

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

MARILENE NASCIMENTO DE SOUZA

LONGE DEMAIS DAS CAPITALS
MUSIPUC: UM (NOVO) MOVIMENTO MUSICAL EM PORTO ALEGRE NA DÉCADA
DE 1970

Porto Alegre
2006

MARILENE NASCIMENTO DE SOUZA

LONGE DEMAIS DAS CAPITAIS
MUSIPUC: UM (NOVO) MOVIMENTO MUSICAL EM PORTO ALEGRE NA DÉCADA
DE 1970

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós – Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Professor Doutor Helder Gordim da Silveira

Porto Alegre
2006

MARILENE NASCIMENTO DE SOUZA

LONGE DEMAIS DAS CAPITAIS
MUSIPUC: UM (NOVO) MOVIMENTO MUSICAL EM PORTO ALEGRE NA DÉCADA
DE 1970

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós – Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Helder Gordim da Silveira – PUCRS - Orientador

Prof^a Dr^a Núncia Santoro de Constantino – PUCRS

Prof^a Dr^a Elisabete Maria Garbin – UFRGS

RESUMO

A presente pesquisa traz uma narrativa histórica do MUSIPUC, festival de música popular que ocorreu entre 1971 e 1978, em Porto Alegre, realizado nas dependências da *Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul* e organizado pelo *Centro Acadêmico Santo Tomás de Aquino*.

O MUSIPUC trouxe uma nova perspectiva aos músicos de Porto Alegre, sendo um espaço para a mostra de canções de música popular. O festival era, praticamente, único em sua categoria e tornou-se popular entre os artistas que buscavam espaço.

Com o lançamento do programa *Vivendo a Vida de Lee* na *Rádio Continental AM*, o MUSIPUC ganhou maior visibilidade e seus participantes tiveram espaço na programação da rádio e, mais tarde, realizaram diversos *shows* pelo estado, e também em Santa Catarina e Curitiba, ganhando um público maior.

Assim, muitos dos músicos participantes do MUSIPUC tornaram-se profissionais, tendo a possibilidade de gravar seus *LPs*, e alguns se tornaram conhecidos nacionalmente.

PALAVRAS-CHAVE: Música. Porto Alegre. Festival.

ABSTRACT

This research consists of a historical narrative of MUSIPUC, a popular music festival which took place from 1971 to 1978 in Porto Alegre (Rio Grande do Sul/Brazil) at *Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul* (PUC-RS). The event was organized by the Student Academic Center *Santo Tomás de Aquino*. MUSIPUC brought new perspective to musicians in Porto Alegre, as it acted as a venue for the exhibit of pop music songs. The festival was virtually the only one in that category at the time. Therefore, it became popular among artists seeking space for their talent. Upon the launching of the radio program *Vivendo a Vida de Lee* [Living Lee's Life] at the station *Rádio Continental AM*, MUSIPUC gained greater visibility and its participants were granted a slot during the radio's program. Some musicians carried several performances in Rio Grande do Sul and the states of Santa Catarina and Paraná, thus reaching larger audience. As a result, many musicians who participated in the MUSIPUC became professionals and had the opportunity to record their LPs. Some have become known all over the country.

Key words: Music. Porto Alegre. Festival

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores do Programa de Pós –Graduação em História da PUCRS pelas reflexões que suscitaram e contribuíram de alguma forma para o enriquecimento deste trabalho.

Ao Professor Dr. Helder Gordim da Silveira, orientador desta pesquisa, por confiar e acreditar no tema desta dissertação, e por suas valiosas contribuições.

Ao Daniel, meu esposo e amigo, pelo incentivo, paciência e disponibilidade para me auxiliar constantemente.

À Nelson Coelho de Castro, Dedé Ribeiro, Júlio Fürst, Sérgio Endler, Juarez Fonseca, Kledir Ramil, Joyce Maia e Laé Brasil , por terem sido solícitos ao colaborar com a construção desta narrativa.

À Francisco Aneli, pela fita com a gravação do MUSIPUC.

E finalmente, à CAPES pela bolsa concedida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1 - <i>Deu pra ti</i> : os anos 70 delineando novas manifestações musicais....	15
1.1 A era dos festivais: música em movimento	16
1.2 A música do Brasil: influência norte-americana e estilos musicais	19
1.3 <i>Por favor sucesso</i>	24
1.4 <i>A juventude é uma banda numa propaganda de refrigerantes</i>	31
CAPÍTULO 2 - MUSIPUC: o surgimento de espaço para o desenvolvimento da Música Popular Gaúcha	35
2.1 MUSIPUC: formando um novo círculo musical em Porto Alegre.....	36
2.2 A importância do MUSIPUC para a música urbana do Rio Grande do Sul.....	63
2.3 <i>Sob um céu de blues</i> : a música urbana de Porto Alegre.....	66
CAPÍTULO 3 - Nas ondas da <i>Rádio Continental AM</i> : espaço e credibilidade para os músicos do Rio Grande do Sul	72
3.1 <i>Na Porto Alegre da Rádio Continental</i>	73
3.2 <i>Vivendo a Vida de Lee</i>	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
FONTES.....	95
BIBLIOGRAFIA.....	103
ANEXOS	109

INTRODUÇÃO

A década de 1970 no Brasil trouxe uma série de mudanças políticas, sociais e culturais que foram delineadas no final da década anterior. O regime militar consolidava-se no país à medida que eram instaurados os Atos Institucionais, sendo que o mais marcante foi o Ato Institucional número 5, o qual privava a população de seus direitos civis e fortalecia o aparelho repressor do Estado.

A década de 1960 ficou conhecida como a *Era dos Festivais* devido a grande quantidade desses eventos que, na sua maioria, eram televisionados. A partir desses festivais surgem, no Brasil, novas tendências culturais que influenciaram a música e a moda.

A década de 1970 traz várias temáticas a serem estudadas e que continuam, ainda hoje, pouco pesquisadas. Os festivais de música, o regime militar e os movimentos de juventude apontam novas possibilidades de questionamento, investigação e inúmeras abordagens possíveis.

Além disso, a História de Porto Alegre parece merecer novos olhares, a busca de diferentes e recentes assuntos para se conhecer melhor nossa cidade. Neste sentido, esta pesquisa procura tratar justamente de um tema recente e praticamente não explorado.

A pesquisa teve origem em um interesse particular de verificar a existência de festivais em Porto Alegre, onde houvesse músicas de protesto contra o regime militar. A partir de conversas, entrevistas e leituras nos jornais da década de 1970 novos horizontes se abriram e o MUSIPUC¹ tornou-se o centro da investigação.

Durante a década de 1970 o número de festivais nacionais de música popular diminuiu significativamente, porém, foi neste período que Porto Alegre passou a assistir várias edições deste festival de música popular, dando início à abertura de espaços na cidade para as apresentações musicais de diferentes estilos.

Assim, o período abordado pela pesquisa vai de 1971 a 1978, tendo como tema central a narrativa histórica do MUSIPUC. O objetivo desta investigação é mostrar que o MUSIPUC trouxe a possibilidade dos músicos gaúchos mostrarem suas canções, sem que fossem vinculadas a um estilo tradicionalista, com composições e interpretações de MPB².

O trabalho procura relacionar a possibilidade de um novo espaço musical oferecido pelo MUSIPUC, com as novas oportunidades de trabalho para os músicos que surgiram a partir da veiculação de suas músicas na *Rádio Continental AM* e, principalmente, no programa *Mister Lee In Concert*, da mesma rádio.

Essa relação entre o MUSIPUC, a *Rádio Continental* e o *Mister Lee In Concert*, teve grande importância para impulsionar o campo musical de nossa

¹ MUSIPUC foi o nome dado ao Festival Universitário de Música que ocorreu na Pontifícia Universidade Católica a partir de 1971.

² Música Popular Brasileira, que reúne outros ritmos brasileiros, como a bossa nova e o samba.

cidade. Nesta perspectiva, essa relação parece se aproximar às relações entre instituições formadoras de campos culturais abordadas por Bourdieu³.

Dentro da referida narrativa, verifica-se que o MUSIPUC parece ter iniciado um novo movimento musical em Porto Alegre, que mais tarde seria chamado de Música Popular Gaúcha (MPG). Este movimento surgiu em oposição, como uma forma de resistência à falta de espaço mercadológico para a música local, à Música Popular Brasileira, buscando a abertura da mídia nacional para os músicos do sul do país.

A metodologia utilizada para este trabalho foi o cruzamento de fontes orais, jornais e letras de música que participaram do MUSIPUC.

A fonte oral é rica e necessária, principalmente à medida que as fontes escritas são insuficientes ou inexistentes, como é o caso de um assunto muito recente.

Paul Thompson⁴ cita vários estudos onde a História oral tem grande importância, como no estudo de minorias, de religiões populares, de superstições e rituais de nascimento, casamento ou morte. Pode ainda ser usada na História da economia, da política e da sociedade. Thompson cita, ainda um novo ramo acadêmico bem desenvolvido no estudo da música e da canção folclórica. Segundo Paul Thompson, tem havido grande empenho em favor da utilização tanto da música

³ MIRANDA, Luciano. *Pierre Bourdieu e o campo da comunicação*. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Informação. UFRGS:Porto Alegre, 2000.

⁴ THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. História oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

folclórica, quanto de sua sucessora nos auditórios urbanos, para a compreensão da ideologia da classe operária.

Estudos recentes de História oral vêm se realizando sobre determinadas formas de lazer, como bandas de *jazz*, feiras e beisebol e também sobre o papel de maior amplitude em suas ramificações históricas, do botequim. Nesta área da História social, o impacto da evidência oral é especialmente importante, pois permite que o historiador examine questões críticas que anteriormente eram restritas.

Thompson acrescenta ainda que:

“A evidência oral pode conseguir algo mais penetrante e mais fundamental para a História. Enquanto os historiadores estudam os atores da história a distância, a caracterização que fazem de suas vidas, opiniões e ações sempre estará sujeita a ser descrições defeituosas, projeções da experiência e da imaginação do próprio historiador: uma forma erudita de ficção. A evidência oral, transformando os “objetos” de estudo em “sujeitos”, contribui para uma história que não só é mais rica, mais viva e mais comovedora, mas também mais verdadeira.”⁵

Assim, buscou-se definir uma colônia onde os entrevistados foram os músicos (intérpretes e compositores) participantes do MUSIPUC, organizadores do evento, componentes do corpo de jurados, radialistas da *Rádio Continental* e pesquisadores que abordaram temas relacionados a Porto Alegre na década de 1970.

A partir dessas entrevistas, procurou-se fazer a relação com notícias e críticas sobre o MUSIPUC nos jornais *Zero Hora* e *Correio do Povo*, além de reportagens de

⁵ THOMPSON, Paul. *A voz do passado*. História oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.137.

outros jornais do período. Esses jornais foram pesquisados, procurando os vestígios do festival, selecionando as edições de março até outubro, de 1971 até 1978.

Segundo Espig⁶ “a utilização de material jornalístico em trabalhos de cunho historiográfico vem sendo, cada vez mais, útil aos pesquisadores que se debruçam sobre períodos relativamente recentes de nossa história”.

Porém há necessidade de realizar uma leitura meticulosa e exaustiva, como sugere Elmir⁷, “elaborando o contexto dentro o qual estes documentos surgem e articulando com outras fontes”.

Assim, após a leitura e releitura dessas reportagens, assim como das transcrições feitas das entrevistas, procurou-se realizar a Análise de Conteúdo, a partir dos esclarecimentos de Constantino⁸, e tendo como base o método utilizado por Moraes⁹, constituída de cinco etapas: a preparação das informações a serem analisadas, a sua unitarização, a categorização, a descrição e a interpretação.

Além de obras acadêmicas para construir o contexto de Porto Alegre da década de 1970 e definir conceitos, alguns registros sobre festivais e temas relacionados à música de nossa cidade foram encontrados em duas obras não

⁶ ESPIG, Márcia Janete. *O uso da fonte jornalística no trabalho historiográfico: o caso do Contestado*. In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXIV, nº 2, Porto Alegre. Dezembro de 1998. p. 269-289.

⁷ ELMIR, Cláudio Pereira. *As armadilhas do jornal: algumas considerações metodológicas de seu uso para a pesquisa histórica*. In: Cadernos do PPG em História da UFRGS. Porto Alegre. Setembro de 1994. p 19-28.

⁸ CONSTANTINO, Núncia Santoro de. Teoria da história e reabilitação da oralidade: convergência de um processo. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. *A aventura (auto) biográfica – teoria e empiria-*. EDIPUCRS: Porto Alegre, 2004.

⁹ MORAES, Roque. *Análise de Conteúdo*. In: Educação. PUCRS. Porto Alegre. Ano XXII, nº 37. Março de 1999. p. 7-32.

acadêmicas, editadas pela Secretaria Municipal de Cultura: *O Som do Sul*, de autoria de Henrique Mann e *Um século de música do RS*, de Arthur de Faria.

Optou-se por utilizar as letras das músicas como ilustrações de determinadas situações referentes ao MUSIPUC ou ao contexto.

Através do cruzamento dessas fontes foi possível montar a narrativa histórica sobre o festival e, ainda, trazer apontamentos sobre a música e a história de Porto Alegre.

A maior dificuldade ao realizar esta pesquisa foi a falta de apoio em pesquisas anteriores sobre esse tema. O MUSIPUC é abordado resumidamente em trabalhos não acadêmicos e citado na tese de doutorado de Sérgio Endler¹⁰, que trata da *Rádio Continental AM*, trazendo, ainda, uma pequena abordagem sobre o programa *Mister Lee In Concert*. Assim, o trabalho tornou-se bastante difícil e ao mesmo tempo, gratificante por tratar de um assunto relativamente inédito na História de Porto Alegre.

O primeiro capítulo mostra a influência dos festivais nacionais ocorridos ao longo da década de 1960 nos padrões culturais juvenis, assim como a influência cultural norte-americana nos estilos musicais que vão surgindo ou se afirmando ao longo da década de 1970. Descreve, ainda, o cenário musical de Porto Alegre, as dificuldades encontradas pelos músicos de uma nova geração em conseguir espaço para os shows e na mídia. Ainda neste capítulo, é abordado o termo juventude.

¹⁰ ENDLER, Sérgio. *Rádio Continental AM: História e narrativas, em Porto Alegre, de 1971 a 1981*. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação. Unisinos, 2004.

O segundo capítulo traz uma narrativa sobre o MUSIPUC, as edições do festival, a repercussão no jornal *Zero Hora* e no *Correio do Povo*, as expectativas dos participantes e as oportunidades que surgiram a partir da participação desses músicos no festival. Procura, ainda, relatar como o MUSIPUC contribuiu para a abertura de novos espaços e novas possibilidades. Ainda neste capítulo, são abordados os conceitos de estilos musicais, principalmente de música urbana e música popular gaúcha.

O terceiro capítulo narra a aproximação do MUSIPUC com a *Rádio Continental* e com o programa *Mister Lee In Concert*, fazendo um breve histórico de ambos. Neste capítulo procura-se descrever a relação existente entre o festival, a rádio e o programa nela veiculado, colocando-os como necessários para a visibilidade dos participantes e seu reconhecimento perante o público.

CAPÍTULO 1

DEU PRA TI: OS ANOS 70

DELINEANDO NOVAS

MANIFESTAÇÕES MUSICAIS

1.1 A ERA DOS FESTIVAIS: MÚSICA EM MOVIMENTO

A década de 1960 no Brasil ficara conhecida como a *Era dos Festivais*, devido ao grande empenho das redes de televisão em promover tais eventos. Os grandes festivais foram promovidos pela *Record*, *Excelsior* e, mais tarde, pela *Rede Globo*.

Os festivais nacionais foram, sem dúvida, fundamentais para a música popular brasileira. A partir desses eventos os jovens compositores do Brasil tiveram um espaço para suas apresentações e muitos desses compositores e intérpretes se consagraram na MPB.

Esses festivais de música traziam as novas tendências musicais e também da moda. Através dos festivais e da televisão, o grande público conheceu a jovem guarda e o tropicalismo. A platéia passou a participar mais ativamente a partir de 1965, quando se pode verificar seu posicionamento com relação aos músicos, criando torcidas a favor ou contra os artistas.

O principal momento dos festivais da década de 60 ocorreu no ano de 1968, quando os artistas passam a tomar um posicionamento mais engajado politicamente e esteticamente. Ao mesmo tempo, acontecia o acirramento da ditadura militar no Brasil, com a instauração do Ato Institucional nº 5. Durante esse período o Brasil assistiu à perseguição e à expulsão de vários músicos.

Nos festivais da década de 1960 as músicas tinham, em sua maioria, a intenção de passar uma mensagem, retratar o contexto histórico ao qual se inseriam.

