

Arqueologia do rock gaúcho: uma perspectiva inicial teórico-metodológica com foco nas carreiras de Edu K e Júpiter Maçã

Archeology of rock gaúcho: an initial theoretical-methodological perspective focusing on the Edu K and Júpiter Maçã careers

Caroline Govari NUNES¹

Resumo

Este artigo pretende discutir questões iniciais sobre uma arqueologia do rock gaúcho com foco em dois artistas específicos: Edu K e Júpiter Maçã. Para isso, propomos um movimento teórico-metodológico baseado na Arqueologia da Mídia e, a partir daí, discutimos questões voltadas à memória e identidade social, à cultura pop e à circulação de ambos pelo *mainstream* e *underground*. Autores como Michael Goddard (2014), Siegfried Zielinski (2006), Jeder Janotti Jr (2015) e Thiago Soares (2014), entre outros, são essenciais para discorrer sobre o tema.

Palavras-chave: Arqueologia da Mídia. Rock Gaúcho. Cultura Pop. *Mainstream*. *Underground*.

Abstract

This paper aims to discuss initial questions about an archeology of the gaucho rock focusing on two specific artists: Edu K and Júpiter Maçã. For this, we propose a theoretical-methodological movement based on Media Archaeology and, thenceforward, we discuss issues focused on memory and social identity, pop culture and the circulation of both by mainstream and underground. Authors such as Michael Goddard (2014), Siegfried Zielinski (2006), Jeder Janotti Jr (2015) and Thiago Soares (2014), among others, are essential to discuss the issue.

Keywords: Media Archaeology. Rock Gaúcho. Pop Culture. *Mainstream*. *Underground*.

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). E-mail: carolgnunes@terra.com.br

Introdução

A instabilidade, o desinteresse em afirmar uma identidade, a transgressão pela apropriação de vários elementos e recursos, a ausência de discursos políticos, o ruído e a sujeira são algumas das características presentes na carreira de Edu K.

Vocalista e fundador do Defalla, banda que produziu alguns álbuns mais icônicos do rock gaúcho como *Papaparty* (1987), *It's Fucking Boring To Death* (1988) e *Kingzobullshit* (1992), Edu K resolveu seguir carreira solo, em 1995, com o disco intitulado *Meu nome é Edu K*. Em 2006, o artista lança seu segundo álbum solo, *Frenético*, iniciando, assim, uma carreira internacional como DJ, estourada pelo sucesso do single “Popozuda Rock’ N’ Roll”, com fortes influências do funk carioca. Utilizando o nome do Defalla (mesmo sendo o único membro da formação original, em várias ocasiões), ainda lançou *Screw You* (1989), *We Give a Shit* (1990), *Miami Rock* (2000) e *Superstar* (2002). Em 2013, outro disco solo: *Do The Brega*, embarcando na nova onda do tecnobrega. Assim, Edu K passou pelo *pós-punk*, *heavy metal*, *hip hop*, *hard rock*, *funk*, *emocore*, gótico, eletrônico, *trap music*, entre outros estilos musicais.

Como produtor, Edu K já trabalhou com grandes nomes: Otto, Chico Science, Detonautas Roque Clube, Pavilhão 9, Mundo Livre S.A., Câmbio Negro, entre outros. Em 2014, produziu *Costa do Marfim*, da banda Cachorro Grande. Também em 2014 produziu o *King Kong Diamond*, disco mais recente da banda Comunidade Nin-Jitsu, precursores da mescla *funk* carioca + rock gaúcho. *Monstro*, o esperado disco do Defalla, foi lançado na primeira metade de 2016 (na segunda metade do ano, o Defalla encerrou oficialmente suas atividades) e teve como membros a formação original da banda: Edu K (vocal), Biba Meira (bateria), Castor Daudt (guitarra) e Carlo Pianta (baixo). Edu K produziu também em *Electromod*, o novo disco da Cachorro Grande, lançado em julho de 2016.

Em uma ocasião, na primeira aproximação que tivemos com o artista, por meio de mensagens eletrônicas, em 2014, ele disse: “prepotência, arrogância, convencimento e pretensão não me faltam. Eu nasci em Porto Alegre, mas poderia ter nascido em Manchester”. Visto isso, lembramos imediatamente da fala de Júpiter Maçã, na série

“Viajo por Porto Alegre”², de 2012, onde ele diz que, sim, ele é um beatle porto-alegrense. Sim, ele toca tão bem (ou melhor) que o Paul McCartney (baixista dos Beatles).

