do país vai gauchar é outro papo. (HB)

Div/Kelly Fuzaro

Wander Wildner no programa 'Acústico MTV Bandas gaúchas': amanhã no ar e com CD e DVD segunda-feira nas lojas

Div/Kelly Fuzaro

A banda Ultramen também está no primeiro Acústico MTV do ano

FICHAS

Disco: Acústico MTV Bandas gaúchas
Artista: Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner
Produção: Paul Ralphes
Gravadora: Sony BMG
Preço: R\$35 (em média)

DVD: Acústico MTV Bandas gaúchas
Artista: Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner
Direção: Romi Atarashi
Lançamento: Sony BMG
Preço: R\$52 (em média)

Fonte: Correio da Bahia/BA (28/05/05)

Figura 67: Rock com violão e chimarrão

GAUDÉRIOS DESPLUGADOS

Rock com violão e chimarrão

Série "Acústico MTV" inova com projeto dedicado ao rock gaúcho. Especial que vai ao ar domingo reúne os grupos Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner

MARCOS PINHO

► A equação banquinho + violão + artista consagrado (ou à beira do declínio) relendo seus sucessos da bem-sucedida e duradoura série "Acústico MTV" sofre mudanças com a estreia do primeiro programa do ano, que vai ao ar domingo, às 19h. "Acústico MTV Bandas Gaúchas" chama a atenção pelo ineditismo. São quatro nomes do efervescente rock sulista, populares no esta-

do natal mas desconhecidos no resto do país. A diversidade é a marca registrada do quarteto. Tem a new wave da Bidê ou Balde, o rock retrô da Cachorro Grande, a mistura sonora em que cabem rock, samba, funk, rap e reggae da Ultramen e o punk brega do replicante Wander Wildner.

"Este disco desmistifica aquela coisa de afirmar: 'isso é rock gaúcho'. São quatro artistas com estilos diferentes", argumenta o vocalista da Cachorro Grande, Beto Bruno, que detesta o rótulo, alegando que o gênero nunca teve nacionalidade. "A barreira é apenas geográfica."

Os artistas se sentiram à vontade em verter seus arranjos para o formato acústico. "Não comparamos no violão, mas consideramos um desafio e acho que conseguimos", diz o percussio-



NEW WAVE SULISTA: Bidê ou Balde, que contou com a participação de Roger, do Ultraje a Rigor

serviço

► "Acústico MTV Bandas Gaúchas" – Estréia domingo, às 19h, na MTV.
Making of às 18h30.
► CD e DVD "Acústico MTV" – Lançamentos da gravadora Sony-BMG. Preço médio: R\$ 22,90 (CD), R\$ 45 (DVD).

nista da Ultramen, Marcito.

Convidados

Uma das regras dos acústicos foi preservada: os convidados. Roger Moreira, do Ultraje a Ri-

gor, entoa os versos de "Melissa" com a Bidê; o titã Paulo Miklos canta e toca banjo ao lado da Cachorro em "Dia Perfeito"; e Falcão, do Rappa, divide os vocais com a Ultramen em "Divida".

"O Falcão é amigo da banda, tem as mesmas influências que a gente e já cantou a música em shows do Rappa. Na hora de eleger alguém não tivemos dú-

Fonte: Diário de São Paulo/SP (26/05/05)

Figura 68: Rock gaúcho no violão

Rock gaúcho no violão

Wander Wildner, Bidê ou Balde, Cachorro Grande e Ultramen tocam na UFRGS



A Bidê ou Balde é uma das atrações do show "Acústico MTV bandas gaúchas", mas promete não tocar a polêmica "E por que não?"

A popularidade do pop gaúcho será comprovada à base de violões hoje. Cachorro Grande, Ultramen, Wander Wildner e Bidê ou Balde vão apresentar duas vezes o show *Acústico MTV bandas gaúchas* no Salão de Atos da UFRGS. O show das 21h já está lotado, mas ontem à tarde ainda havia entradas para a sessão extra, marcada para a meia-noite.

As quatro bandas sobem ao palco da Retoria hoje como um time de futebol local que tenha acabado de conquistar um título fora do Estado. Depois da exibição na MTV no final de maio, o especial foi lançado nacionalmente em CD e DVD, apresentando ao Brasil uma significativa amostra do rock feito em Porto Alegre.