“Talvez o que melhor tenha caracterizado os festivais de música da década de 1960 seja essa maneira engenhosa, porque bem elaborada, de dizer algo. Nos festivais não se cantava apenas, dizia-se. A música e a poesia embutidas reforçavam uma voz”.¹¹

No início de 1970 o Brasil era invadido pelas tendências norte-americanas, principalmente na moda e na música¹². Os festivais das redes de TV passaram por aquilo que Tinhorão¹³ chama de uma forma de manipulação, onde os participantes deveriam produzir um *“espetáculo em que todos os gestos eram copiados dos estilos estrangeiros em moda no momento”*.¹⁴

Segundo Tinhorão, o fim dos festivais ocorreu quando

“... o cansaço dos programas de auditório denominados festivais começou a desinteressar o público e, em 1972, deixaria de interessar também às televisões, após o fracasso final do VII Festival Internacional da Canção, apontado pela imprensa como um simples vídeo – teipe dos anteriores”.¹⁵

¹¹ VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: Música, festivais e censura (1965-1969)*. Dissertação de Mestrado em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998, p. 38.

¹² ALVES, Julia Falivene. *A invasão cultural norte – americana*. São Paulo: Editora Moderna, 1988, p. 22.

¹³ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular – do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Editora Ática, 1981.

¹⁴ Idem, p. 184.

¹⁵ Idem, p 185.

O que acontecia era um esvaziamento dos festivais por parte do público devido à falta de *novidades* e, por conseqüência, um abandono da mídia por não obter o mesmo lucro dos festivais anteriores.

Através do quadro abaixo se pode observar a decadência dos festivais ao iniciar a década de 1970, com o número cada vez mais reduzido dos eventos:

Ano	Festival
65	I Festival da Música Popular Brasileira – <i>TV Excelsior</i>
66	II Festival da Música Popular Brasileira - <i>TV Record</i>
	I Festival da Nova Música Popular – <i>Excelsior</i>
	I Festival Internacional da Canção – <i>Globo</i>
67	III Festival da Música Popular Brasileira – <i>Record</i>
	II Festival Internacional da Canção - <i>Globo</i>
	I Bienal do Samba – <i>Record</i>
68	IV Festival da Música Popular Brasileira – <i>Record</i>
	III Festival Internacional da Canção – <i>Globo</i>
69	V Festival de Música Popular Brasileira – <i>Record</i>
	IV Festival Internacional da Canção – <i>Globo</i>
	II Festival Universitário – <i>Tv Tupi</i>
	II Bienal do Samba – <i>Record</i>
70	V Festival Internacional da Canção – <i>Globo</i>
	III Festival Universitário – <i>Tupi</i>
71	VI Festival Internacional da Canção – <i>Globo</i>
	III Bienal do Samba- <i>Record</i>
72	IV Festival Universitário – <i>Tupi</i>
	VII Festival Internacional da Canção – <i>Globo</i>
75	Festival Abertura – <i>Globo</i>
79	Festival da <i>Tv Cultura</i> de São Paulo – <i>Tv Cultura</i>
	Festival Universitário da <i>Tv Tupi</i> – <i>Tv Tupi</i>
80	MPB/80 – <i>Globo</i>
81	MPB/Shell – <i>Globo</i>
82	MPB/Shell - <i>Globo</i>

ALVES, Valéria Aparecida. “Pra não dizer que não falei dos festivais: música e política na década de 60”. Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001, p. 71

Este era, no entanto, um fenômeno típico do eixo Rio – São Paulo. No Rio Grande do Sul se percebe justamente ao contrário. A partir do final da década de 60 e no decorrer da década de 70, passam a acontecer grandes festivais de música. Esses festivais eram universitários, diferentemente do que ocorria na região Sudeste do país.

1.2 A MÚSICA DO BRAZIL: INFLUÊNCIA ESTADUNIDENSE E ESTILOS MUSICAIS

A partir dos grandes festivais da década de 1960, o Brasil passou a ouvir novas tendências musicais. Na década de 1970, algumas dessas tendências ganharam fôlego e novos ritmos tomam conta das rádios e da televisão.

A grande influência, sem dúvida, foi o festival estadunidense *Woodstock* que ocorreu em agosto de 1969. No Brasil a influência estadunidense ¹⁶ já era sentida com o movimento tropicalista¹⁷, porém agora chegava com a febre das discotecas e com o *rock pesado*¹⁸, diferente do que se via com a jovem guarda.¹⁹

¹⁶ ALVES, Julia Falivene. *A invasão cultural norte – americana*. São Paulo: Editora Moderna, 1988, p. 103-108.

¹⁷ A *Tropicália, Tropicalismo ou Movimento tropicalista* foi um movimento cultural que nasceu sob a influência das correntes de vanguarda artísticas e da cultura pop nacionais e estrangeiras (como o pop-rock e a poesia concreta) e mesclou manifestações tradicionais da cultura brasileira a inovações estéticas radicais. Tinha também objetivos sociais e políticos, mas principalmente comportamentais, que encontraram eco em boa parte da sociedade, sob o regime militar, no final da década de 1960. O movimento manifestou-se principalmente na música (cujos maiores representantes foram Caetano

Sob essa influência, vários músicos brasileiros adotaram nomes estrangeiros. Havia o grupo paulistano *Pholhas* que interpretavam canções em inglês e português; o grupo *Light Reflections* com o grande sucesso *Tell Me Once Again*, que depois viraria comicamente *Telma Eu Não Sou Gay*, com Ney Matogrosso; Tony Stevens (Jessé) com os sucessos *Flying* e *If I Could Remember*, Christian (da dupla sertaneja Christian & Ralf) com o *hit* *Don't Say Goodbye*; o próprio Ralf, da mesma dupla, com o nome de Dom Elliot; Paul Bryan (Sérgio Sá) com *Listen*; a banda *Lee Jackson*, com *Hey Girl*, grupo formado por músicos que hoje ocupam lugares de direção executiva em algumas grandes gravadoras no Brasil; o grupo *Sunday*, de Hélio Eduardo Costa Manso, com *I'm Gonna Get Married*; Fábio Jr., que adotou dois nomes americanos, Mark Davies e, depois, Uncle Jack, cantando *Don't Let Me Cry*; o grupo feminino *Harmonie Cats*, e até a cantora dançarina Gretchen, que começou cantando em inglês.

Ao mesmo tempo que havia, de um lado, esses músicos adotando nomes e estilos estadunidenses, com músicas mais populares, de outro lado, surge uma

Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé) mas também ecoou em manifestações artísticas diversas, como as artes plásticas (destaque para a figura de Hélio Oiticica), o cinema (o movimento sofreu influências e influenciou o Cinema Novo de Gláuber Rocha) e o teatro brasileiro (sobretudo nas peças anárquicas de José Celso Martinez Corrêa). Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tropic%C3%A1lia>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2006.

¹⁸ O *rock* pesado é o nome popular do *Heavy Metal*, que é um estilo musical derivado do *rock*, caracterizado pela predominância sonora de guitarras sob o efeito de pedais de distorção, com ritmos rápidos, amplificados e freqüentemente virtuosos. O *Heavy Metal* surgiu em contraponto ao movimento hippie dos anos 60, a era do Paz e Amor. Suas origens residem nas bandas de *hard rock* que entre 1967 e 1974 pegaram o *blues* e o *rock* e criaram um híbrido com som pesado centrado nas guitarras e na bateria. ARCOS, Carmelo. *As feras do rock*. Ediciones Altaya S.A: Barcelona, 1996, p.188.

¹⁹ Movimento musical que surgiu no Brasil nos anos 1960. É uma variação suave do *rock*, batizada no país de *iê-iê-iê*, com letras românticas e descontraídas, voltada para os adolescentes. Era inspirado no *rock and roll* nascido nos anos 1950 nos Estados Unidos. A expressão jovem guarda começou a ser usada com a estréia do programa de auditório que tinha esse nome, na *TV Record*, em 1965. Comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, apresentava ao público os principais artistas ligados ao movimento. O nome, segundo integrantes do grupo, surgiu em oposição à velha guarda, quer eram os cantores anteriores à chegada do rock no Brasil. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jovem_Guarda> Acesso em 25 de janeiro de 2006.

geração de músicos fiéis ao *rock*, mas que alcançavam um público restrito. Tais músicos traziam uma nova linguagem, alguns se valiam de uma espécie de filosofia de vida para compor suas canções, mas sem deixar de incorporar as influências estadunidenses.

No *rock*, verifica-se o apogeu da carreira de Raul Seixas, que em 1973 que obteve seu primeiro grande sucesso com *Ouro de Tolo*, incluída em seu primeiro LP solo *Krig-há, Bandolo!*. No mesmo ano, viriam outros *hits* como *Metamorfose Ambulante*, *Mosca na Sopa*, e *Al Capone* (com Paulo Coelho). Sua carreira se consolidaria com os três álbuns – *Gitá* (1974), *Novo Aeon* (1975) e *Há Dez Mil Anos Atrás* (1976).

Esta é a época áurea de uma nova geração de grupos de *rock* brasileiros de variadas tendências como *O Terço*, de influências do *rock* progressivo²⁰ com o guitarrista Sérgio Hinds como seu líder – que desembocaria no *14 Bis*; do *Joelho de Porco*, com o seu som *pré-punk*²¹ formado pelo popular baixista Tico Terpins; o *Moto Perpétuo*, formado pelo cantor e compositor Guilherme Arantes; o *Casa das Máquinas* formado por Netinho, *ex-Incríveis*²², dentre outros mais. Destaque para os *Secos & Molhados* (com Ney Matogrosso), o mais criativo grupo da década a

²⁰ O *rock progressivo* foi principalmente um movimento europeu que foi beber as suas principais influências à música clássica e ao *Jazz fusion*, em contraste com o *rock* americano historicamente influenciado pelo *rhythm and blues* e pela música *country*. Ao longo dos anos apareceram muitos subgêneros deste estilo tais como o *rock sinfônico* e o *metal progressivo*. ARCOS, Carmelo. *As feras do rock*. Ediciones Altaya S.A: Barcelona, 1996, p. 187.

²¹ O estilo *punk-rock* tradicional caracteriza-se pelo uso de poucos acordes, em geral *power-chords*, solos breves e simples (ou ausência de solos), música de curta duração e letras sarcásticas que podem ser politizadas ou não, em muitos casos uma manifestação de antipatia à cultura vigente. O grupo foi definido como *pré-punk* por ser precursor do movimento, pois o movimento *punk* propriamente dito surge no Brasil na década de 1980.

Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/Punk#M.C3.BA9ica>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2006.

²² Em 1962 cinco rapazes formam um conjunto musica conhecido como *The Clevers*. Suas principais influências foram grupos norte-americanos como *The Shadows* e *The Ventures*. Mais tarde, após disputas judiciais pelo direito de utilização do nome da banda, tendo em vista que existia outro grupo com o mesmo nome, passaram a se chamar *Os Incríveis*. <http://www.geocities.com/leosites/01012005002.htm>

misturar *pop-rock*²³ com música brasileira, portuguesa e outras influências – sua curta duração (1971-74) atingiu grande sucesso nacional.

No início da década de 1970 estabelecem-se os grandes nomes de uma chamada MPB mais moderna²⁴ com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Gal Costa, Maria Bethânia, Vinícius de Moraes, Toquinho, Elis Regina, Milton Nascimento e outros.

Neste período, surge também uma importante geração de novos nomes da MPB que continuariam a fazer trabalhos de renovação da música popular brasileira durante o começo do século XXI, tais como Djavan, Fafá de Belém, Fagner, Belchior, Alceu Valença, Zé Ramalho, Morais Moreira, Baby Consuelo (atual Baby do Brasil), Pepeu Gomes, Elba Ramalho, e outros.

No Rio de Janeiro juntamente com as discotecas surge um fenômeno que se caracterizaria como tipicamente carioca – os bailes *funk*²⁵. O *funk* surgiu²⁶ no final da década de 60, em meio aos conflitos raciais, estadunidenses, e como resposta a uma estagnação pelo qual o *soul*²⁷ se encontrava. A palavra *funk* originalmente

²³ O *Pop rock* é uma variação do estilo musical conhecido como *rock*. O *Pop rock*, como o próprio nome diz, tem por objetivo tornar o estilo *rock* mais popular. ARCOS, Carmelo. *As feras do rock*. Ediciones Altaya S.A: Barcelona, 1996, p. 145.

²⁴ <http://www2.uol.com.br/uptodate/500>

²⁵ O *funk* que tem alcançado grandes índices de popularidade nos dias de hoje e que ficaram conhecidos, principalmente, pelos bailes e pelas letras que fogem do convencional trata-se do *Miami Bass* e tem sua origem na década de 90. Este estilo de *funk* também ficou conhecido no Brasil como *funk carioca*, evidentemente não no Rio de Janeiro onde é conhecido apenas como *funk*. Não se trata, portanto, do mesmo estilo de *funk* dos anos 60. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Funk>. Acesso em 25 de janeiro de 2006.

²⁶ ARCOS, Carmelo. *As feras do rock*. Ediciones Altaya S.A: Barcelona, 1996, p.121.

²⁷ O *Soul* é um gênero de música que surgiu do *rhythm and blues* e do *gospel* durante o final dos anos 50 e início dos 60 entre os negros norte-americanos. A música *soul* normalmente apresenta cantores individuais acompanhados por uma banda tradicionalmente composta de uma seção rítmica e de metais. *Rhythm and blues* ou *R&B* foi um termo comercial introduzido no Estados Unidos no final de 1940 pela Revista *Billboard*. O termo substituiu *race music*, que era, em língua inglesa um

significava medo ou pânico, era usada na gíria dos negro como sinônimo de algo ou alguém autêntico. Na música, passou a denominar um estilo derivado do *soul* e do *black music*²⁸, que colocava todo o peso do ritmo sobre o primeiro compasso, acentuando a importância do baixo e da bateria.²⁹

Os principais nomes deste estilo são *James Brown*, *The Isley Brothers*, *Curtis Mayfield*, entre outros. No Brasil, Jorge Ben popularizou o ritmo misturando com a levada do nosso *samba*.

Neste período, de ditadura militar, aconteceu um surto de produção musical popular de cunho nacionalista, de exaltação das belezas naturais do país e da idéia básica de que *Deus é brasileiro* em uma tentativa quase ufanista representada principalmente pela dupla Dom & Ravel com a música *Só O Amor Constrói*, de 1971, e outro grande sucesso que Dom compôs (em 1970) para o então popular grupo de *rock*, *Os Incríveis – Eu Te Amo Meu Brasil*. Aproveitando a grande repercussão desses tipos de canções, *Os Incríveis* ainda gravariam (em 1971) um compacto simples com o *Hino Nacional* e o *Hino da Independência do Brasil*.

Verifica-se, no Brasil da década de 1970, um esvaziamento dos festivais televisivos, mas também uma consolidação da música popular brasileira, com novos

tanto ofensivo. De certo modo, hoje o rótulo *rhythm and blues* se aplica nos EUA atualmente a qualquer forma de música pop com artistas negros. O termo *Gospel* quer dizer Evangelho. É música de origem negra, nascida no final do século dezanove nas igrejas evangélicas do sul dos Estados Unidos. Idem, p.65.

²⁸ *Black Music* é um termo que engloba todos os estilos de música negra, *blues*, *jazz*, *gospel*, entre outros. Idem, p. 66

²⁹ Idem, p. 121

ritmos e estilos. Se a década de 70 representou um *vazio*³⁰ nas chamadas músicas de protesto, paradoxalmente representou uma efervescência de novos talentos.

Segundo Napolitano³¹, a música dos anos 70 sintetizou de forma singular as diversas tradições estéticas, circuitos culturais e tempos históricos que marcaram a vida cultural brasileira do século XX.

“Poderíamos dizer que ela aglutinou tudo que veio antes e apontou caminhos para tudo que viria depois daquelas décadas marcantes”.³²

1.3 POR FAVOR SUCESSO³³

Em Porto Alegre todas essas *mudanças* na música também estavam ocorrendo, embora com características próprias. Os músicos locais necessitavam de espaço para mostrar seu trabalho e ultrapassar as barreiras existentes entre o *novo* e o *velho*. Ou seja, havia produções modernas, influenciadas pelas tendências da época, mas que eram ainda sufocadas pelas tendências antigas. Não havia uma

³⁰ MOREIRA, Sonia Virgínia. *As alternativas da cultura (anos 60/70)*. In: MELLO, Maria Amélia (Org). *Vinte anos de resistência. Alternativas da cultura no regime militar*. Espaço e Tempo: Rio de Janeiro, 1986, p. 29-46.

³¹ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Autêntica, Belo Horizonte, 2002.

³² *Idem*, p.74.

³³ Título de música e LP da banda *Liverpool*, 1969.

estrutura para que esses músicos se apresentassem e as casas noturnas de Porto Alegre ficavam restritas à velha-guarda.

Havia na cidade algumas apresentações performáticas e *óperas-rock* como *Amelita Cabeça, tronco e membros, Em palpos de aranha e Eugeny*. Grupos como *Os Tapes* e *Pentagrama*, reuniam músicos de variadas formações em busca de um conceito de mistura de linguagens que soaria moderno até hoje.³⁴ Esses grupos apresentavam-se em teatros e nas rodas de som, comuns em Porto Alegre na década de 70.