Mas quem é Júpiter Maçã? Júpiter Maçã é Flávio Basso, que aos 14 anos pensou: “quero formar uma banda que seja mais famosa que Beatles e Rolling Stones juntas!”³, e assim criou o TNT, no início dos anos 1980. Depois, veio Os Cascavelletes, com quem lançou os discos *Os Cascavelletes* (1988) e *Rock'a'ula* (1989). Após Os Cascavelletes, virou o Júpiter Maçã, o *nowhere man* que a cada disco apareceu com algo diferente. “O Júpiter Maçã usa aquela sunga de tricô que Caetano usa no disco Araçá Azul. Já o Apple, se aproxima do *apfel*, da *manzana* – ele é universal. O Apple pode ser amigo da Yoko (Ono)”: foi assim que o artista definiu seus “eus” também na série “Viajo por Porto Alegre”.

Reconhecido como um dos pilares da música jovem produzida no Rio Grande do Sul nos últimos 30 anos, Flávio Basso foi um artista de vanguarda, influência certa para inúmeras bandas que vieram depois dele. O artista teve um grande reconhecimento a partir da metade da década de 1990, quando se lançou em carreira solo (com o aclamado *A Sétima Efervescência*, que está entre os 100 maiores discos da música brasileira, segundo a Rolling Stone, onde ocupa a 96ª posição), quando adotou o nome Júpiter Maçã. Depois, em 1999, com o disco *Plastic Soda*, Júpiter Maçã virou Júpiter Apple – “é universal”, disse ele. Após isso, *Hisscivilization* (2002), *Jupiter Apple and Bibmo Presents: Bitter* (2007) e *Uma Tarde na Fruteira* (2008). Em 2014, lançou o DVD *Six Colours Frenesi* e estava preparando um disco novo quando faleceu em 21 de dezembro de 2015.

Júpiter Maçã, assim como Edu K, sempre foi uma grande promessa. Sucesso de críticas, aclamado pelo público, mas deslocado geograficamente e distante da hegemonia identitária cultural do Brasil. O *funk* carioca, o *miami bass*, a psicodelia, o *hard rock*, o *mod*, etc – tudo garante com que haja um processo de não-identificação com a cultura brasileira, e, possivelmente, com a própria cultura gaúcha. Mesmo com essas personalidades paradoxais e esdrúxulas, são ícones do rock gaúcho e de toda uma

² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TOJnrxc6HPE>

³ Júpiter Maçã contou essa história em uma entrevista na rádio Ipanema FM, no programa À Lá Minuta, em fevereiro de 2015.

cultura juvenil existente no Rio Grande do Sul. Certamente precisamos investiga-los e compreendê-los.

As pistas no empírico

Os anos 1980 foram responsáveis pelo surgimento de grandes nomes no rock – tanto regional quanto nacional. No Rio de Janeiro, o chamado “rock de bermuda” fazia com que bandas como Blitz e Kid Abelha ficassem conhecidas. Na capital federal, o “rock de Brasília” despontava através das bandas Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude. Em São Paulo, Ira! e Titãs começavam a fazer sucesso.

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. O Defalla foi a única banda que não tocou no Gigantinho, mas, mesmo assim, foi convidada para a coletânea por ser uma banda de vanguarda, misturando estilos e fazendo tudo diferente do que acontecia naquela época.

Figura 01 - Arquivo pessoal de Flávio Basso (Júpiter Maçã), onde vemos recortes da capa do Segundo Caderno da Zero Hora do dia 11 de setembro de 1985.



Fonte: Fanpage Flávio Basso – Essência Interior

A partir desta coletânea – e dos contratos assinados com a RCA –, o rock gaúcho ganhou proporções nacionais. Os Engenheiros do Hawaii, junto com o Nenhum de Nós (banda que não está na coletânea, mas que também surgiu nos anos 1980), foram as que mais conseguiram solidificar suas carreiras fora do estado.