O roteiro vai começar com Wander Wild-

ner e sua poética punk romântica. Em seguida, a Bidê ou Balde sobe ao palco em meio à polêmica despertada nos últimos dias pela letra da canção *E por que não?*. Na semana passada, entidades de defesa à Infância entraram com representação no Ministério Público (MP) pedindo a censura da música, apontada como uma apologia ao incesto e ao abuso sexual de crianças. A ação será analisada pela Promotoria da Infância e da Juventude. Esta semana, a banda preferiu não se manifestar sobre o tema e informou que não vai tocar *E por que não?* nos shows de hoje.

Cada banda terá 30 minutos. A Cachorro Grande, embalada pelo lançamento nacional de seu terceiro disco, *Pista livre*, conserva a energia de sua performance no formato desplugado, em canções como *Hey amigo!* e *Que loucura!*. A banda Ultramen encerra o

roteiro traduzindo em violões a mescla de funk, rock e samba de canções como *Preser-*

O QUE: show *Acústico MTV* bandas gaúchas. **Patrocínio:** ViaRS e Claro **QUANDO:** hoje, em duas sessões: às 21h (ingresso esgotados) e à meia-noite **ONDE:** no Salão de Atos da Retoria da UFRGS (Av. Paulo Gama, 110) **QUANTO:** R\$ 30 (platéias 1 e 2) e R\$ 25 (platéia 3). **Descontos não-cumulativos de 10% para titular do Clube do Assinante e de 20% para clientes Claro Clube**

Em enquete do site studios.com.br, 607 internautas consideraram que a canção "E por que não?" estimula o incesto, representando 56% de um total de 1.082 votos.

Músicos contestam eleição na OMB

A eleição para renovar o conselho regional da Ordem dos Músicos do Brasil, realizada na terça-feira, na Capital, teve em seus bastidores uma disputa judicial entre músicos gaúchos e a direção da entidade. Marcada para o meio-dia, a votação foi suspensa por um mandado de segurança obtido por Moyses Lopes, coordenador no Rio Grande do Sul do Fórum Permanente de Música. As 17h, o mandado foi cassado pela 7ª Vara Federal, e as eleições foram realizadas.

No final da manhã de ontem, foi anunciado o resultado. A chapa 2, ligada à situação e liderada pelo músico Rogério Paulo Tesel, foi a vencedora, com 153 votos, e conquistou as sete vagas abertas no conselho da OMB/RS, formado por 21 integrantes. A chapa 1, também da situação, teve 95 votos (foram 53 os votos nulos). Na posse do conselho, marcada para agosto, será eleito o novo presidente da OMB/RS.

Segundo Lopes, que faz parte do grupo de oposição à atual direção, a tentativa de suspensão do pleito foi motivada pela antecipação das eleições, que pelo estatuto do Conselho Federal da OMB são realizadas tradicionalmente em novembro. Coordenador regional do Fórum Permanente de Música, organização criada em vários Estados por sugestão do ministro da Cultura, Gilberto Gil, para fomentar a produção da classe artística, Lopes diz que a oposição vai tentar anular a eleição, por considerar ilegal a antecipação.

O presidente da OMB/RS, Elirio Toledo, diz que a data foi antecipada por decisão do Conselho Federal da ordem. Toledo responde à oposição informando que apenas 6 mil, dos 25 mil músicos inscritos, estão em dia com as contribuições, o que sinalizaria o desinteresse da categoria.

—O processo foi transparente. Cumprimos os prazos legais, e o edital foi publicado em jornais. Como é que a chapa 2, de Santa Rosa, se mobilizou, e eles, que são daqui, não?

—O alto número de inadimplentes é um reflexo do desestímulo da classe com a OMB, que há muito não representa e não prestigia os músicos — rebate Lopes.

Fonte: Zero Hora/RS (28/07/05)

Figura 69: Música dos pampas

Música dos pampas

MTV/DIVULGAÇÃO

O projeto "Acústico MTV" estréia sua temporada 2005 neste domingo. Desta vez, os grupos Bidê ou Balde (foto), Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner apresentam suas músicas em formato desplugado. Os quatro, que têm o mesmo berço, o Rio Grande do Sul e o rock, se juntaram para gravar o "Acústico MTV Bandas Gaúchas" no final de fevereiro e mostram porque são famosos no circuito indie. O programa é composto de três canções em versão acústica de cada banda, além de contar com as tradicionais participações: Roger, do Ultraje a Rigor, Paulo Miklos, do Titãs, e Falcão, da banda O Rappa.