Nas décadas anteriores, entre os estilos musicais presentes em Porto Alegre, pode-se destacar o *Jazz*³⁵. Havia grande número de bandas deste estilo que tocavam nos cafés e mais tarde passam a animar os bailes. Além deste estilo, o *samba*³⁶, com seu maior representante gaúcho, Lupicínio Rodrigues; também *xotes*³⁷, *milongas*³⁸, *valsas*³⁹ e *chorinhos*⁴⁰ eram comuns nas rádios e casas

³⁴ FARIA, Arthur de. *Um século de Música no RS*. Cee. Porto Alegre, 2000, p.12

³⁵ O *Jazz* nasceu no período entre 1890 e 1910 em Nova Orleans. Suas raízes remontam à música dos negros e crioulos dos Estados Unidos desde suas épocas como escravos que datam pouco antes de 1850. As maiores influências do *Jazz* são os *Blues*, derivados das "canções de trabalho" dos negros (dos quais o *Jazz* herdou principalmente o caráter espontâneo e de improviso) e o *Ragtime*, música escrita, harmonicamente mais elaborada, uma "música clássica popular". HOBBSAWM, Eric. *História social do Jazz*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1990. 2ª edição.

³⁶ O **samba** é um ritmo brasileiro, nascido nos morros do Rio de Janeiro, entre os negros ex-escravos e seus descendentes. Muitos pesquisadores apontam para os ritmos do maxixe, do *lundu* e da modinha como fontes que, quando sintetizadas, deram origem a esse ritmo. NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Autêntica, Belo Horizonte, 2002, p.49.

³⁷ *Xote* ou *Schottisch* é, atualmente no Brasil, uma modalidade de Forró. Acredita-se que tenha se originado a partir de uma dança típica da Escócia do século XIX, trazida ao país em pelos colonizadores europeus e, a partir daí, caído no gosto dos escravos brasileiros. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Xote>.

³⁸ Estilo de música tradicional em várias partes da América Latina e na Espanha. Deriva da *habanera*, assim como o tango. É um estilo muito popular na Argentina. É um canto e dança da Andaluzia que, nos fins do século XIX, se popularizou nos subúrbios de Montevideu e Buenos Aires. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Milonga>.

³⁹ A Valsa é uma dança de compasso ternário (ritmo) (3/4) com origem em danças camponesas tradicionais austríacas. Entre os compositores brasileiros que se destacaram neste gênero temos:

noturnas. Durante as décadas de 50 e 60 as grandes orquestras das rádios ditavam os ritmos ouvidos na capital gaúcha.

Essa influência pode ser percebida ainda na década de 70, quando ao observar as reportagens de *shows* em alguns jornais da época, verifica-se uma grande quantidade de *shows* de *Jazz*, principalmente de Ella Fitzgerald⁴¹, e também o grande número de apresentações de orquestras⁴².

Ainda na década de 60, surge grande quantidade de bandas de *rock* inspiradas pelos *Beatles*, como o *Liverpool*, mais tarde chamado *Bixo da Seda*. As bandas de *rock*, no entanto, proliferaram, principalmente, em um bairro operário de Porto Alegre, o IAPI, onde surgiram também grande número de artistas plásticos, atores, e também um grande número de músicos com estilos musicais variados. Vale lembrar que Elis Regina, que mais tarde seria o grande nome da MPB, morou no IAPI até o final da década de 60.

O *Liverpool* fazia grande quantidade de *shows* em Porto Alegre e iniciaram no *Clube São José* do Bairro Passo d'Areia. O grupo ganhou o Festival Universitário da Canção Popular, de 1969, com a música *Por favor sucesso*, de Carlinhos Hartlib, e assim gravou seu primeiro disco. Segundo o jornal *Zero Hora* da época, sentia-se

Villa Lobos, Carlos Gomes, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazaré, Pixinguinha, Tom Jobim e Chico Buarque, entre outros. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Valsa>.

⁴⁰ O Choro é um gênero musical popular e instrumental brasileiro. O choro pode ser considerado como a primeira música urbana popular típica do Brasil e é caracterizado pelo virtuosismo e improviso dos participantes, que precisam ter pleno domínio de seu instrumento. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Chorinho>

⁴¹ *Zero Hora*, maio-junho de 1970, página central.

⁴² Há um grande número de apresentações de orquestras nas programações culturais da cidade ao longo das edições pesquisadas do jornal *Zero Hora* e *Correio do Povo* do período de 1970 até 1975.

que ali nascia a “*nova música de Porto Alegre*”⁴³. A partir deste disco, o grupo fez várias apresentações durante a década de 70 no Rio de Janeiro e São Paulo, inclusive apresentações no programa televisivo *Fantástico*, da *Rede Globo*, e uma *turnê* pela Europa.

Em 1963, foi realizado o Festival dos Novos Compositores, promovido pela *TV Piratini*, onde apareceram os primeiros compositores de bossa nova⁴⁴, como Sérgio Napp. Em 1964, aconteceram dois grandes festivais de bossa nova, no Grêmio Náutico União, e, em 1965, acontece o primeiro *ArquiSamba*, o festival de MPB da Faculdade de Arquitetura da UFRGS.

A partir de 1965 começa o ciclo dos festivais no Rio Grande do Sul. Esses festivais ocorriam em colégios e em faculdades. Durante a efervescência de 1968, o *ArquiSamba* era considerado o maior festival do Rio Grande do Sul. As apresentações tinham, notavelmente, uma inspiração do que acontecia nos festivais nacionais e as performances com tendências *tropicalistas*.

As gerações de músicos de Porto Alegre se encontravam e se misturavam no Centro Livre de Cultura, no Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura da UFRGS e no Clube de Cultura. No Clube de Cultura se forma, em 1968, a *Frente Gaúcha de Música Popular* fazendo eco às organizações políticas de resistência à

⁴³ *Zero Hora*, 4 de maio de 1973, capa do Guia *Zero Hora*.

⁴⁴ A Bossa Nova foi um dos mais importantes movimentos de renovação da música popular e urbana do Brasil. De acordo com o jornalista Sérgio Cabral, a Bossa Nova é o produto de um processo iniciado na década de 1940. Oficialmente, a Bossa Nova apareceu no cenário fonográfico no ano de 1958, com o disco de 78 R.P.M. *Chega de Saudade*, de um violonista e cantor, até então desconhecido, chamado João Gilberto. O movimento teve forte influência do *Jazz*. http://pt.wikipedia.org/wiki/Bossa_nova.

ditadura. As principais lideranças eram Sergio Napp, Raul Ellwanger, César Dorfmann, Edgar Pozzer e Paulo Dorfmann, além de um grupo mais jovem como Cláudio Levitan. A *Frente* foi lançada em um *show* no Grêmio Náutico União, com Elis Regina como convidada. O espetáculo foi patrocinado pela *Companhia Jornalística Caldas Júnior*. No mesmo ano os tradicionalistas lançaram um manifesto defendendo uma identidade estética como música brasileira do sul.⁴⁵

A partir do AI-5 a possibilidade de criação musical ficou restrita em todo o Brasil, inclusive em Porto Alegre. Muitos compositores foram colocados na clandestinidade, como foi o caso de Raul Ellwanger.

Em 1969, Giba-Giba, De Santana e Vanderley Falkemberg fundaram o grupo *Uma mordida na Flor*, de forte influência *tropicalista*. Estouraram todas as lotações de seus *shows* pelo interior e na Capital e passaram a fazer várias apresentações nos bares da cidade.⁴⁶

No início da década de 1970, os *shows* em Porto Alegre eram poucos, as gravações eram praticamente inexistentes e as rádios eram inatingíveis. Poucos músicos conseguiam gravar *Long Plays*, pois as gravadoras estavam concentradas no eixo Rio - São Paulo.

Em 1971 ocorreu o primeiro MUSIPUC, no *Theatro São Pedro*, promovido pelo *Diretório Acadêmico Santo Tomás de Aquino*. Já em sua primeira edição

⁴⁵ FARIA, Arthur de. *Um século de Música no RS. Cee*. Porto Alegre, 2000, p.230.

⁴⁶ Entre os principais bares da época, em Porto Alegre, pode-se destacar: Corujão 2 e Encouraçado Butikin. Outros espaços para shows eram: Clube de Cultura, Leopoldina Juvenil, Teatro de Câmara, Teatro de Arena, Cine Presidente, Salão de Atos da UFRGS e Salão de Atos da PUCRS.

surgem os futuros grandes nomes da música do Rio Grande do Sul, como Os *Almôndegas*. O festival passa a ser o único do gênero na cidade e é a grande possibilidade de se retomar a *era dos festivais* do Rio Grande do Sul.

No cenário nacional, conforme se referiu anteriormente, esse é o início da decadência dos grandes festivais, pois os meios de comunicação passam a perder seu interesse por eles. Mas o que estava por acabar no sudeste do Brasil começava em Porto Alegre.

Havia uma necessidade mercadológica, tanto pelo lado dos músicos, quando do lado da mídia, de ter um espaço para mostrar a música feita no sul. Havia também uma necessidade cultural identitária da juventude urbana porto-alegrense. Assim, o MUSIPUC passa ter grande visibilidade pelo público e pelos músicos.

Em 1975, o apelo juvenil tornou-se cada vez mais forte. A marca de calça *jeans Lee* estava expandindo seu mercado no Brasil e resolveu iniciar sua ação pelo Rio Grande do Sul. O *jeans*, sob influência norte-americana⁴⁷, fazia parte do vestuário da juventude, mas as calças só chegavam aqui através de contrabandos ou imitações baratas das calças. Assim, a *Lee* e as *Lojas Renner* firmam um contrato e o *jeans* passou a ser comercializado pela loja.

A representação da *Lee* no Brasil contratou uma das empresas mais importantes de publicidade da época, a *MPM*, para fazer os comerciais da marca nos moldes das que ocorriam nos Estados Unidos. O comercial na verdade era um

⁴⁷ Essa influência chegava através de propagandas, uso da imagem de atores de *Hollywood* e músicos, principalmente cantores de *rock*.
Alves, Júlia Falivene. *A invasão cultural norte-americana*. São Paulo: Moderna, 1988. p.96-98.

programa de músicas *country*, protagonizado por um personagem chamado *Mister Lee*. A agência de publicidade indicou um jovem radialista da *Rádio Continental* para fazer o papel do *Mister Lee*, Julio Fürst, que tinha um programa de *black music* na rádio e fazia um personagem chamado *Mister Brown*.

A *Rádio Continental*⁴⁸ era, na época, uma rádio com forte apelo e identificação com os jovens de Porto Alegre. Grande parte de sua programação era voltada para a música, mas como a grande maioria das rádios, o espaço era reservado para a música internacional. A partir do MUSIPUC a rádio entra em contato com os músicos locais e passa a veicular suas músicas na maior parte da programação.

Na terceira edição do MUSIPUC, Julio Fürst, o *Mister Lee*, foi convidado para ser jurado do festival. A partir desse evento, ele passa a ter maior contato com os músicos locais. Assim, convida alguns participantes do MUSIPUC, e em especial um dos vencedores, Fernando Ribeiro, para tocar ao vivo em seus programas.

Com o grande sucesso do programa na rádio, surge a idéia de fazer *shows* itinerantes pelo estado, chegando até o Paraná, pois o programa também era transmitido em Curitiba. As turnês tinham suas lotações esgotadas e sempre havia necessidade de fazer mais de um *show*.

No final da década de 60, havia uma busca de espaço na mídia local, onde predominavam os ritmos internacionais, mas, ao mesmo tempo, verifica-se uma

⁴⁸ No Capítulo 3 há um breve histórico da Rádio Continental. Para um histórico detalhado da Rádio Continental, ver em: ENDLER, Sérgio. *Rádio Continental AM: História e narrativas, em Porto Alegre, de 1971 a 1981*. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação. Unisinos, 2004.

transição na música do Rio Grande do Sul. A década de 70 passa a apresentar novos movimentos musicais também em Porto Alegre. Além disso, os músicos locais passaram a contar com novos espaços para os *shows* com as *Rodas de Som* e também com a abertura de espaço nas rádios, principalmente a partir de 1971, com a *Rádio Continental*. Em um curto período, Porto Alegre deixa de ouvir apenas a música de grandes orquestras e passa a ouvir também as raízes do que se convencionou chamar, na década de 80, de *Música Popular Gaúcha*.

1.4 A JUVENTUDE É UMA BANDA NUMA PROPAGANDA DE REFRIGERANTES⁴⁹

O sucesso do programa do *Mister Lee*, dos *shows* chamados *Vivendo a Vida de Lee* e do próprio MUSIPUC, só foi possível pela presença de um mercado juvenil que necessitava de produtos que os identificassem.

A juventude é um período da vida humana compreendido entre o fim da infância e o início da idade madura. Esta é uma noção constituída socialmente e não pode ser definida simplesmente por critérios biológicos.

“A juventude é investida também de outros símbolos e outros valores. De um contexto a outro, de

⁴⁹ Trecho da música *Terra de Gigantes*. Engenheiros do Hawaii, *Alívio Imediato*, 1989.

uma época a outra, os jovens desenvolvem outras funções e logram seu estatuto definidor de fontes diferentes”.⁵⁰

Karl Mannheim considera que uma geração se distingue não apenas pela contemporaneidade cronológica, mas pelo fato de viver os mesmos laços de solidariedade, amizade e dependência. Essa vivência comum gera uma forma comum de estratificação da consciência, e por isso, os indivíduos de uma mesma geração se reconhecem dentro dos mesmos códigos e das mesmas práticas políticas, sociais e culturais.⁵¹

A juventude é marcada por símbolos e signos caracterizando as *tribos*, que são *agrupamentos semi-estruturados de adolescentes e jovens com identificação comum a estilos de vida, cultura e lazer*.⁵² Ou seja, são grupos formados a partir de determinadas afinidades provenientes de outras variáveis e da conjuntura histórica, e que estabelece condições de probabilidade para a agrupação.⁵³

Percebe-se que

“Fragilizada em suas referências simbólicas, a identidade grupal é buscada em marcadores imaginários: a roupa, o cabelo, os acessórios que compõem a estética do grupo (Castro, 1998).

⁵⁰ ABREU, Alzira Alves. *Quando eles eram jovens revolucionários. Os guerrilheiros das décadas de 60/70 no Brasil*.p.181/182.

⁵¹ MANNHEIMN, Karl. *Lê problème des générations*. Paris: Editora Nathan,1990, p.52.

⁵² OLIVEIRA, Maria Cláudia Santos Lopes de; CAMILO, Adriana Almeida e ASSUNÇÃO ,Cristina Valadares. *Tribos urbanas como contexto de desenvolvimento de adolescentes: relação com pares e negociação de diferenças*. In: Temas em Psicologia da SBP 2003 Volume 11,número 1. Sociedade Brasileira de Psicologia.

Versão eletrônica http://www.sbponline.org.br/revista2/index_arquivos/Page916.htm.

⁵³ MARGULIS, Mario e URRESTI, Marcelo. *La construcción de juventud*. In: MARGULIS, Mario (et al). *Vivendo a toda: jovens, territórios culturais y nuevas sensibilidades*. Siglo del Hombre Editores: Santa Fé de Bogotá, 1998, p. 8.

Outras vezes, confunde-se com o território. Algumas tribos marcam sua especificidade pela ocupação e domínio de um certo recorte do espaço urbano – praças, escadas, pistas de skate etc. - no qual inscrevem sua marca pelo graffiti; pichação, presença ruidosa (Madrid, 2001; Sarlo, 1997). Em suma, as tribos urbanas são expressão do ethos contemporâneo (Gonçalves, 1999), representando formas de ser e estar típicas do mundo globalizado (Hall, 2000; 2002)".⁵⁴

A geração que participava do MUSIPUC era formada, em sua grande maioria por estudantes universitários de classe média. Eram, em boa parte, ouvintes da *Rádio Continental* e, a partir de 1975, ouvintes e participantes do programa de *Mister Lee*.

Entre os símbolos da juventude da década de 70, estavam as calças *jeans*. Inúmeros anúncios e reportagens nos jornais da época mostram que o *jeans* estava ligado à simbologia de um comportamento de vanguarda, moderno e jovem. A rebeldia e a liberdade eram constantemente associadas à combinação de jovens e à *velha calça azul e desbotada*.⁵⁵

Outro grande símbolo da juventude é a música, que se tornou espaço para a expressão de idéias e sentimentos. Através da música e dos estilos musicais a juventude adquire, cria e divulga sua linguagem, suas preocupações, suas perspectivas e seus sonhos.

⁵⁴ OLIVEIRA, Maria Cláudia Santos Lopes de; CAMILO, Adriana Almeida e ASSUNÇÃO, Cristina Valadares. *Tribos urbanas como contexto de desenvolvimento de adolescentes: relação com pares e negociação de diferenças*. In: Temas em Psicologia da SBP 2003 Volume 11, número 1. Sociedade Brasileira de Psicologia.