Ainda em 1985, Flávio Basso e Nei Van Soria, insatisfeitos com o TNT, deixaram a banda e fundaram Os Cascavelletes. Conseguiram tocar em programas de televisão e entrar na trilha sonora da novela Top Model, em 1989, com a canção “Nêga Bombom”. Júpiter Maçã, em meados da década de 1990, foi novamente para o cenário nacional, com programa de entrevistas na MTV, e mesmo com o aclamado disco *A Sétima Efervescência*, voltou para o regional. O Defalla, no início dos anos 2000, tomou conta das rádios e dos programas de TV (Sabadão, Domingo Legal, Programa do Jô, só

para citar alguns) e, novamente, após um curto período, desapareceu da mídia do centro do país.

A música feita no Rio Grande do Sul sempre esteve longe do eixo Rio/São Paulo. Pensamos se isso afeta, de alguma maneira, as identidades locais e o rock feito em Porto Alegre. Há tempos acompanhamos discussões sobre as identidades regionais e nacionais do Brasil e qual o papel de cada uma na constituição da identidade nacional brasileira. Os antropólogos Ruben George Oliven e Hermano Vianna são alguns dos que investigam o tema. Para eles, na história republicana brasileira, sempre houve conflitos de interesses que afirmavam em certos momentos a centralização política e administrativa e em outros a descentralização.

Durante o Estado Novo e o regime militar pós-golpe de 1964 havia a necessidade de se impor uma cultura nacional homogeneizada. Nesta época, a cultura regional do estado do Rio de Janeiro foi escolhida para compor o todo homogeneizador da cultura brasileira, “afinal, a feijoada ‘brasileira’ é feita com feijão preto ‘carioca’ e não com feijão ‘mulatinho’ nordestino” (VIANNA, 1995, p. 62). E os efeitos dessa política cultural centralizadora ecoam até hoje.

Ainda hoje, e não somente na questão musical, 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. A produção artística feita aqui está em situação periférica, distante do centro⁴.

Durante a década de 1980, as bandas de Porto Alegre, como o TNT, Os Cascavelletes e o Defalla, tentaram se afirmar perante esta centralização cultural, mas sem compor uma identidade homogeneizada nacional ou valorizar as características da cultura tradicionalista do estado, por exemplo.

⁴ É interessante explicar aqui o que entendemos por centro e periferia. Para Kowarick (1979), as periferias estão distantes dos grandes centros, carentes de infra-estrutura – a periferia é a margem, a superfície, a ruptura. Já o centro é representado pelo poder, pelo controle e pela profundidade. A música periférica pode ser, talvez, a expressão artística mais híbrida, já que se apropria das diferentes manifestações culturais, urbanas, nos instrumentos musicais, na mistura entre estilos, entre outros. Há diferentes condições de interação entre culturas que acaba aparecendo nas músicas produzidas distante dos grandes centros.

Para Hermano Vianna, a música popular feita em Porto Alegre mostra que “os gaúchos podem inventar outra maneira de estar no mundo” (VIANNA, 2001, p. 8). Neste artigo para o jornal Zero Hora, o antropólogo analisa a relação da música regional e a cultura nacional centralizada.

O isolamento pode ter suas vantagens. Veja o caso da produção atual de música popular de Porto Alegre. Fico agora espantado com a qualidade, o vigor e a heterogeneidade (consequência muitas vezes direta de uma postura estética distante da “linha evolutiva” da MPB ou de tudo aquilo que se convencionou chamar de “brasileiro”) dos trabalhos de tantos músicos locais – entre eles destaque Cláudio Levitan e Marcelo Birck, autores de discos muito diferentes entre si – que estariam em todas as listas de melhores discos do ano 2000 se vivêssemos num país menos centralizado culturalmente e com jornalistas mais atentos. Fico esperando o momento em que a força dessa posição vai conquistar o resto do Brasil (VIANNA, 2001, p. 8).

Memória e identidade cultural

Na tentativa de começar a compreender como as identidades (do rock gaúcho, no caso) vão se formando, vamos ao encontro da memória, que, para Pollak (1992), é um fenômeno construído social e individualmente, pois há uma ligação estreita entre o sentimento identitário e a memória. Falamos aqui de um sentimento identitário inicial, aquele da imagem de si, para si e para os outros. Ou seja, a imagem que o sujeito apanha referente a si próprio – a imagem que ele constrói e apresenta aos outros, para acreditar em sua própria caricatura, mas também pelo jeito que quer ser compreendido pelos outros sujeitos sociais. Pollak explica que

Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo e, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de credibilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros (POLLAK, 1992, p.5).