Antes do especial, às 18h30, a MTV exibe o making of do projeto, acompanhando



desde os primeiros ensaios das bandas em Porto Alegre, até poucos segundos antes de subirem ao palco. Destaque para Wander Wildner abrindo o coração em um boteco de São Paulo e para os mil motivos inventados pelo Carlinhos Carneiro, vocalista do Bidê ou Balde, para o braço quebrado.

MTV, domingo, 19h

Fonte: O Tempo/BH (27/05/05)

Figura 70: Gaúchos reunidos

Gaúchos reunidos

O "Acústico MTV - Bandas Gaúchas" reúne quatro expoentes da cena roqueira dos pampas: Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner

Laércio Ricardo

Nem só de chimarrão, churrasco e soja vive o Rio Grande do Sul. Notório pela culinária farta e o vinho de qualidade, o estado também se notabiliza por ser um dos principais porta-vozes do rock brazuca, embora, neste segmento, muitas vezes não tenha o reconhecimento e projeção merecidos.

Os interessados em conferir alguns ícones do rock "made in pampas" encontram um aperitivo imperdível no "Acústico MTV - Bandas Gaúchas" (Sony-BMG), lançado em DVD e CD. O especial reúne veteranos como Wander Wildner, ex-Replicantes, ao lado de talentos em ascensão como Bidê ou Balde, Cachorro Grande e Ultramen, compondo um eclético resumo sonoro da cena sulista.

O pop radiofônico do Bidê ou Balde, mescla de new wave

com britpop, abre o DVD. Figurino descolado, backing vocals sussurrados, letras nonsense, a banda vive garantindo seu espaço na mídia. Ao lado do hit "Melissa", que contou com a participação de Roger (Ultraje a Rigor), o grupo interpreta outras profíricas de seu catálogo, como "Broméias", "E por que não?" e "Mesmo que mude".

Clima de camaradagem, a trupe cede espaço aos conterrâneos do Cachorro Grande. Visual mod, cabelos desgrenhados, terminhos bem cortados, o grupo parece um misto de The Who, Kinks e Stones (ou contemporâneos como Supergrass e Hives). O som energético, com espaço para pequenas baladas, faz dos gaúchos uma das promessas para revitalizar o rock tupiniquim. "Sexperienced" e "O Dia de Amanhã" empolgam pelo vigor, mas é com "Dia Perfeito" que os Cachorros mordem forte (a faixa conta com a participação do titã Paulo Miklos).

Nova troca de artistas, novo estilo musical no palco. Entra em cena o ojeito Ultramen, mescla de rock, samba, reggae, hardcore e rap com precisão. A faixa "Ultramanos" já dá as cartas, revelando o caldeirão sonoro do grupo. "Máquina do Tempo" mantém o ritmo, com forte percussão. Em "Divida", o grupo conta com os vocais de Falcão (O Rappa), numa performance contagiante.



BIDÊ OU BALDE: em dia com o britpop, a banda é uma das atrações do "Acústico MTV - Bandas Gaúchas"

Chega a vez de Wander Wildner, trovador solitário do rock gaúcho, espécie de Nick Cave brasileiro. Quem conhece o músico, já sabe do repertório: baladas agrições para corações enternecidos. É assim em "Rodado el Mundo", no hit "Bebendo Vinho" e na comovente "No ritmo da Vida",

homenagem do cantor ao amigo e produtor Tom Capone, falecido recentemente.

Quatro artistas, quatro estilos e gerações diferentes em cena. Uma amostra decente do rock-chimarrão, pra fi nenhum botar defeito. Imperdível também é o making off do DVD, que

mostra a camaradagem dos gaúchos.

SERVIÇO "Acústico MTV - Bandas Gaúchas": com a participação de Bidê ou Balde, Cachorro Grande, Ultramen e Wander Wildner. Lançamento Sony-BMG. preço médio: 36,00. Gaúchos reunidos

Fonte: Diário do Nordeste (27/06/05)