Versão eletrônica http://www.sbponline.org.br/revista2/index_arquivos/Page916.htm.

⁵⁵ *Correio do Povo*, 13 de junho de 1976, p. 17.

A juventude porto-alegrense da década de 1970, que vivia as mesmas angústias e expectativas de toda a *juventude deste período conturbado e transformador, tinha a necessidade de um mercado, de uma mídia e de novos ritmos que lhe satisfizesse, que lhe trouxesse novos símbolos de identidade.*⁵⁶

A combinação entre o MUSIPUC e o programa do *Mister Lee* tinha a receita para dar certo. Havia um forte apelo aos principais símbolos identitários da juventude da época: música e atitude. Além disso, os espaços para essas manifestações eram restritos e justamente por isso, lotavam.

A marca *Lee* encontrou aqui um mercado promissor, pois o *jeans* era a última moda entre a juventude e em Porto Alegre ela só chegava por meio de contrabando ou de falsificações. O programa do *Mister Lee* era apresentado por um jovem radialista que falava a linguagem da juventude da época, assim como toda a programação da *Rádio Continental*, que privilegiava a música e a linguagem jovem. E o MUSIPUC trazia a manifestação dos jovens compositores locais, apresentando-lhes uma nova oportunidade e espaço de apresentação.

Essa combinação deu certo por praticamente toda a década de 70. No final deste período, a *Lee* perdeu o interesse comercial em patrocinar o programa, talvez por já ter alcançado seu público, e o programa do *Mister Lee* chega ao fim. O MUSIPUC, assim como os Festivais anteriores, se desgastou e sua última edição

⁵⁶ Alves, Júlia Falivene. *A invasão cultural norte-americana*. São Paulo: Moderna, 1988. p.73-78.

ocorreu em 1977. E a *Rádio Continental* terminaria suas transmissões em 1981, não suportando mais a concorrência das *FMs*.

CAPÍTULO 2

MUSIPUC: O SURGIMENTO DE
ESPAÇO PARA O
DESENVOLVIMENTO DA MÚSICA
POPULAR GAÚCHA

2.1 MUSIPUC: FORMANDO UM NOVO CÍRCULO MUSICAL EM PORTO ALEGRE

Os festivais de música nacional tiveram grande importância para a inovação da música popular brasileira, definindo novos padrões, estilos, ritmos e lançando novos intérpretes e compositores. O público, de forma geral, passou a acompanhar as novas tendências culturais a partir da década de 1960 ao assistir esses eventos.

Em 1971, na cidade de Porto Alegre, um grupo de estudantes e integrantes do Centro Acadêmico Santo Tomás de Aquino (CASTA) resolvem organizar um festival de música, pois

“Havia muitos estudantes que tocavam seus instrumentos e tinham composições maravilhosas, vivíamos um período de repressão, mas mesmo assim queríamos montar um festival para mostrar tudo isso”.⁵⁷

No entanto, não foi permitido o uso do auditório da *Pontifícia Universidade Católica* (PUC) e o festival se realizou no *Theatro São Pedro*. O CASTA, na época, não possuía sede própria e funcionava junto ao Centro Acadêmico da Faculdade dos Meios de Comunicação Social. Segundo Suzana Lemmertz Schunch, presidente do CASTA naquele momento, isso possibilitava um entrosamento entre os dois Centros Acadêmicos. Na época, Suzana afirmava que os Centros Acadêmicos não eram mais tão importantes como em outros tempos e comentava:

⁵⁷ Joyce Maia, 5 de junho de 2000, entrevista concedida à autora.

“Isto deve-se ao fato de terem acabado com aquelas discussões políticas dentro deles. Hoje, são exclusivamente um local para recreação, e quem não gosta disso pouco aparece.”⁵⁸

A primeira edição do MUSIPUC ocorreu em um momento em que os Grandes Festivais Nacionais entravam em declínio, poucos se realizariam a partir da década de 1970.⁵⁹ No Rio Grande do Sul já havia sido realizado um grande festival universitário em 1968, que contou com a presença de nomes nacionais, como Os Mutantes, Caetano Veloso e Gilberto Gil, chamado *Arquisamba* e realizado pela Faculdade de Arquitetura da UFRGS.

O *Arquisamba* era uma organização da Faculdade de Arquitetura, mas sua característica não era de um festival de concorrência. Os músicos que se apresentavam, na maioria, já eram conhecidos do público nacional. Entre os músicos gaúchos que se apresentaram neste festival, poucos tiveram destaque e as gravações de seu LPs ocorreram somente a partir da década seguinte.

Pode-se destacar entre os participantes a banda *Liverpool*⁶⁰, Raul Ellwanger, Cláudio Levitã e Giba-Giba. O *Arquisamba* representou, sem dúvida, um importante evento em Porto Alegre. Porém, o festival aconteceu em um momento conturbado. Com a instituição do Ato Institucional número 5, alguns músicos foram perseguidos e a Universidade proibiu a realização de novas edições do evento.

⁵⁸ Entrevista ao *Jornal da PUC*, novembro de 1970, p. 4.

⁵⁹ Ver relação de festivais nacionais durante a década de 70 no capítulo anterior.

⁶⁰ A banda *Liverpool* já era bastante conhecida por tocar em bailes no Esporte Clube São José. Tinham forte influência dos *Rolling Stones* e misturavam com tendências tropicalistas. Mais tarde, houve uma troca de integrantes e o nome da banda passou para *Bixo da Seda*.

Na década de 1970, praticamente não se ouvia falar em festivais universitários. O MUSIPUC parecia uma oportunidade única para os novos músicos do sul do país mostrarem seu trabalho.

O festival tinha uma nova característica, era um festival de concorrência, só aceitando composições inéditas. O MUSIPUC desde sua primeira edição lançou os nomes dos músicos que viriam, na década de 1980, representar a chamada *Música Popular Gaúcha (MPG)*⁶¹. Já na primeira edição houve a apresentação do grupo *Os Almôndegas*, formado pelos irmãos Kleiton e Kledir Ramil, que continuam atuando no cenário musical nacional.

Os cinco finalistas desta primeira edição foram: em primeiro lugar, Fernando Ribeiro, Arnaldo Sisson e Paulo Bufara com a música *E viva Fernando Pessoa*; seguindo-se de *Canção pra amanhecer* de José Antonio Russo, Edmar Gomes Alvarez e José Fernando Torres Marques; *Gargalhadas*, de Kledir Alves Ramil; *Vento negro*, de José Alberto Fogaça Medeiros; e em quinto lugar, *Nem com boa vontade*, de Rogério Lobato e Luís Fernando Rocha. O melhor interprete foi Galileu de Arruda dos Cantos e a melhor letra foi *Ruídos*, de Kledir Alves Ramil.

Logo após a apresentação de *Os Almôndegas* no I MUSIPUC, o grupo passou a fazer *shows* pelo Rio Grande do Sul e, em seguida, pelo Brasil. Suas apresentações incluíam aparições no programa da *Rede Globo*, *Fantástico*, além de apresentações ao lado de nomes como Caetano Veloso, *Mutantes*, entre outros.

⁶¹ A música popular gaúcha é um movimento musical que ocorreu no Rio Grande do Sul no qual os músicos buscavam espaço na mídia local e nacional. Enquanto estilo musical seria o mesmo que o da MPB, acrescido de termos, gírias e contextos próprios do Rio Grande do Sul. Tal conceito é melhor trabalhado na página 67, em 2.3 Sob um céu de blues: a música urbana de Porto Alegre.

Fernando Ribeiro e Arnaldo Sisson passaram a participar sistematicamente do MUSIPUC, ganhando o primeiro lugar em quase todas as edições. Esse fato fez com que a dupla de compositores ficasse muito conhecida do público⁶² do festival.

A canção *Vento Negro* tornou-se muito conhecida entre os universitários da época e continua sendo executada na mídia ainda hoje. O sucesso, segundo Joyce Maia, aconteceu porque

“Essa música era praticamente um hino. Todos cantavam essa letra. Acho que se eu for comparar com uma canção nacionalmente conhecida na época, eu a compararia com *Caminhando*, de Vandrê. *Vento Negro* tem uma letra forte e ousada para a época, dizia o que sentíamos...”⁶³

Para Fogaça, o sucesso de sua canção está, justamente, no fato de expressar sentimentos fortes e não apenas por representar uma canção de protesto, pois

“As canções de protesto eram necessárias, era uma linguagem daquele tempo. Mas *Vento Negro* não foi uma música feita para um determinado momento. Ela expressa rebeldia, resistência, inconformismo diante da opressão. Mas expressa isso como um sentimento profundo e absolutamente natural da alma humana, não apenas quanto a um determinado período de crise do país. Talvez por isso ela seja cantada até hoje, tocada em rádio e já tenha quase 60 diferentes gravações de diferentes intérpretes ao longo desses trinta e quatro anos. Acho que ela

⁶² O público do MUSIPUC era basicamente de jovens, universitários de classe média.

⁶³ Joyce Maia, 5 de junho de 2000, entrevista concedida à autora.

ultrapassou o seu tempo porque falava do desejo de liberdade, que é essencial à alma humana.⁶⁴”

Kledir Ramil afirma que o MUSIPUC “*trouxe uma linguagem nova e autêntica*⁶⁵”, linguagem essa que mostrava a identidade jovem daquela época e talvez por isso tenha feito tanto sucesso.

José Fogaça reafirma que o MUSIPUC contribuiu não somente para impulsionar a música no Rio Grande do Sul, mas para trazer uma renovação na linguagem.

“A importância do MUSIPUC está no fato de permitir a uma geração nova, que emergia da Universidade, apresentar o seu discurso musical, que representava uma grande renovação de linguagem, na música do Rio Grande do Sul “.⁶⁶

Apesar de todas as proibições que existiam na época, os jovens se reuniam para mostrar suas composições uns ao outros e também acabavam discutindo a situação política do país. Participar de um festival como o MUSIPUC, não era apenas mostrar sua arte, mas também uma forma de se mostrar posicionado.

“Nos anos 70 entrei na faculdade em Porto Alegre, mas peguei a reforma universitária que desmantelou qualquer possibilidade de agrupamento dentro das faculdades. Ainda peguei algum movimento, mas já estava esvaziado. Acabamos criando um grande grupo de amigos em torno do que nos movia, que era a música. Nessa época participamos de muitos festivais. Era nossa maneira de estar posicionados. As letras eram sempre metafóricas, pois não se podia dizer as coisas abertamente. Foi um exercício

⁶⁴ José Fogaça, 6 de setembro de 2005, por correio eletrônico em entrevista concedida à autora.

⁶⁵ *PUCRS Informação* em Revista. Número 114, maio/junho de 2003, p. 34.

⁶⁶ José Fogaça, 6 de setembro de 2005, por correio eletrônico em entrevista concedida à autora.

doloroso, mas por outra parte, interessante, pois tínhamos que escrever sempre de maneira indireta, dizendo coisas nas entrelinhas.⁶⁷”

O MUSIPUC abriu horizontes para os músicos do Rio Grande do Sul, dando-lhes uma oportunidade ímpar, tendo em vista que era o único do gênero na época.

“O MUSIPUC era o único na época... e me levou definitivamente para a música. Gravar em Porto Alegre era impossível e o cenário musical estava mais para os nativistas, com exceção do IAPI, onde a música rolava solta. Depois do *Vivendo a Vida de Lee*, da *Rádio Continental*, a mídia se abriu para a nova geração de artistas que estavam chegando.⁶⁸”

Arnaldo Sisson acrescenta que foi a partir do festival que o cenário musical porto-alegrense começou a se modificar e que a partir dele houve outras iniciativas com relação à música.

“As participações nestes festivais foram fundamentais para meu trabalho e foi o ponto de partida para todos os que dele participaram. Conseqüência também do MUSIPUC (do primeiro) foi o início da carreira de José Fogaça como comunicador (Jornal do Almoço), em conseqüência, como político. Participou do primeiro festival com a música *Vento Negro* gravada pelo conjunto Os *Almôndegas*, do qual se originaram Kleiton e Kledir. Pode-se afirmar que o MUSIPUC foi a origem de todo o movimento musical porto-alegrense na época. Todas as iniciativas musicais posteriores (*Vivendo a Vida de Lee*, Julio Fürst, *Rádio Continental*) resultaram de apresentações de grupos e artistas que se originaram ou participaram do

⁶⁷ Kledir Ramil , 29 de novembro de 2000, por correio eletrônico em entrevista concedida à autora.

⁶⁸ Fernando Ribeiro, 21 julho de 2005, por correio eletrônico em entrevista concedida à autora.

primeiro MUSIPUC: Zé Flávio, Cálculo Quatro, Utopia, Almôndegas, Fogaça, etc...⁶⁹”.

Entre as novas iniciativas musicais que ocorreram em Porto Alegre, podem-se destacar as mostras de músicas organizadas por José Fogaça, que após participar como compositor no festival com *Vento Negro*, procurou reunir alguns participantes em um novo festival.

Em Porto Alegre, durante os anos de 1971 e 1972, se realizaram duas mostras de música universitária fora do Campus da PUC. Era a *I* e a *II Mostra de Música Popular* realizadas pelo *Instituto Pré-Vestibular (IPV)* no *Teatro São Pedro* produzida por José Alberto Fogaça Medeiros, que já havia participado do primeiro MUSIPUC com a canção *Vento Negro*.

Segundo Fogaça, produzir um *show* na época era muito complicado e desgastante, pois

“Antes dos espetáculos, tínhamos de submeter as letras à censura. Enviar para o Ministério da Justiça e esperar liberação. Produzir um *show* era uma corrida de obstáculos, os *doze trabalhos de Hércules*.”⁷⁰

Essas mostras de música tinham por objetivo reunir os músicos que haviam se encontrado no MUSIPUC: Kleiton, Kledir, Quico Castro Neves, Peri Souza, Fernando Ribeiro Arnaldo Sisson, Zé Flávio, Inacinho, Toneco e tantos outros.

⁶⁹ Arnaldo Sisson, 18 julho de 2005, por correio eletrônico em entrevista concedida à autora.

⁷⁰ José Fogaça, 6 de setembro de 2005, por correio eletrônico em entrevista concedida à autora.

Portanto o MUSIPUC mostrou-se, desde a sua primeira edição, como um ponto de partida para a realização de eventos musicais em Porto Alegre.

As *Mostras de Música* do IPV contavam com a parceria da *Rádio Continental*, que na época tinha a juventude como público-alvo. O jornal *Correio do Povo* qualificou a *Mostra* como “*inovação, pesquisa, som, um trabalho sério, maduro e qualificado...*”.⁷¹

O anúncio do II MUSIPUC dizia: “*Ser brasileiro, universitário e fazer música popular brasileira são as três condições principais para participar do II MUSIPUC*”⁷². Além disso, era exigido o limite máximo de três músicas por compositor, a inscrição de 10 cruzeiros por composição, apresentação da letra da composição em cinco vias, uma com firma reconhecida e as outras assinadas com pseudônimo, apresentação da música em fita mini-cassete, rotação normal, e a exigência das composições serem inéditas. O festival foi realizado entre os dias 16 e 18 de agosto, no estúdio de TV da Faculdade de Comunicação da PUC, onde foram instaladas arquibancadas com a capacidade de 500 pessoas.

Segundo o presidente do CASTA, Arnaldo Ongaratto, em entrevista para o *Correio do Povo* da época, “*o festival pretende incentivar a juventude à arte musical, como criadora de objetivos comuns*”⁷³, e por isso não caberia uma premiação em dinheiro. Mesmo assim, estava sendo estudada a possibilidade junto às gravadoras, de que as músicas dos dois primeiros colocados desta edição fossem gravadas.

⁷¹ *Correio do Povo* 9 de junho de 1972, p. 11.

⁷² *Zero Hora* 13 junho de 1973, p. central do Caderno Guia Variedades.

⁷³ *Ibidem*.

De cem músicas inscritas, trinta foram selecionadas e posteriormente submetidas ao julgamento de uma comissão de nove membros, formada por músicos e críticos. Em cada um dos dois primeiros dias eram escolhidas cinco finalistas de cada dia para concorrerem a final. Antes do festival, as trinta músicas selecionadas tiveram suas letras enviadas à Censura para sua prévia aprovação.

A visibilidade do MUSIPUC passa ser cada vez maior, pois eram esperadas várias composições do interior, tendo em vista a pouca oportunidade que os músicos tinham de mostrar suas composições.

“Porto Alegre não tinha lugares para os *shows*, quer dizer, muitos deles aconteciam no *Teatro Leopoldina* ou no *Presidente*. Isso não é lugar de *show*, era lugar de teatro. O único espaço mesmo de *show* era o *Encouraçado Butikin*, na Avenida Independência. Então o MUSIPUC tinha isso, de ser um espaço para as apresentações, para esses novos músicos que não achavam um espaço”.⁷⁴

O MUSIPUC tornou-se o principal festival do sul do país, lançando nomes e contando com a presença de centenas de pessoas que lotavam os auditórios. Em 1974, aconteceu o III MUSIPUC, contando com a presença da imprensa, representada por Juarez Fonseca. A comissão julgadora também era formada por Tatata Pimentel, Dilermando Torres, Roque Joaquim Volweis, Denise Cezimbra, Odone Quadro, Frederico Gerling Júnior, Telmo Kothiar, Jerônimo Jardim, Fernando Vieira, Iara Babot, Hamilton Chaves, César Dorfmann e Osvil Lopes.