Dessa forma, entramos em um debate de constituição identitária apoiada na memória, capaz de construir representações do real. Nossa ideia é fazer uma ligação entre memória e identidade e posteriormente apresentar procedimentos metodológicos que suscitem uma sensibilidade epistemológica aguçada. Percebemos que se fizermos uso dos meios e das condições que temos para construir cientificamente, como todas as técnicas que dispomos, nos dias de hoje, podemos, sim, produzir um discurso científico que seja sensível à pluralidade das realidades e identidades. Em congruência com Pollak (1992), enxergamos uma possibilidade não de objetividade, mas de objetivação – que deve levar em conta a pluralidade dos atos, das identidades, das realidades, dos sons.

Assim, partimos para uma discussão teórico-metodológica baseada principalmente na Arqueologia da Mídia, visando identificar maneiras para pensar o rock gaúcho.

Arqueologia da Mídia: uma perspectiva teórico-metodológica

Em estudos anteriores (NUNES, 2016), tivemos uma primeira experiência com a Arqueologia da Mídia. Dessa forma, ao começar uma arqueologia do rock gaúcho, pensamos, primeiramente, em um nicho de estudos que debata o campo da comunicação por um viés da história da cultura. A Arqueologia da Mídia é um estudo que olha de modo diferente para a comunicação. São recentes os teóricos que se debruçam sobre o tema – principalmente no Brasil – e quem nos traz essa perspectiva de maneira mais clara é Michael Goddard (2014).

Figura 02 - Notícia no Virgula, do UOL, sobre o falecimento de Flávio Basso (Júpiter Maçã), considerado um “ícone do rock gaúcho”.



Fonte: Vírgula UOL, 21/12/2015⁵

Entendemos a importância dos estudos de Arqueologia da Mídia, uma vez que eles acabam renovando a área de pesquisa comunicacional. Goddard (2014) traz à tona novos métodos que têm o intuito de responder às problematizações de um ambiente permeado por inovações tecnológicas. Também traz novos aspectos para a pesquisa empírica, além de adicionar uma dimensão temporal que relaciona o presente ao passado e considera a mudança como crucial para qualquer exercício 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 Seigfried 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. Através da perspectiva da materialidade, a arqueologia da mídia acaba

⁵ Disponível em: <http://virgula.uol.com.br/musica/rock-gaúcho-perde-um-de-seus-ícones-jupiter-maca-aos-47-anos/#img=1&galleryId=1047325>

rompendo com as teorias de mídia clássicas, contestando a ideia de descorporalização da mídia. Dessa forma, privilegia o desenvolvimento tecnológico e as invenções científicas como processos midiáticos (Nunes, 2016).

Para diversos teóricos alemães, não é uma história oficial que se quer procurar – procura-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 cheio 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 recolque, 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).

Pensamos essa questão arqueológica não apenas como uma discussão teórica – mas também metodológica. As imagens, aqui utilizadas, não estão sendo analisadas, literalmente. Mesmo assim, são materiais visuais que se justificam por darem forma metodológica a essa tentativa inicial de uma arqueologia do rock gaúcho.

Figura 03 - Na década de 1970, o festival Banana Progressiva acontecia em SP. Lá, o rock era “brasileiro”. No Sul, Mutuca voltou ao “rock gaúcho”. Percebemos uma possível convenção midiática acontecendo nos últimos 40 anos, que talvez tenha ajudado a fortalecer o rótulo.



Fonte: Caderno Hit Pop, julho/1975

Algumas dessas estratégias (o resgate das imagens midiáticas que variam entre 1975 e 2016) estão sendo usadas aqui para rever, mesmo que muito rapidamente, a história dos dois artistas. É um pontapé inicial. Trata-se, então, de contornar a história, recuperá-la, para além de uma narrativa linear acabada. É o confronto desses procedimentos que permite, por hipótese, fazer surgir novos elementos para refletirmos, inclusive, a própria filiação destes artistas à suposta identidade do rock gaúcho.