⁷⁴ Juarez Fonseca, 6 abril de 2005, entrevista concedida à autora.

Segundo a crítica escrita por Juarez Fonseca na época, essa edição do MUSIPUC não apresentou grandes revelações, afirmando que:

“O festival tem poucas revelações e a maioria das 24 músicas não apresentou muita coisa de novo. Basicamente a influência notada nos compositores universitários continuam sendo o som gerado pelos festivais da *TV Record* e alguns reflexos do som *pop* menos aprofundado. algumas letras também precisam ser modificadas por determinação da censura...”⁷⁵

Nesta mesma época, já eram comuns e freqüentes os *shows* dos *Almôndegas*, que participaram da primeira edição do MUSIPUC e do *Bixo da Seda*, banda que não participou do festival, mas disseminava a semente do genuíno *rock'n roll* antes mesmo de iniciar as edições do MUSIPUC. De qualquer forma, a vida profissional era extremamente difícil para os músicos em Porto Alegre. Era necessário conciliar outras profissões para continuar fazendo música. Essa situação é retratada em uma entrevista de Vanderlei Falkemberg à *Zero Hora* que diz:

“Vanderlei é um dos raros profissionais que consegue viver de música em Porto Alegre. Desde 1970 ele equilibra, lado a lado, um trabalho voltado para a criação individual e a produção constante de *jingles*. Esta segunda atividade lhe proporcionou uma relativa segurança econômica, além de oportunidade de trabalho em conjunto com outros músicos locais...”⁷⁶

O III MUSIPUC foi alvo de críticas pela sua qualidade. Segundo Juarez Fonseca, em sua coluna no jornal *Zero Hora* da época, o festival mostrava que havia

⁷⁵ *Zero Hora* 8 de junho de 1974 p. 1 do Guia Variedades.

⁷⁶ *Zero Hora* 9 de junho de 1974 p. central do Guia variedades.

muita gente interessada em fazer música, pois o número de inscritos era grande, porém a qualidade das músicas era muito baixa:

“O MUSIPUC veio mostrar que as pessoas não estão pesquisando, não estão ouvindo música, não estão sabendo decompor o mundo que as rodeia, exatamente porque querem decompô-lo. A maior parte das letras concorrentes era muito fraca, temas velhos e repetitivos, sem consistência, bobos e alienados”.⁷⁷

O crítico acrescenta que as cinco músicas finalistas tinham uma absoluta falta de criatividade e que tentavam prender o público com artifícios, como boas interpretações individuais ou com refrões feitos sob medida para o festival.

Essa crítica mostra que o jornalista esperava mais do festival do que boas interpretações. Talvez pela influência dos festivais da *Record* ou da *Rede Globo*, que vinham cheios de criatividade, letras carregadas de protesto, danças e gestos que chegavam a chocar a platéia, imaginava-se que o MUSIPUC traria inovações no mesmo sentido. Porém, a inovação do MUSIPUC foi a de criar um espaço para os músicos locais mostrarem seu trabalho.

Ao contrário dos festivais televisivos, o MUSIPUC não vinha com a proposta de contestação, ao menos essa não era a única e nem a principal idéia do festival. Na verdade, Porto Alegre necessitava de novos palcos, onde o grande público ficaria conhecendo as novidades locais. A música tradicionalista já tinha seu espaço

⁷⁷ *Zero Hora* 11 de junho 1974 p. central do Guia Variedades.

garantido nas rádios locais, mas a *Música Popular Gaúcha (MPG)*, como ficaria conhecida anos depois, não tinha nenhum espaço e nenhuma oportunidade.

Assim, as críticas podem ser compreendidas a partir de uma provável expectativa de visualizar os grandes festivais nacionais acontecendo em Porto Alegre. O que acontecia no MUSIPUC era singular e *seminal*⁷⁸, pois deu origem aos grandes nomes da MPG.

Nelson Coelho de Castro declara que

“Os músicos de Porto Alegre devem muito ao MUSIPUC, pois ele iniciou tudo, não só na música, mas também na economia de um setor que antes não existia”.⁷⁹

Apesar da característica que o MUSIPUC apresentava, de festival de concorrência, havia letras que poderíamos caracterizar como *música de protesto*⁸⁰, como é o caso de *Vento Negro*. Mas o compositor mais característico neste sentido foi Fernando Ribeiro, com seu companheiro Arnaldo Sisson.

Suas letras eram fortes, com toques de uma inconformidade que demonstravam explicitamente. Muitas vezes tiveram que modificar trechos de suas canções por serem proibidas pela censura.

⁷⁸ Palavra utilizada por Nelson Coelho de Castro, em entrevista à autora, para descrever a importância do MUSIPUC para os músicos de Porto Alegre.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Para tal termo, adoto aqui o conceito de Ana Castellã Xavier, onde tal música é caracterizada pela sua oposição à ordem social, governos, instituições e costumes, conforme será referido no final deste capítulo (ver em 2. 3 *Sob um céu de blues: a música urbana de Porto Alegre*).

“A censura proibiu um monte de letras. Um pedaço inteiro de uma letra que dizia assim: ‘... *será assim até que a aurora desperte banhada no teu sangue*’. A censura cortou isso e disse que não podia ter a palavra sangue na música. Então eles trocaram para ‘*desperte banhada em teu pranto*’, inclusive essa música foi gravada com essa frase modificada pelos *Almôndegas* também. Quando faziam os *shows*, após o censor sair, eles cantavam ‘*no teu sangue*’.⁸¹

A dupla Fernando Ribeiro e Arnaldo Sisson ficou conhecida, justamente, por suas letras marcantes e reflexivas. Pode-se verificar essas características na letra da canção *Quando viajar para o norte*, apresentada no II MUSIPUC.

“ Quando viajar para o norte,
 Veja na margem da estrada,
 Uma imensa estátua de feno.
 Curve a cabeça, pense baixinho,
 E em memória de todos os loucos
 Que lutaram em vão
 Pela glória do homem.
 Quando viajar para o norte,
 Entre o campo mais verde,
 As águas de um rio
 Estarão sempre passando.
 Curve os joelhos e sinta
 Que aquelas águas que passam
 São à memória de todos os justos
 Mortos em vão
 Pela justiça do homem.
 Quando viajar para o norte,
 E nada mais puder assustá-lo
 Na próxima curva virá uma colina
 Linda, mas com três cruzeiras em cima.
 Agora preste atenção:
 Se um dos homens feridos
 Tiver um exercito de anjos na mão,
 Pare, você já foi longe demais.”⁸²

⁸¹ Déde Ribeiro, 28 outubro de 2004, entrevista à autora.

⁸² *Quando viajar para o norte*. Fernando Ribeiro e Arnaldo Sisson. Canção apresentada no I MUSIPUC, 1971.

Por outro lado, o fato de ter uma música censurada poderia representar um certo *status* ao compositor⁸³, primeiro por que era essa a atitude esperada pelo público que freqüentava festivais naquele contexto específico, e segundo porque demonstrava ser um compositor desafiador, destemido.

“A nossa música passou pela censura , mas não tinha importância. Era mais uma burocracia que gostávamos de enfrentar. A música ser censurada também era uma medalha, te dava um certo grau... *Pô a música do Nelson foi censurada! Maneca e Rosa teve uma censura, eu tive que trocar ... a mulher era prostituta.. então eu tive que trocar algumas palavras...*”⁸⁴

O IV MUSIPUC passou a contar com a presença do radialista Júlio Fürst como jurado. Júlio era radialista da *Rádio Continental*, a principal rádio da juventude da época. Dentre as cinquenta e uma músicas inscritas, foram selecionadas vinte e quatro músicas pelo júri composto por: Júlio Fürst, Hamilton Chaves, Dilermando Torres, Alice Lorenzi e Fernando Vieira. As músicas escolhidas foram: *A coisa*, *Explosão demográfica* e *Quem sabe*, de Mauro Rotemberg e José Irineu Golbspan; *Um instante acordado*, de Antonio Rosa; *Talvez um sonho*, de Renato Kramer; *Lar doce lar*, de Alexandre Vieira e João Antônio Araújo; *Reflexão*, de Ricardo Sarmiento; *Tempo*, *Meu alívio* e *De novo cara de pau*, de Raul Nei Alemida; *Paranóia do Vestibular*, de João Heberle; *O último sonho*, de Gilberto Travi; *Decisão*, de Eduardo

⁸³ Essa idéia é apresentada por Stephanou , e é citada no final deste capítulo (ver em 2. 3 Sob um céu de blues: a música urbana de Porto Alegre), de que em muitos momentos os compositores faziam este tipo de canção pelo sucesso que faziam e pela grande vendagem que tinham. Assim, protestar se tornou uma forma de atrair a mídia.

⁸⁴ Nelson Coelho de Castro, 19de agosto de 2005, em entrevista à autora.

Porto e Marcelo Braga; *Aleluia e Caminho de gloria*, de Carlos Ludwing; *Igara catuçava*, de Carmelo Cañas Guillen; *Já não sou um tolo*, de José Marcio dos Santos; *Em mar aberto*, de Fernando Ribeiro, Arnaldo Sisson e Toneco; *Oferenda*, de Bradly Oliveira; *Vou para Portugal*, de Luiz da Rocha; *Violeiro cantador e Deserto de amor*, de Roberto G. da Silva; *Palco vazio*, de Paulo Sergio Motta; e *Dia desses*, de Paulo Antônio Brochado e Antônio Jesus Gonçalves.

Essa edição do festival aconteceu no *Salão de Atos da PUC*, com promoção do Centro Acadêmico Santo Tomas de Aquino e colaboração do Centro Acadêmico Arlindo Pasquilini, da *FAMECOS*. Na mesma época, aconteciam shows dos *Almôndegas* no *Gigantinho* juntamente com Caetano Veloso, Sá e Guarabyra e com Morris Albert⁸⁵.

Neste período, começa o programa de *Mister Lee* na *Rádio Continental*. Os *shows* promovidos pelo programa levavam o nome de *Vivendo a Vida de Lee in Concert* e a maioria dos músicos que eram convidados para os *shows* vinham do MUSIPUC. Julio Fürst, o *Mister Lee*, enquanto jurado do festival, havia percebido que ali se revelavam grandes compositores. Assim, o MUSIPUC passa a fornecer as músicas ao programa de *Mister Lee*, na *Rádio Continental*.

“No final do MUSIPUC, com aquelas apresentações, eu tive a nítida impressão de que eu, na minha condição de apresentador de rádio jovem, não estava cumprido com minha função, mesmo satisfazendo meu cliente que era a *Lee*. Mas não estava cumprindo com minha parte e a rádio também não, de veículo de comunicação. Porque não estávamos passando aquilo que estava acontecendo

⁸⁵ *Zero Hora*, 24 de maio de 1975. p 5.

de bom na música local e um dos canais era o MUSIPUC. Músicas espetaculares! Durante a semana do festival nos encontramos (músicos e jurados) no *Salão de Atos* e os músicos mostravam outras coisas que não estavam no festival. E deu aquela impressão... fiquei frustrado como apresentador de programa musical de não ter condições de fazer uma ponte e estávamos perdendo tempo. Achamos que deveríamos fazer imediatamente a ponte entre aquela efervescência da música local e o grande público. Porque quem conhecia era quem ia no *Teatro de Arena*, nas *Rodas de Som*, mas era coisa pequena, saía uma nota no jornal, mas o grande público não conhecia” .⁸⁶

Os vencedores do IV MUSIPUC foram recebidos no *Palácio Piratini*, pelo então vice-governador Amaral de Souza. A primeira classificada foi *Violeiro Cantador*, de Roberto Gonçalves da Silva; a segunda foi *Em mar aberto*, de Fernando Ribeiro, Arnaldo Sisson e Toneco; e *Quem Sabe*, de Mauro Rotemberg e José Irineu Golbspan. O vice – governador ofereceu, aos três finalistas, passagens para Minas Gerais para que participassem do *Festival de Inverno de Ouro Preto*.⁸⁷

A partir desta edição o cenário musical de Porto Alegre ganha mais dois novos espaços: os *shows* de *Vivendo a Vida de Lee* e a *Rádio Continental*, que passa a contar com os músicos em sua programação diária e ao vivo.

“Em concordância com a direção da *Continental* e depois, um pouco mais difícil, mais depois de um tempo, em concordância também com o diretor de *marketing* da *Lee*. Falei pra ele, depois do festival, que o lance não era mais a música *country*, é música local. Ele quase deu em mim e disse: *‘Tu tá louco!*

⁸⁶ Julio Furst, 28 de junho de 2005, em entrevista à autora.

⁸⁷ Este festival ocorreu praticamente durante toda a década de 1970, sendo um dos poucos festivais nacionais que ainda tinha visibilidade, reunia grande quantidade de músicos e era noticiado nos grandes jornais, como *Zero Hora* e *Correio do Povo*.

Como vais fazer isso? Não tem nada gravado! E eu respondi: *‘Vou botar os caras artesanalmente no estúdio e vou produzir , vamos colocar os caras no estúdio de gravação, mesmo que seja para locução comercial, vamos adaptar ele.’* Porque o grande público tinha que conhecer o que acontecia ali. O grande público tinha que conhecer isso, porque fiquei impressionado com a qualidade do trabalho apresentado ali e achei um desperdício não estarmos rodando e mostrando aquilo”.⁸⁸

A V edição do MUSIPUC teve como jurados: Ivaldo Roque, Celso Loureiro Chaves, Alice Lorenzi, Hermes Aquino, Juarez Fonseca, Ney Gastal, Maria Wagner, Luis Coronel, Pedrinho Sirotsky, Alfred Huelsberg, José Fogaça e Clóvis Silva. Entre as músicas concorrentes estavam: *Lições de água*, de Victor Hugo Flores e José Degrazia; *O tempo, o barco e o vento*, de Eduardo Porto; *Domingos*, de Victor Hugo Homrich; *A Lapa*, de Eliane Santiago e João Bienart; *Sobre a Guerra*, de Alexandre Vieira; *Homenagem ao Império*, de Paulo Henrique de Barros; *Rodovia aérea* , de André Silveira e Ronaldo Poeta Ramos; *Julião* , de Mauro Ernesto Schimidt; *Não demora*, de Fernando Ribeiro e Arnaldo Sisson; *Sons do Coração*, de Eduardo Pires; *Manéca e Rosa*, de Nelson Coelho e Castro e *Maria fumaça*, de Breno Souza.

A apresentação de Fernando Ribeiro foi vaiada pela platéia nesta edição. A vaia significava uma desaprovação do público com sua participação no festival, uma vez que Fernando já estava gravando seu *LP* e fazia *shows* regularmente pelo estado. Fernando Ribeiro era, portanto, um músico profissional e o público achava injusta a concorrência com os músicos *amadores*. Nelson Coelho de Castro fez sua

⁸⁸ Julio Furst, 28 junho de 2005, em entrevista à autora.

primeira participação no MUSIPUC nesta edição. Segundo Nelson, o festival era muito badalado e desejado pelos músicos de Porto Alegre.

“Quando eu entrei para a faculdade, ou até antes de entrar na faculdade, o MUSIPUC já tinha seu nome no cenário da música popular. Então quando completei o segundo grau, também fiquei feliz em passar no vestibular, porque eu como universitário poderia finalmente concorrer ao MUSIPUC. Eu tinha ganhado a passagem, passei pro jornalismo, eu me sentia autorizado a fazer parte também. Logo que eu entrei na faculdade, eu senti que eu tinha esse passaporte para fazer parte e isso me deixou muito feliz na época. Puxa vida, eu podia fazer parte! Que poder pessoal! Que representativo!”.⁸⁹

O VI MUSIPUC trazia a participação especial de vários de seus ex-concorrentes e no júri estavam: Fernando Ribeiro, Arnaldo Sisson, Bayard Stenger, Luiz Coronel, Marcos Aurélio Wessendorf, Celso Loureiro Chaves e Hamilton Bitencourt. Os *shows* especiais ficaram por conta de Fernando Ribeiro , *Halai Halai*, *Os Tapes*, Gilberto Travi e *Cálculo 4* .

As músicas concorrentes foram: *Vento*, de Sergio Luis Lopes e Jair Cláudio Kobe; *Sem tempo*, de Orestes Dornelles; *Falando da Vida*, de Elizabeth Baldi e João Antonio de Araújo; *Como Antes*, de Mário Barbara Dornelles; *Sobre a vida*, de Mário Barbara Dornelles e Luiz de Miranda; *Resto da Noite*, de Paulo Sergio Motta; *Minha terra minha gente*, de Amaro Borges Filho; *Avarandado*, de Geri Pfeiff e Jorge Dranco Gibbon; *Galo*, de Nelson Coelho de Castro e Alexandre Pacheco; *Uma casa um amor*, de José Irineu Golbspan e Mauro Rotemberg; *Encontro perdido*, de André

⁸⁹ Nelson Coelho de Castro, 19 de agosto de 2005, em entrevista concedida à autora.

San Pedro, Marlow Kwikto e Aldi Ferreira Gomes; *Mor encontro*, de José Carlos Quiroga e João Otávio Marques; *Contemplação*, de Edson Regis Vieira; *Numa tarde*, Edson Regis Vieira; *O que dizer*, Eduardo Pires, Eduardo Penz, Renato Correia e José Campani; *Bolo de Aniversário*, Mario Barbara Dornelles; *Futebol*, Nelson Coelho de Castro; *Compadre Vento*, Paulo Luiz Conceição; *Reencontro*, André San Pedro, Marlow Kwikto e Osmar Cunha da Silva; *Amanha*, Eduardo Techera Melo e Marcelo Cardoso Braga; *Equilíbrio*, de José Luiz Athanasio de Almeida; *Delírio*, de Eduardo Porto; *Tudo já foi dito*, Eduardo Pires e José Henrique Campani; *Delírio*, de Luis Carlos Cusato e Fernando Corona.

A música Futebol, de Nelson Coelho de Castro foi re-gravada pelo músico em seu último CD⁹⁰ e tem uma leve batida de samba, com solos de guitarra.

“ Solicitado amigo aí do extremo norte
 Tu não sabes da besteira e da delícia...
 Uma vez fui convidado a jogar um futebol
 Mas eu driblava muito, eu driblava...
 Mas eu driblava muito, eu driblava...
 Nunca mais fui convidado para jogar um futebol.
 Uma vez fui convidado
 pra jogar uma bolinha- de- gude
 Uma bolinha- de –gude, uma bolinha,
 Nas calçadas da Rua Portugal
 Mas os caras me diziam que eu estava muito facão
 Eu tava mesmo muito facão, olha o facão
 Uma vez fui convidado pra trabalhar
 de terno e gravata
 E muito bigodinho, muito bigodinho
 Nas portas negras do Edifício Bento Cruz,
 Em cruz, em cruz em credo, em credo em cruz
 Uma vez fui convidado pra jogar um futebol
 Mas eu driblava muito, eu driblava
 Uma vez fui convidado pra jogar um futebol,
 Mas eu driblava muito, eu driblava
 Nunca mais fui convidado pra jogar um futebol

⁹⁰ O CD *Da pessoa, A música de Nelson Coelho de Castro*, ainda não teve seu lançamento oficial (durante o ano de 2005), mas foi gentilmente cedido pelo músico à autora.

É que tu ta impedido, eu não to impedido
 Tu ta impedido, eu não to impedido
 Tu ta de efeito, eu não to de efeito
 Tu ta impedido, eu não to impedido
 Tu ta de efeito, eu não to de efeito”⁹¹

Quanto à apresentação de Nelson no MUSIPUC, o crítico Juarez Fonseca escreveu, na época, que ele era um dos poucos a ousar em suas composições e era disso que o festival precisava.

“O júri sentindo que ele tinha força e aspereza, conseguiu atribuir-lhe um curioso premio de originalidade pela música *Futebol*, um texto em prosa musicado. Como se uma música pudesse, a essas alturas do campeonato, ser considerada original. Original porquê? Sobre que critério? Ao lado de outra música sua, *Galo*, *Futebol* representa aquele elemento que sai fora do tom e das regras. No festival do ano passado, Nelson Coelho de Castro tinha duas músicas que, injustamente, não foram premiadas. Ele desafina o coro dos contentes, busca um caminho para a sua música além das estruturas acadêmicas do festival. É isso, acho, que todos deviam tentar. Pelo menos uma vez na vida, em um maio qualquer, pra ver como é que é. Um festival não é par ser bonitinho, é para ser vivo e verdadeiro.”⁹²

No mesmo período em que ocorria o festival, estava sendo lançado o primeiro disco de Fernando Ribeiro. A maioria das músicas de seu primeiro LP, chamado *Em mar aberto*, participaram do MUSIPUC e já rodavam na *Rádio Continental* há muito tempo, além de fazerem parte do show *Vivendo a Vida de Lee*. Eram, portanto, músicas conhecidas do grande público jovem de Porto Alegre e que agora ganhava espaço nacional. No jornal *Zero Hora* havia críticas positivas com relação ao seu trabalho e mostrava seu esforço em dar espaço aos músicos gaúchos, uma vez que

⁹¹ Faixa 4 do CD *Da pessoa, A música de Nelson Coelho de Castro*, música apresentada no IV MUSIPUC.

⁹² Fonseca, Juarez. *Zero Hora*, 10 de maio de 1977, p. 4 e 5.

fez questão de escolher aqueles que trabalhariam nas gravações e levou vários instrumentistas locais.⁹³

A música com o mesmo título do LP, *Em mar aberto*, ganhou o segundo lugar no IV MUSIPUC. A música pode ser classificada como MPB, mas com tendência ao *rock progressivo*⁹⁴.

“Já não quero a calma
 A revolta me queima
 Antes ser como um barco que aderna
 Lutando nas barcas às vésperas do porto
 Jamais acalma um cais seguro
 Curvado com medo do tempo
 Meu lar é a escuna
 Que nem à noite em mar aberto
 Despreza a espuma
 Que acaricia os rombos no casco
 Ferido de morte
 Ainda sim me proclamo
 Irmão das tempestades
 Perdidas no mar
 Desprezando a harmonia
 Ainda que a noite
 Me tome nos braços
 Partirei como um mastro que estala
 Parti ante o peso das velas
 Com enorme sorriso no rosto
 Voltado para a estrela do norte
 Sozinho, como convém a um louco
 Um louco,
 Sozinho, como convém a um louco
 Um louco,
 Sozinho, como convém a um louco
 Um louco.”⁹⁵

⁹³ *Zero Hora* 4 de maio de 1977, p. 1 do Guia Variedades.

⁹⁴ A música lembra as músicas de *Pink Floyd*, há o uso de teclado, com grande quantidade de recursos e sintetizadores, mudanças de andamento e de ritmo, também há solos e base de guitarra distorcida. A definição do estilo rock progressivo encontra-se no capítulo anterior.

⁹⁵ *Em mar aberto*, 1976, Fernando Ribeiro e Arnaldo Sisson. Letra extraída do Cd integrante do livro e coletânea *Um século de música do RS*, gentilmente cedido por Bebeto Alves.

A imprensa fez questão de destacar que o MUSIPUC era o único festival universitário de *Música Popular Brasileira* que se realizava no país naquele momento e que no júri estaria presente Fernando Ribeiro, “*várias vezes vencedor do MUSIPUC*”.⁹⁶

Nesta edição do MUSIPUC, o festival ganhou mais espaço na imprensa, chegando a ser notícia de uma página inteira, enquanto os anteriores tinham apenas pequenas notas nos jornais. O jornal *Zero Hora* destaca a importância do MUSIPUC relatando que:

“O MUSIPUC chega ao seu sexto ano, como um dos únicos festivais universitários de música popular brasileira. E consegue, vindo dos tempos em que os festivais eram moda, manter-se ainda em posição de equilíbrio e chegar a um tempo em que os festivais, pouco a pouco, vão sendo reabilitados inclusive por aqueles que antes os criticavam”.⁹⁷

Pode-se perceber, ainda, a diferença que existia entre o MUSIPUC e os festivais realizados pelas emissoras de TV, como os festivais da *Record*. O jornal *Zero Hora* traz em sua crítica um comentário fazendo essa comparação. Os festivais da *Record* tinham como intenção o *Showbizz*, ou seja, era uma estratégia de mercado, uma vez que esses festivais atraíam grande número de platéia, telespectadores e por conseqüência, patrocinadores.

O festival era anunciado no jornal *Zero Hora* e no jornal *Correio do Povo* com dois meses de antecedência, orientando os candidatos a fazerem suas inscrições. O

⁹⁶ *Zero Hora* 5 de maio de 1977, p. 5 do Guia Variedades.

⁹⁷ *Zero Hora* 6 de maio de 1977, p. 1 do Guia Variedades.

MUSIPUC acontecia sempre em três dias, sexta, sábado e domingo. Era, portanto, feito em três etapas, sendo que na primeira se apresentavam todos os inscritos, na segunda já havia vinte e quatro classificados e no último dia restavam apenas doze músicos, dentre os quais saíam os três primeiros lugares.

O tema de abertura do MUSIPUC era uma música instrumental, onde se ouvia um violão, com uma levada de samba. O festival era apresentado por dois locutores, representantes do CASTA, que mencionavam a importância do MUSIPUC ao longo de suas edições.

O estilo de locução lembra muito o programa da *Rede Globo* chamado *Globo de Ouro*, que apresentava os maiores sucessos musicais de cada semana na década de 1980.

A locução era intercalada por uma voz masculina e uma voz feminina:

“Foi preciso muito mais do que coragem para que a música do sul fosse mostrada no Brasil inteiro. A luta dos nossos músicos com o mercado nacional arrastou-se por muito tempo até chegar ao centro do país. Foi preciso talento e muita raça para vencer. Também foi necessária uma união e uma conscientização para que se pudessem exportar verdadeiros valores.

E desta coragem, desta raça, desta vontade, nós do CASTA participamos com muito sucesso. Temos a certeza de ter conseguido, ao longo de seis anos, unificar tentativas isoladas. Acreditando no talento de nossos jovens compositores, nós os pusemos em prova perante a um público que sabe escolher. O público porto-alegrense lançando-os através do MUSIPUC.

É de movimentos dessa natureza que nossa gente precisa. A batalha lá fora, não é nada fácil.

Hoje, nos orgulhamos de estar mostrando mais raça, mais talento. Nos orgulhamos em novamente, ver tanta gente com vontade de crescer. A cada ano que se realiza o MUSIPUC, mais e mais pessoas tem ocorrido para tentar dizer através da música os seus anseios.

Neste ano tivemos, nada menos, do que cento e trinta inscrições e nestas três noites, nos orgulhamos de poder dar chances a mais vinte e quatro talentos gaúchos. É o MUSIPUC no sexto ano de sua realização”.⁹⁸

O MUSIPUC, por sua vez, não recebia patrocínio das redes de televisão, era simplesmente organizado pelo Centro Acadêmico Santo Tomas de Aquino e sua visibilidade era, até certo ponto, restrita ao público universitário. O MUSIPUC passa a atingir maior número de pessoas no momento em que passa a contar com a presença da *Rádio Continental*, mas a mesma não patrocinou o evento, embora tenha obtido mais audiência com os ouvintes que queriam escutar os sucessos do festival.

Este é o período em que pouquíssimos festivais eram realizados, e na maioria havia a tentativa de reviver a chamada *Era dos Festivais*. O então recente festival com nome de *Abertura*, da *Rede Globo*, trazendo em seu título um certo apelo ao que estava ocorrendo naquele contexto, foi um verdadeiro fracasso de público, de crítica e de criação.

O MUSIPUC permanecia com um caráter universitário e amador, mas mesmo assim, era uma porta para os músicos do sul do país. A imprensa destaca que o festival só não era maior por falta de verbas, já que não havia um patrocínio:

⁹⁸ Narração do IV MUSIPUC, gravada em fita k7 pela Rádio Continental. Gravação gentilmente cedida por Fernando Aneli.

“O MUSIPUC tem sobrevivido a isso, e só não adquiriu uma projeção maior do que a que tem, devido justamente à falta de estrutura – um círculo vicioso. Há a vontade, e embora algumas pessoas possam argumentar que isso não basta, na falta de outras coisas é o que se tem, e ainda bem que pelo menos isso se tem”.⁹⁹

A final do VI MUSIPUC teve como vencedores: *Equilíbrio*, de José Luiz Athanasio, em primeiro lugar, seguida de *Encontro perdido*, de e André San Pedro, Marlow Kwikto e Aldi Ferreira Gomes; *O que dizer*, de Eduardo Pires, Eduardo Penz, Renato Correia e José Campani ; *Delírio*, de Eduardo Porto e *Amanhã* de Eduardo Techera e Melo e Marcelo Cardoso Braga.

No entanto, a crítica no jornal *Zero Hora* não era muito positiva. A reportagem afirmava que o MUSIPUC, nestes seis anos de edição não havia acrescentado muito a si mesmo. O crítico do jornal afirmava: “Penso: se aquelas 12 foram o melhor que saiu das 130, a música universitária está roubada.”¹⁰⁰

O que o crítico reivindicava era uma maior criatividade exigia “atitude”, desafio e raiva. Achava necessário quebrar barreiras e afirmava que um festival universitário, *principalmente no caso de um MUSIPUC*¹⁰¹, deveria ser experimental. A indignação deste jornalista parece mostrar uma certa apatia do público:

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ *Zero Hora* 10 de maio de 1977, p. 4 e 5 do Guia Variedades.

¹⁰¹ Juarez Fonseca, 6 de abril de 2005, entrevista concedida à autora.

“O MUSIPUC é um sintoma da ‘calma’ universitária, do silêncio universitário. E se escrevo assim com este aparente radicalismo, é porque penso que esse silêncio deve ser rompido *quae sera tamem*. E o MUSIPUC poderia ferir esse silêncio, com barulhos, com guinchos talvez, com letras que parem de falar do sexo dos anjos, com melodias que procurem inventar alguma coisa além do rádio”.¹⁰²

Os poucos festivais que ocorreram na década de 70 mostravam transformações na sociedade e da própria juventude. Os festivais que ocorreram na década anterior marcaram a história da música popular brasileira devido à inovação de ritmos e de atitudes. Foi na chamada *Era dos festivais* que surgem os movimentos da *tropicália* e da *jovem guarda*, que representavam a inovação da MPB e os músicos tinham atitudes e performances atrevidas para aquele contexto em que o país vivia.

No entanto, essa *Era dos festivais* contava com o apoio da televisão brasileira, que buscava mais audiência e tentava alcançar o público jovem. Assim, os festivais eram patrocinados, organizados e transmitidos para todo o Brasil. Isso sem dúvida era uma grande novidade.

O fim dessa *Era* veio com o desinteresse das redes de televisão em transmitir esses eventos, uma vez que já havia se tornado evento comum e não atraíam mais tanto o público. A televisão era, portanto, um fator determinante na existência desses festivais nacionais. Por intermédio da leitura sobre a importância da televisão

¹⁰² Idem.

no Brasil, observa-se como esta se difundiu pelos diversos grupos sociais, ressaltando, porém, uma questão fundamental, de que ao mesmo tempo em que ocorre tal difusão:

“A televisão está implicada na reprodução de representações que perpetuam diversos matizes de desigualdade e discriminação. Ela alimenta cotidianamente uma disputa simbólica, uma corrida pelo domínio das informações necessárias, um jogo de inclusão e exclusão social...”¹⁰³

Os poucos festivais que permaneceram durante o início da década de 70 já não traziam novidades para o público, eram apenas tentativas de reviver esses eventos. Grande parte dos festivais passaram a ocorrer no meio universitário e contavam apenas com a organização e esforço dos Centros Acadêmicos.

Porém, o MUSIPUC se apresentou como um grande evento em Porto Alegre, principalmente pelo fato de, naquele momento, ser o único do gênero que acontecia no Rio Grande do Sul. O festival trazia, a cada edição, os músicos que se tornaram ídolos daquele público, juntamente com compositores que pisavam pela primeira vez no palco.

“O MUSIPUC manteve essa coisa do festival, essa coisa aberta e tinha uma efervescência que lotava. Tinha uma atmosfera particular, uma atmosfera não tão ousada, mas mantinha aquele charme do festival, que era a mostra do novo, a mostra das canções novas, isso é muito interessante... E eu era neonato,

¹⁰³ HAMBURGER, Esther. *Diluído fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano*, In: História da vida privada no Brasil. São Paulo: companhia das letras, 1999v4 p 441.

super amador, Fernando Ribeiro era um monstro, já era famoso, por isso minha total vontade de participar ... Quase mais importante que o meu curso de jornalismo era participar do festival, tamanho era o imaginário ...".¹⁰⁴

O MUSIPUC, a partir de sua IV edição, ganhou um aliado para tornar os músicos do festival mais conhecidos, ultrapassando as barreiras e fronteiras da Universidade. Este aliado será o programa de *Mister Lee*, gerando um elo de ligação com a *Rádio Continental*. Com este novo *círculo cultural*¹⁰⁵ formado, a juventude porto-alegrense passou a contar com uma *trilha sonora*¹⁰⁶ nova e original, tendo em vista que até aquele momento as músicas internacionais dominavam as programações das rádios, fugindo a uma certa identidade.