Silveira (2014) diz que o próprio termo “rock gaúcho” é um termo sinuoso e escorregadio. O autor explica que é complicado defini-lo, já que é um termo autoexplicativo (rock gaúcho é o rock feito no Rio Grande do Sul – deveria ser simples assim). Entretanto, este tipo de expressão acaba por atrapalhar uma real compreensão, criando uma falsa imagem de referência e induzindo a um entendimento parcial dos fatos aos quais aludem (Nunes, 2016).

O termo “rock gaúcho” começou a ser utilizado por uma convenção midiática – como um tipo de “facilitador semântico” difundido pela imprensa musical e aceito pelo público juvenil. De tal modo, percebemos que o rock gaúcho não é uma nomeação que surgiu entre os músicos – eles não se intitularam dessa forma. 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 (Nunes, 2016).

Na sequência dessa discussão arqueológica sobre rock gaúcho, somos induzidos a tentar entender as lógicas de cultura pop e de que forma estes artistas lidam com essas questões, no subtítulo a seguir.

“Rock é opção, somos uma banda pop” (Edu K, 2016)

A fala de Edu K para o portal UOL⁶ faz jus às controvérsias da trajetória do Defalla. A banda, que nunca assumiu uma identidade única – muito menos a de “rock gaúcho”, apesar do rótulo midiático que recebe desde idos da década de 1980 – ao lançar o disco *Monstro* disse que é uma banda pop.

Se o Defalla, uma banda que passou por inúmeros estilos musicais, se identifica como banda pop, enxergamos a necessidade de entender, afinal, o que é música pop. Assim, pensando o que seria a “música pop” dentro da “cultura pop”, temos em Soares (2015) uma definição que nos auxilia neste entendimento:

Compreende-se por música pop, as expressões sonoras e imagéticas que são produzidas dentro de padrões das indústrias da música, do audiovisual e da mídia; tendo como lastro estético a filiação a gêneros musicais hegemônicos nos endereçamentos destas indústrias (rock, sertanejo, pop, dance music, entre outros); a partir de orientações econômicas fortemente marcadas pela lógica do capital, do retorno financeiro e do que Frédéric Martel chama de “*mainstream*” – ou seja “a produção de bens culturais criados sob a égide do capitalismo tardio e cognitivo que ocupa (SOARES, 2015, p. 21).

⁶ Matéria disponível em: <http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2016/05/07/apos-14-anos-defalla-lanca-novo-disco-rock-e-so-opcao-somos-banda-pop.htm>

Figura 04 - Notícia sobre a volta do Defalla (usando o rótulo de “rock gaúcho”)

DeFalla: A volta dos Monstros mais amados do Rock Gaúcho

Tweetar Curtir Compartilhar 11 G+ 1

Felipe Almeida
Redação TDM, 10/05/2016 - 14h11

tamanho da letra A- A+

Foto: Renan Perobelli



DeFalla na Choperia do Sesc Pompeia

Fonte: Território da Música, 10/05/2016⁷

A ideia de pop – a cultura, agora não pensando somente na música –, para Soares (2014), sempre esteve acoplada a formas de produção e consumo de produtos orientados por uma lógica mercadológica, expondo as vísceras das indústrias da cultura e legando disposições miméticas, modos de vida, compondo um quadro transnacional de imagens, sons e sujeitos atravessados por um “semblante pop” (GOODWIN, 1992). O termo pop tornou-se amplo, devedor de um detimento em torno de suas características e usos por parte de pesquisadores das Ciências Humanas (SOARES, 2014). A discussão acerca da cultura pop se ancora, principalmente, diante da retranca do entretenimento. O autor comenta que a noção de pop está intrinsecamente ligada às ideias de lazer e de diversão.