2.2 A IMPORTÂNCIA DO MUSIPUC PARA A MÚSICA URBANA DO RIO GRANDE DO SUL

A partir do sucesso das músicas produzidas pelos compositores gaúchos e com um público local para estas músicas, começam a aparecer às oportunidades de gravação para os músicos locais.

¹⁰⁴ Nelson Coelho de Castro, 19 de agosto de 2005, entrevista concedida à autora.

¹⁰⁵ O termo círculo cultural está sendo empregado neste trabalho inspirado nos campos culturais e de comunicação abordados por Pierre Bourdieu.

¹⁰⁶ ENDLER, Sérgio. *Rádio Continental AM: História e narrativas, em Porto Alegre, de 1971 a 1981*. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação. Unisinos, 2004, p. 184 – 190.

Durante o programa do *Mister Lee*, os músicos precisavam ir até a *Rádio Continental* e tocar ao vivo suas músicas para serem transmitidas aos ouvintes. Mais tarde, o técnico de som da *Rádio*, Francisco Aneli, passa a fazer gravações, mesmo que ainda precárias, com os músicos locais.

Surgem, em seguida, as primeiras oportunidades de gravar discos com as gravadoras de São Paulo, e também é fundada em Porto Alegre a gravadora *ISAEC*¹⁰⁷. Assim, a música do Rio Grande do Sul passa a contar com uma gravadora a seu alcance.

A partir do MUSIPUC, surgem os novos nomes da música de Porto Alegre e que serão os grandes nomes da chamada MPG (música popular gaúcha), na década de 80. Nomes como *Os Almôndegas*, Fernando Ribeiro, Gilberto Travi & *Cálculo 4*, Nelson Coelho de Castro, *Inconsciente Coletivo*, entre outros, foram participantes do MUSIPUC.

O festival universitário possibilitou a visibilidade dos músicos locais e os colocou em contato, não apenas com o público universitário, mas com o grande público, através da divulgação pela *Rádio Continental*.

Segundo Nelson Coelho de Castro¹⁰⁸, aquele momento parecia estar produzindo uma “*conspiração*” no cenário musical da capital. Em primeiro lugar o MUSIPUC, que oferecia a possibilidade de mostrar o trabalho dos músicos locais, o que na época era raro. Em segundo lugar o programa do *Mister Lee*, que serviu

¹⁰⁷ A gravadora *ISAEC* foi lançada a partir do disco *Paralelo 30*, em 1978. *O Estado do Paraná*, 17 de setembro de 1978, p. 29.

¹⁰⁸ Nelson Coelho de Castro, 19 de julho de 2005, entrevista concedida à autora.

como ponte entre os músicos do festival e o grande público (inclusive o público não ouvinte da *Rádio Continental*, pois o *Concerto Vivendo a Vida de Lee* viajava por todo o estado, inclusive em locais onde a *Rádio* mal sintonizava). E em terceiro, a própria *Rádio Continental*, que colocou na mídia as canções produzidas no festival, ou pelos músicos que dele participaram.

Assim, se pode notar um conjunto de fatores que contribuíram para a expansão da música urbana de Porto Alegre na década de 70. Mas não resta dúvidas que o MUSIPUC foi fundamental, “*semina*”¹⁰⁹ para que essa música tomasse uma dimensão muito maior do que era na época.

Alguns músicos tornaram - se, ainda durante a execução do MUSIPUC, verdadeiros fenômenos musicais, tanto em âmbito regional, quanto nacional. Este foi o caso do grupo *Os Almôndegas*, que fazia turnês pelo país inteiro, chegando estar presente em apresentações no programa televisivo da *Rede Globo*, o *Fantástico*. O grupo teve seu *LP* em primeiro lugar nas lojas de disco da cidade por um bom tempo. As listas de vendas eram divulgadas no jornal *Zero Hora* e o grupo obteve o primeiro lugar no mês de maio de 1975, juntamente com músicos estrangeiros.

Outro grande destaque foi para Fernando Ribeiro, que gravou com a *ODEON*, gravadora paulista e era a atração principal do *Concerto de Vivendo a Vida de Lee*. O músico tinha uma característica particular e própria para a época. Sua música tinha como princípio o protesto político e social¹¹⁰, e trazia letras marcantes.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Fernando Ribeiro, 21 julho de 2005, entrevista por correio eletrônico concedida à autora.

A transmissão das canções via *Rádio Continental* sem dúvida as colocou a mostra para o cenário nacional. O interessante é perceber que tudo aconteceu durante uma verdadeira *conspiração*¹¹¹ do período, pois os três fatores para a concretização da música urbana de Porto Alegre, anteriormente apontados, permaneceram apenas pela década de 70. No final desta década o MUSIPUC termina, o programa do *Mister Lee* perde o patrocínio da marca de *jeans* internacional e acaba, e a *Rádio Continental* não tardou por fechar.

O MUSIPUC representou o *nascimento* da nova música de Porto Alegre, apresentando ao grande público esses novos músicos e compositores, até então restritos às pequenas rodas universitárias.

2.3 SOB UM CÉU DE BLUES¹¹² : A MÚSICA URBANA DE PORTO ALEGRE

Embora não seja o objetivo deste trabalho, mostrar o conceito de alguns estilos musicais torna-se necessário para que fique clara a importância do MUSIPUC na chamada música urbana de Porto Alegre.

Durante os festivais da década de 60 era comum o uso da denominação *música engajada* ou *música de protesto*. Para tal termo, adoto aqui o conceito de

¹¹¹ Segundo Nelson Coelho, ao se referir que tudo estava acontecendo, praticamente, ao mesmo tempo e graças a esses acontecimentos, foi possível o surgimento de um novo movimento musical em Porto Alegre. *Movimento* este, que hoje se chama MPG.

¹¹² Título de música da Banda *Cascavelletes*, 1991.

Ana Castellã Xavier, onde tal música é caracterizada pela sua oposição à ordem social, governos, instituições e costumes.¹¹³

A música de protesto tornou-se tão comum nos grandes festivais de música popular brasileira que passou a ser seu principal atrativo e segundo Stephanou:

“... o consumo dessa cultura de protesto não era pequeno, muitos tiveram acesso a ela, que não ficou restrita a ambientes ou setores... A consequência do engajamento das artes foi o aumento do número de telespectadores nos teatros, seminários e debates culturais”.¹¹⁴

Assim, a música de protesto passou a ser também uma música de consumo. Fazer uma música de protesto era sinal de intelectualidade, modernidade, e de rebeldia. Sem dúvida, era um chamado à juventude, que via nesse estilo musical um símbolo identitário.

Torna-se necessário reforçar que música de protesto não se trata necessariamente de música contra o regime militar especificamente ou explicitamente. A música de protesto muitas vezes procura mostrar os problemas sociais e até mesmo insatisfações pessoais daqueles que a escreveram.

“A canção de protesto ou participante explorava os temas sociais, denunciando a miséria, a opressão, nas cidades como no campo, no sul e no nordeste, traziam em suas letras a idéia de futuro, ou seja, “o

¹¹³ XAVIER, Ana Maria Castellã. *Os grandes festivais da MPB (1965-1968)*. Dissertação de Mestrado em História da pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1989, p.84.

¹¹⁴ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura e regime militar e militarização das artes*. Coleção História 44. EDIPUCRS, Porto Alegre, 2001, p. 142.

dia que virá”, com a transformação da realidade e o fim das desigualdades sociais, conclamando para a ação transformadora”.¹¹⁵

Esse estilo musical era um, entre tantos outros, dentro da MPB. Segundo Vilarino¹¹⁶, várias foram às definições para esse movimento musical que teve seu espaço no eixo Rio – São Paulo, pólo de urbanização e modernização do país, como MPB, música de protesto, música dos festivais, música politicamente engajada, pois se trata de um movimento musical urbano com um público em sua maioria de classe média, sobretudo universitária. Era nesse eixo Rio – São Paulo, que estavam concentrados os meios de comunicação, em especial rádio e televisão, além da grande maioria das gravadoras.

Segundo Napolitano, por volta de 1965 surgiu a sigla MPB, sintetizando “toda” a tradição musical popular brasileira.

“A MPB incorporou nomes oriundos da bossa nova (Vinícius e Baden Powell, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo) e agregou novos artistas (Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, entre outros), se apropriando e se confundindo com a própria memória musical “nacional-popular”.¹¹⁷

¹¹⁵ ALVES, Valéria Aparecida. *“Pra não dizer que não falei dos festivais: música e política na década de 60”*. Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001, p.117.

¹¹⁶ VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: Música, festivais e censura (1965-1969)*. Dissertação de Mestrado em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998, p. 31.

¹¹⁷ NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Autêntica, Belo Horizonte, 2002, p.64.

Quanto à música dita urbana, pode-se defini-la como uma música que foi produzida no meio urbano e para o consumidor urbano. Pode trazer consigo elementos identitários da urbanização que será atrativo para sua comercialização.

“A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita (...), da música folclórica (...). Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica, produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbano, aumentasse”.¹¹⁸

A chamada MPG, ou Música Popular Gaúcha possui elementos da MPB acrescidos, em suas letras, de elementos do Rio Grande do Sul, como gírias locais e lugares que somente uma pessoa que more no estado, principalmente na capital, ou o conheça muito bem, pode identificar.

A MPG surge por analogia e em oposição a MPB¹¹⁹, uma forma de resistência à falta de espaço mercadológico para a música local.

A origem da MPG está nos festivais realizados no final na década de 60 e durante a década de 70, dentre os quais pode-se destacar o MUSIPUC, pois foi neste festival que o Rio Grande do Sul passou a contar com uma música de linguagem própria, usando elementos locais e identitários com a juventude porto-

¹¹⁸ Idem, p. 12.

¹¹⁹ FARIA, Arthur de. *Um século de Música no RS*. Cee. Porto Alegre, 2000, p.272.

alegrense da época. Também é o no MUSIPUC que ficam conhecidos os principais representantes da MPG.

A MPG é um estilo musical tipicamente urbano, pois vem em contraposição à música típica do Rio Grande do Sul, aquela ligada ao campo, à chamada música tradicionalista. Na década de 1970, a música tradicionalista¹²⁰ já havia se consolidado no Rio Grande do Sul e procurou caracterizar e valorizar o *gaúcho*.¹²¹

Em 1947 foi criado o Departamento de Tradições Gaúchas do Grêmio Estudantil Júlio de Castilhos de Porto Alegre e a partir daí o tradicionalismo passou a se organizar. Segundo os tradicionalistas, houve forte resistência urbana ao movimento, mas:

“Apesar da resistência urbana, os usos e costumes campeiros autênticos, alicerçados em suas pilchas e cantigas sem requintes e corporificados na habilidade de seus peões, foram chegando. Era o início de uma jornada espontânea, que haveria de espalhar-se, não só pelo Rio Grande do Sul, mas por todo o Brasil, Uruguai e Argentina”.¹²²

¹²⁰ O termo *música tradicionalista* está sendo usado aqui de forma geral, sem fazer distinções entre tradicionalismo e nativismo. Sabe-se, no entanto, que se trata de dois movimentos, porém, não se pretende entrar no mérito desta discussão. Para uma breve distinção, cabe citar a seguinte definição “O Tradicionalismo é um sistema organizado e planejado de culto, prática e divulgação desse todo que chamamos tradição. Obedece a uma hierarquia própria, possui alto programa contido em sua Carta de Princípios, que deve, na medida do possível, realizar e cumprir. (...)O Nativismo é um movimento predominantemente musical, desencadeado pela criação de festivais, de cunho nativista na década de 1970, que alcançou seu auge nos anos 80. JACKS, Nilda. **Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional. Porto Alegre : Editora da Universidade/UFRGS, 1998. Síntese rio-grandense número 22-23.**Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/jacks-nilda-midia-nativa.html#SECTION00200000000000000000>>. Acesso em 24 de fevereiro de 2006.

¹²¹ Idem.

¹²² Lamberty, Salvador Ferrando. *ABC do Tradicionalismo gaúcho*. Martins Livreiro Editor, Porto Alegre. 5ª edição, 1996, p. 9.

O Movimento Tradicionalista passou a organizar congressos para discutir a *verdadeira tradição gaúcha* e a promover os festivais de canções nativas. Na década de 70 essa identidade já estava incorporada aos costumes e considerada a *verdadeira identidade do Rio Grande do Sul*¹²³.

As canções tradicionalistas visavam mostrar as belezas do Rio Grande do Sul, os costumes e tradições de sua gente. Criou uma linguagem própria, regional e ganhou espaço na mídia local.

A música urbana tinha, entre seus principais espaços, a cidade de Porto Alegre, cidade que estava se expandindo fisicamente com a construção de viadutos e avenidas que lhe dava ares de modernidade. Essa música traz consigo os elementos mais urbanos da época (gírias, estilo, ritmo) se contraponto ao tradicionalismo e criando características próprias.

No entanto, a sigla MPG, só será realmente utilizada a partir do início da década de 80, quando os músicos do sul do país tentam expandir-se para o resto do país e encontram grandes dificuldades, pois o mercado ainda é restrito para músicos que não se encontram no eixo Rio - São Paulo.

¹²³ Idem, p.10.

CAPÍTULO 3

NAS ONDAS DA RÁDIO
CONTINENTAL AM: ESPAÇO E
CREDIBILIDADE PARA OS
MÚSICOS DO RIO GRANDE DO
SUL

3.1 NA PORTO ALEGRE DA RÁDIO CONTINENTAL¹²⁴

A *Rádio Continental Am*¹²⁵ foi inaugurada em 1962 sob a administração de Leônidas Issler. Em 1963 o empresário Roberto Marinho adquire a *Continental Am* e até 1970 a rádio teve inúmeras experiências administrativas, com diferentes modelos de programação.

Em 1971, sob a direção de Fernando Westphalen, a *Rádio Continental* apresentou um novo modelo de programação, inédito em Porto Alegre até aquele momento. A rádio criou um estilo próprio, trazia uma linguagem nova para aquele momento, seus locutores eram jovens¹²⁶, entre 19 e 25 anos, e tinham como público alvo outros jovens de classe média.

A rádio passou a ser veículo de comunicação dos jovens em Porto Alegre, tendo em vista que boa parte da população ainda não possuía televisão, pois era um eletrônico ainda muito caro. Mesmo aqueles que já possuíam um aparelho de televisão em casa, permaneciam utilizando o rádio como o seu principal meio de informação, pois havia uma tradição consolidada no uso deste aparelho. Endler¹²⁷ acrescenta que

¹²⁴ Um dos *slogans* utilizado pelos narradores da *Rádio Continental* ao transmitir a hora.

¹²⁵ Para um histórico detalhado da Rádio Continental, ver em: ENDLER, Sérgio. *Rádio Continental AM: História e narrativas, em Porto Alegre, de 1971 a 1981*. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação. Unisinos, 2004.

¹²⁶ O conceito de juventude foi apresentado no primeiro capítulo (ver em 1.4 *A juventude é uma banda numa propaganda de refrigerantes*).

¹²⁷ ENDLER, Sérgio. *Rádio Continental AM: História e narrativas, em Porto Alegre, de 1971 a 1981*. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação. Unisinos, 2004.

“A *Continental* foi companhia afetiva e intelectual de juventude suburbana, vivida em lar modesto e, ainda, sem televisão, ao longo da década de 60 e início dos anos 70”.¹²⁸

Nesta época, poucas casas possuíam um toca-discos, visto que eram investimentos caros ¹²⁹, devido ao fato de que a maioria dos aparelhos eram importados. O rádio passava a ser um dos poucos veículos a oferecer uma programação que interessasse e que estivesse ao alcance da grande maioria das pessoas. Era, portanto, o meio de conhecer as novidades do cenário musical internacional e nacional.

“Todo mundo de nossa faixa etária ouvia a *Rádio Continental*, era a rádio mais ouvida, proporcionalmente mais do que a *Atlântida* é hoje em dia, porque não existia rádio *FM*”.¹³⁰

A *Rádio Continental* contava com um time de profissionais ainda jovens e que queriam transmitir seus programas em uma linguagem que alcançasse um público igualmente jovem. Além disso, praticamente toda a programação da Rádio era musical.

¹²⁸ ENDLER, Sérgio. *Rádio Continental AM: História e narrativas, em Porto Alegre, de 1971 a 1981*. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação. Unisinos, 2004, p. 22.

¹²⁹ *Zero Hora*, 29 de julho de 1972, p. 2,3,4 e 5.

¹³⁰ Dedé Ribeiro, 28 de outubro de 2004, entrevista concedida à autora.

Entre os programas estava o *Mundo Jovem*, comandado por José Fogaça. O programa procurava discutir questões da atualidade, intercalado por música e dicas para o vestibular.

Segundo Sérgio Endler, podemos inferir que

“A interação social da emissora esteve disseminada a serviço da comunidade de ouvintes, sobretudo, em três direções. A saber, a *Rádio Continental*, em resumo, produziu: entretenimento, informação e formação de opinião”.¹³¹

A *Continental* conseguiu desenvolver uma programação que oferecia essas três funções sociais sem ter poder econômico e político de uma grande emissora, partindo de uma configuração modesta de emissora de médio ou pequeno porte.