Quem também entra na discussão de pop é Janotti Jr (2015), o qual explica que cultura pop é um termo criado pela crítica cultural inglesa na década de cinquenta para tentar delimitar, e até certa medida desqualificar como passageiro, o surgimento do

⁷ Disponível em: <http://www.territoriadamusica.com/rockonline/noticias/?c=41637>

rock'n'roll⁸ e a “histeria” da cultura juvenil que ali surgia, está relacionado, pelo menos nesse primeiro momento, a possibilidades de alta circulação midiática (Barcinski, 2014). Como uma membrana maleável, o pop remodela e reconfigura o próprio conceito de cultura popular ao fazer alastrar através da cultura midiática expressões culturais de várias ordens como, por exemplo, filmes, seriados, músicas, quadrinhos etc. O entendimento inicial desses fenômenos como pop já atestava uma das contradições desses aspectos culturais: de um lado seu aspecto serial, a produção massiva, de outro, o modo como os produtos pops servem para definir experiências diferenciadas através de produtos midiáticas, que nem por isso deixam de ser “populares”. Além disso, lembra o autor, a cultura pop também atravessa o popular por meio dos atos habituais de comentar, escutar, valorar e produzir expressões culturais que emulam parte do sistema dos produtos de alto alcance, como acontece com vídeos artesanais do Youtube e produções musicais caseiras. Mas a cultura pop se caracteriza em seu desprendimento do peso das tradições locais (JANOTTI JR, 2015, p. 45).

Aqui, surgiram questões de *mainstream* rapidamente levantadas por Soares (2015) e então, na sequência, tentamos entender questões de *mainstream e underground* na quais Edu K e Júpiter Maçã pareceram se debater durante os últimos 30 anos.

A circulação de Edu K e Júpiter Maçã pelo *mainstream e underground*

Se pensarmos que Edu K e Júpiter Maçã despontaram suas carreiras nos anos 1980, lembraremos que essa foi uma década muito importante para o rock feito no Brasil. Ao mesmo tempo em que várias bandas de rock surgiam como, por exemplo, Kid Abelha, Titãs, Ultraje a Rigor, citadas anteriormente, a rádio era dominada pela “ditadura do banquinho e violão” (Alonso, 2015). Então, quando tomou os programas de TV, as rádios e os palcos de todo país, o rock causou um rebuliço e desestabilizou um lugar que era essencialmente dominado pela MPB.

⁸ Grossberg descreve o rock'n'roll como uma formação, e enfatiza o fato de que a identidade e os efeitos do rock são mais abrangentes do que sua dimensão sonora. “Falar do rock como uma formação demanda que nós sempre localizemos práticas musicais em um contexto de um complexo (e sempre específico) quadro de *relações com outras práticas sociais e culturais*; daí eu descreverei o *rock como uma cultura* antes de descrevê-lo como uma prática musical” (GROSSBERG, 1997, p. 102, grifos nossos).

No Brasil, sempre houve uma hierarquização musical: naquele momento, na década de 1980, quem não era do primeiro time da MPB, estava na reserva. O rock dos anos 1980 teve que brigar muito para ser aceito sob as asas da MPB, e ganhar parte de seu status e legitimidade (Alonso, 2015). Aqui não pretendemos discutir como se deu essa aceitação do rock nacional pela MPB, mas sim entender o rock *mainstream* feito na época e de que forma isso pode nos ajudar a traçar uma arqueologia do rock gaúcho.

Edu K e Júpiter Maçã sempre se debateram entre o *mainstream* e o *underground*. Mais ainda: ambos, nestes mais de 30 anos que se passaram, acabaram circulando entre o *mainstream* local, o *underground* nacional, a volta ao *underground* local e, mesmo sem nunca conseguirem se firmar, eventualmente estiveram no *mainstream* nacional. Ambos estiveram muito próximos do reconhecimento massivo. *Mainstream*, para Alonso (2015), é aquele rock veiculado pela indústria cultural, consumido por milhões, ouvidos e tocados nas rádios de todo o país. Isso aconteceu com Edu K durante “Popozuda Rock’N’Roll”, quando o artista, usando o nome do Defalla (mesmo sendo o único integrante original), lançou um disco que misturava rock com funk carioca.

Já o *underground*, comentam Janotti Jr. e Cardoso Filho (2006), contempla uma série de princípios de composição de produtos que demanda um repertório mais delimitado para o consumo. A organização de produção e circulação destes produtos se firmam, quase que constantemente, a partir da negação do seu outro, no caso, o *mainstream*.

O grau de distanciamento entre condições de produção e reconhecimento identificados nos produtos é algo que nos permite diferenciar *mainstream* e *underground* mais claramente, já que boa parte do que é chamado de *underground* no meio musical está diretamente relacionado a uma justaposição entre suas condições de produção e prestígio, ao mesmo tempo em que o *mainstream* se caracteriza por possuir uma exasperada distância entre essas condições. Não obstante essa diferenciação, os autores lembram que tanto *underground* quanto *mainstream* são táticas de posicionamento frente ao mercado fonográfico e ao público.

Cada uma dessas configurações implica diferentes maneiras de atribuir valor à música e ideologias específicas que colaboram para o sentido final da música (Janotti Jr, Cardoso Filho, 2006).

Considerações finais

Mesmo sendo tratado pela imprensa como algo regional e homogêneo⁹, o rock gaúcho feito na década de 1980 surgiu como uma forma de estar no país. Ele foi uma forma da música jovem portoalegrense se inserir na cultura nacional.

Entretanto, bandas como Defalla e Os Cascavelletes, por exemplo, não conseguiram se firmar no eixo Rio/São Paulo. Por que os músicos Edu K e Júpiter Maçã, mesmo não tendo traços musicalmente regionais, não conseguiram solidificar suas carreiras no país todo? Foi o discurso? A sonoridade? As letras? A postura no palco? A centralização é, de fato, que dita as regras culturalmente? Essas são algumas das questões levantadas neste artigo, que ficam abertas para próximas investigações.

Aqui, trabalhamos com Edu K e Júpiter Maçã, ambos com traços peculiares e bastante problemáticos música e culturalmente, e que não carregam características regionais e sequer se encaixam exclusivamente no rótulo musical “rock’n’roll”. Nossa ideia, portanto, foi discorrer de forma inicial sobre a formação da identidade regional do rock gaúcho, principalmente, em paralelo à formação da identidade do rock “convencional” brasileiro. A finalidade deste artigo foi iniciar uma discussão, e que daqui para frente se problematize, se investigue e se desvende questões relacionadas a identidades culturais, ideia de nacionalização e como o regional e o nacional trabalham na construção da identidade cultural da música brasileira.

Referências

ALONSO, Gustavo. **A MPBzação do rock mainstream no Brasil**. Anais do II Congresso Internacional de Estudos do Rock – UNIOESTE, PR. 2015.

BARCINSKI, A. **Pavões misteriosos 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil**. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

GODDARD, Michael. **Opening up the black boxes: media archaeology, ‘anarchaeology’ and media materiality**, 2014.

⁹ Em nossa dissertação de Mestrado isso acabou se destacando, mas não nos aprofundamos nessa investigação.

GROSSBERG, Lawrence. **Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture.** Durham/London, 1997.

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

JANOTTI Jr., Jeder. Cultura Pop: entre o popular e a distinção. *In:* SÁ, Simone Pereira de; CARREIRO, Rodrigo; FERRARAZ, Rogério. (Org.). **Cultura Pop.** 1ed. Salvador: Edufba, 2015, v. 1, p. 45-56.

KOWARICK, L. F. F. **Proceso de desarrollo del estado en America Latina y política social.** Acion Critica, p. 6-13, 1979.

NUNES, Caroline Govari. **As próximas horas serão muito boas.** Materialidades e estéticas da Comunicação em duas apresentações ao vivo da banda Cachorro Grande. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Escola da Indústria Criativa, Universidade do Vale do Rio dos Sinos. 2016, 169 p.

POLLAK, Michael. **Memória e Identidade Social.** *In:* Estudos Históricos. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

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

SILVEIRA, Fabrício. **Rock gaúcho, cultura urbana e cenas musicais em Porto Alegre.** Um exercício metodológico. Cadernos da Escola de Comunicação UNIBRASIL, Curitiba, v.1, n.12, 2014.

SOARES, Thiago. **Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop.** (UERJ), v. 2, p. 41-53, 2014.

SOARES, Thiago. Percursos para Estudos sobre Música Pop. *In:* Simone Pereira de Sá; Rodrigo Carreiro; Rogério Ferraraz. (Org.). **Cultura pop.** 1ed.Salvador: Edufba, 2015, v. 1, p. 19-34.

VIANNA, Hermano. **O Rio Grande do Sul é a verdadeira Bahia.** Zero Hora, 24 de fevereiro de 2001. Caderno Cultura, pág. 8.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ. 1995, pág. 62.

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