A partir de suas *narrativas urbanas*¹³² a *Rádio Continental* foi construindo modelos ao longo do tempo através da programação geral da emissora. São consideradas narrativas urbanas da *Continental*:

“Todas as diferentes sonoridades, construídas pelas vozes humanas, pelos instrumentos sonoros e mecânicos, pela reprodução musical, pela apresentação em estúdio, em programação ao vivo ou gravadas, empreendidas por agentes/atores locais, nacionais ou estrangeiros, com ritmos, sotaques, timbres diferenciados, com identidade própria da emissora, produtores de sentidos, de construções simbólicas de significado social, com ressonância na vida sóciohistórica de Porto Alegre à época. São narrativas, pois, onde as formações discursivas e as

¹³¹ ENDLER, Sérgio. *Rádio Continental AM: História e narrativas, em Porto Alegre, de 1971 a 1981*. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação. Unisinos, 2004, p. 120.

¹³² Termo usado por Endler ao se referir ao estilo de linguagem e narrativas da *Rádio Continental*.

enunciações com timbres locais aliam-se à produção de arte-fatos da comunicação social dirigida.”¹³³

Assim, ao longo da programação, a *Rádio Continental* vai se aproximando ao seu público alvo, no caso os jovens, através de uma linguagem moderna e urbana da Porto Alegre da década de 1970.

“A *Radio Continental* era a *FM* da época, já que todas eram *AM* e eram rádios tradicionais e a *Continental* entra com um discurso diferenciado. Durante a programação, os textos jornalísticos são... pra driblar a censura, são feitos por metáforas, gírias, existe uma juvenalização. As rádios até então, mais tradicionais como a *Gaúcha*, eram voltadas para o esporte... e a *Continental* vai e ganha a juventude que não tem uma *FM* na época. E a música do MUSIPUC vai ser a trilha de muitos desses momentos, que vai justificar eu falando contigo hoje.”¹³⁴

Os locutores da rádio usavam gírias, como *bicho*, *transa*, *tri legal*, entre tantas outras usadas pela juventude. Mesmo em transmissões de notícias ou no *slogan* da rádio, sua linguagem era diferenciada das demais rádios da época.

Desta forma, a *Continental* foi criando uma identidade jovem, sempre vinculada à linguagem e à música. O estilo das narrativas dos *DJ's* e comunicadores expressavam uma nova linguagem, com novos sons musicais, informativos, culturais. Os comunicadores da *Rádio Continental* narravam os novos cenários da

¹³³ Idem, p 136.

¹³⁴ Nelson Coelho de Castro, 19 de agosto de 2005, entrevista concedida à autora.

cidade “descortinados, igualmente, por um novo modo de abordagem por aquela linguagem radiofônica, então, inédita, no ar”.¹³⁵

Além da linguagem, a *Continental* trouxe outra novidade: a inclusão da nova música urbana de Porto Alegre. Esta música também traz consigo uma linguagem inovadora, com uso de gírias comuns à juventude porto-alegrense.

“Olha só uma cidade que tem uma grande produção cultural de compositores, mas pouco registro. Os eventos aconteciam e se terminavam, se esgotavam naquele momento. Se fazia um *show*, ouvia um *show* do Fernando Ribeiro e se esgotava no próprio *show*. A cidade tinha uma trilha sonora, mas era em torno do artista, familiares, amigos... A rádio, rodando essa História, com a coragem de rodar a gente daqui, sem medo nenhum de tocar esses músicos, era incrível. Para tocar nas rádios, tinha que ser músico internacional! É uma História de mérito, a rádio grava e expõem esses artistas com muita coragem”.¹³⁶

Assim, a *Rádio Continental* foi ganhando duas importantes características: oferecia ao seu público alvo, os jovens, uma linguagem e assuntos que os aproximava; e executava em sua programação as músicas de compositores e intérpretes do Rio Grande do Sul.

“A *Continental* foi a única rádio que, a partir dos anos 70, passou a se abrir para os músicos locais. Hermes Aquino e seu grande sucesso nacional *Nuvem Passageira* começaram na *Continental*”.¹³⁷

¹³⁵ Endler, p. 149.

¹³⁶ Nelson Coelho de Castro, 19 de agosto, entrevista concedida à autora.

¹³⁷ José Fogaça, 6 de setembro de 2005, em entrevista por correio eletrônico concedida à autora.

Segundo Endler, a *Rádio Continental* significava uma oportunidade para os jovens adquirirem informação e formação cultural e, sobretudo, formarem uma opinião sobre a cultura e a política.

“Foi na *Continental* que ouvi *Beatles* e música urbana feita em Porto Alegre pela primeira vez. Ouvi *rock* norte-americano e inglês, coisas que não se ouvia por aí. As outras rádios não tocavam,..., quer dizer, a *Continental* foi a pioneira e foi importantíssima em minha adolescência. Era muito caro comprar *LPs*, então , a gente conhecia tudo pela rádio...”¹³⁸

O uso das gírias, ao mesmo tempo em que aproximava a *Continental* de seu público, causava problemas com as autoridades. No ano de 1974 uma portaria do Ministério das Comunicações proibia o uso de gírias em rádio e televisão. No entanto, os meios de comunicação, principalmente o jornal e o rádio, desrespeitavam freqüentemente essa determinação.¹³⁹ Esse constante uso de termos populares causou, por várias vezes, a intervenção da censura na *Rádio Continental*.

“Os radialistas faziam suas locuções com uma linguagem extremamente cotidiana, repleta de gírias e, além disso, havia outra coisa que eu acho que irritava muito a censura. Cada vez que a rádio ia dizer as horas, tinha um slogan... como: “*na Porto Alegre da Volta do Briza, onze horas*”. Então essa narrativa *slogan* se manifestava com muita riqueza, irônica, e isso incomodava ...”¹⁴⁰

¹³⁸ Sérgio Endler, 30 de março de 2005, entrevista concedida à autora.

¹³⁹ *Correio do Povo*, 9 de junho de 1974,p.19.

¹⁴⁰ Sérgio Endler, 30 de março de 2005, entrevista concedida à autora.

Diariamente os radialistas recebiam uma lista de palavras que não deveriam usar ao longo de sua programação¹⁴¹ e isso acabava restringindo cada vez mais o vocabulário na rádio. De qualquer forma, o uso de gírias permaneceu na programação da rádio, mesmo que, por várias vezes, houvesse intervenção policial.

“A *Rádio Continental* era, visivelmente, contra a ditadura. Embora ela pertencesse à *Rede Globo*, que apoiava a ditadura, a *Continental* era muito diferente e o pessoal da *Rádio* sofria muito com isso, os diretores... todo mundo, foram presos várias vezes. Eu cansei de chegar na rádio e estar a polícia lá dentro com armas apontadas para a gente... era horrível. Mas na rádio, o pessoal da censura estava preocupado mesmo era com os noticiários e largaram um pouco de mão a música. A gente tinha que cuidar muito com o que escrevia, se não eles iam lá e levavam a pessoa em cana. O redator, o repórter, todo mundo. Então, tínhamos uma lista de palavras com todas as coisas que não podiam ser ditas” .¹⁴²

Além dessas características da *Rádio Continental*, havia outra, comum nesta época no Brasil: a grande utilização de palavras estrangeiras. Pode-se verificar essa utilização do idioma estrangeiro, principalmente o inglês, nas chamadas da *Rádio Continental: Continental, the first*. Ou ainda, nos nomes de alguns programas, como *Soul Power*, primeiro programa de Júlio Fürst na rádio. Além disso, antes da *Continental* prestigiar as músicas feitas no Rio Grande do Sul, a maioria das músicas que tocavam durante a sua programação eram norte-americanas.

¹⁴¹ Segundo Dedé Ribeiro, radialista da *Continental* na época, em entrevista para a autora, em 28 de outubro de 2004.

¹⁴² Idem.

O uso de palavras, marcas e músicas norte-americanas, não era uma simples escolha da rádio, era sim, um fenômeno nacional.

“No final da década de 50 e início dos 60, sobretudo influenciados pelo cinema de *Hollywood*, já estávamos cultivando também como padrão ideal o homem do tipo halterofilista, com o cabelo à escovinha ou com brilhantina, camisa de malha colante, bronzado, (...), calças *for west* ou de brim coringa,(...), jaquetas de couro, (...), calça boca de sino, etc. (...) Supermercados do tipo *self service*, com carrinhos para compra e prateleiras repletas de lataria, foram também a grande novidade. (...) A *Coca-cola* já estava substituindo a água, os sucos naturais e o guaraná em nossas refeições; a aquisição de aparelhos de tv e carros começava a se difundir na classe média e a “quadrinhomania” se instalava entre nós em revistas ou tiras...”¹⁴³

Porto Alegre, culturalmente, abria-se e dialogava, de modo próprio, dentro deste novo contexto. As mudanças na cidade eram culturais e físicas. Na década de 1970, Porto Alegre ganhava obras arquitetônicas e de engenharia de grande porte, como o Túnel da Conceição, o Parque Moinhos de Vento, o Planetário, o tombamento da Usina do Gasômetro, a inauguração do Viaduto Obirici, o Teatro de Câmera, o Centro Comercial da Azenha, a Avenida Perimetral e a Reserva ecológica de Itapuã¹⁴⁴.

¹⁴³ ALVES, Júlia Falívene. *A invasão cultural norte-americana*. Coleção Polêmica. Moderna: São Paulo, 1988, p. 98.

¹⁴⁴ MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre no século XX: crescimento urbano e mudanças sociais*. In. DORNELLES, Beatriz. *Porto Alegre em destaque: História e cultura*. EDIPUCRS: Porto Alegre, 2004, p. 51-74.

Também iniciava um aporte de produtos da indústria cultural¹⁴⁵ e de consumo jovem, como o jeans, discos compactos, discos *long-plays*, fitas *K-7* e as camisetas. Parte destas transformações culturais e de consumo, segundo Endler, foi protagonizada pela ação narrativa dos *DJ's*, que inseriam Porto Alegre em um novo ciclo de consumo e cultura internacional.

O grande exemplo disto foi o programa de *Mister Lee*, que misturava o apelo comercial, por meio da permanente propaganda do jeans *Lee*, com a inovação musical de Porto Alegre, por meio da execução das músicas feitas pelos concorrentes no MUSIPUC.

A cidade necessitava de uma verdadeira *trilha sonora*¹⁴⁶ para seus acontecimentos e que se identificasse com Porto Alegre e seus moradores. A música internacional, apesar de toda sua influência, não poderia mais ser a única ouvida e transmitida por uma rádio com características tão diferentes como a *Rádio Continental*.

Ao adotar a música produzida no MUSIPUC e que se tornara pública com o *Vivendo a vida de Lee*, a *Rádio Continental* ultrapassou fronteiras, consolidou um novo *mercado cultural*¹⁴⁷ e gerou um novo movimento musical.

¹⁴⁵ Para uso do termo indústria cultural adoto o conceito utilizado por Nilda Jacks, onde a indústria cultural é a criação, produção e distribuição de produtos culturais destinados ao grande público. O termo indústria cultural não tem, entretanto, o sentido histórico que Adorno e Horkheimer adotaram ao criticar a emergente cultura da década de 1940. É utilizado como um termo que designa o produto simbólico produzido e distribuído em uma sociedade capitalista e que, portanto, não pode nem consegue fugir à lógica deste sistema. Não pretende-se, no entanto, explorá-lo ao longo do texto.

¹⁴⁶ Termo utilizado por Sergio Endler.

¹⁴⁷ Termo utilizado por Nelson Coelho de Castro, em entrevista concedida à autora. Segundo Nelson, a partir do MUSIPUC e da veiculação de sua música na Rádio, formou-se uma nova economia, até então inexistente. Passou a existir lojas especializadas em instrumentos musicais, gerando novos empregos e novas possibilidades de produção com a venda de baquetas, palhetas, etc.

O modelo de programação da *Continental*, ao longo da década de 70, sofrera desgastes, pois se vivia em um período de transformações nos hábitos de consumo. No entanto, segundo Endler, o principal fator deste desgaste foi à concorrência com as rádios *FM*, a partir de 1975, acrescida pelas trocas de gerenciamento administrativo que ocorriam na emissora. Assim, no início da década de 1980 ocorreu a mais séria das crises que a *Rádio Continental* enfrentou e que teve por fim o fechamento da rádio em 1981.

De qualquer forma, a *Rádio Continental* foi fundamental para que a nova música produzida no sul do país ganhasse espaço e fosse capaz de produzir um movimento em contraposição a essa falta de oportunidades de mostrar seu trabalho.

A partir dos anos 1980, as rádios porto-alegrenses passaram a dar mais espaço e valor à produção gaúcha. Assim iniciou-se uma espécie de campanha, o movimento propriamente dito, o qual os músicos passaram denominar *Música Popular Gaúcha (MPG)*, que lutava por espaço, não somente nas rádios locais, mas em todos os meios de comunicação no âmbito nacional. Os integrantes da MPG se tornaram verdadeiros *gauleses irredutíveis*.¹⁴⁸

¹⁴⁸ Em referência ao livro *Gauleses Irredutíveis* de Alison Avila, que narra a luta dos músicos e compositores gaúchos por mais espaço nos meios de comunicação.

3.2 VIVENDO A VIDA DE LEE

O MUSIPUC era um dos poucos festivais que acontecia no Brasil neste período e por isso sua popularidade foi tão grande e passou a ser um importante meio de expressão cultural. O festival, como os outros, era organizado apenas pelo Centro Acadêmico Santo Tomas de Aquino e não teve nenhum tipo de apoio da mídia, conforme Joyce Maia

“Éramos nós que organizávamos tudo. Fazíamos os cartazes e colávamos pelos corredores na Universidade. Nas outras edições do MUSIPUC, a organização ficou melhor e passaram a mandar para os jornais as informações sobre o festival. Mas mesmo assim, nunca tivemos nenhum apoio financeiro ou propaganda na mídia”.¹⁴⁹

A partir do momento em que o MUSIPUC passou a apresentar seus novos músicos e seu público ficou cada vez maior, uma parte da mídia passou a se interessar pelo evento. Mas o interesse não foi pelo festival propriamente dito, e sim pelos músicos que ali se apresentavam.

Em 1975, o IV MUSIPUC tinha em seu corpo de júri a presença de Júlio Fürst, que era radialista da *Rádio Continental*. Esse fator foi o impulso que o festival precisava para se tornar mais conhecido e para que os músicos que ali se apresentavam tivessem alguma oportunidade de aparecer na mídia.

¹⁴⁹ Joyce Maia, 5 de junho de 2000, entrevista concedida à autora.

Júlio acabava de assinar contrato com a indústria de *jeans Lee* para fazer um programa na *Rádio Continental*, nos mesmos moldes de um programa dos Estados Unidos. O programa era um grande comercial do *jeans* que acabava de chegar no Brasil. A estratégia era conquistar os jovens através da moda e da música.

Júlio Fürst recorda:

“Eu tinha um programa de música negra americana, chamava *Soul Power*. Eu fazia um apresentador caricata, meu nome era *Julius Brown*, mistura de Julio com James Brown, que é até hoje rei do *funk*. Comecei na *Pampa* às onze da noite, à convite do proprietário da rede e era diário. Tocava só *soul music*, tinha fontes para trazer discos importados. Então era muito ouvido porque tinha novidades, eu fazia o programa como se fosse *black* e tinha todo um clima. Esse programa chamou atenção da *Continental* e me chamaram para fazer esse programa lá.”¹⁵⁰

Depois de dois anos no ar com esse programa, surge uma nova proposta para o radialista que explica:

“No início de 75 surgiu uma proposta para assumir outro personagem, um *cawboy*, o *Mister Lee*. Porque a *Lee* americana estava implantando no Brasil, através de uma *road* com as *Lojas Renner*, uma fábrica aqui na Frederico Mentz, onde hoje é o *DC Navegantes*, para fazer a legítima calça *Lee* do Brasil. Até então, só tinha calças *Lee* por meio de contrabando, alguém que viajava trazia calça *Lee* ou *Levis*. Tinha algumas imitações de baixa qualidade, então a campanha era em cima de ser a original, a autêntica. Contemplava uma série de ações de mídia, uma delas era ter um personagem americanizado, com estilo *cawboy*, que mostrasse através de um programa da rádio, com

¹⁵⁰ Júlio Fürst, 28 de junho de 2005, entrevista concedida à autora.

músicas adequadas, músicas *country*, que são músicas que se aproximam a música de vaqueiro e tudo mais, para passar aquela sonoridade e aquela imagem de que era a calça *Lee* americana que estava vindo para o Brasil e não uma imitação” .¹⁵¹

O radialista complementa:

“Tive esse convite, a *Lee* já tinha esse programa lá (nos Estados Unidos), só que era de músicas ao vivo, e nós estávamos no final de censura, início de abertura, não era permitido ter rede de rádio, não tínhamos satélite também. Então, não podíamos fazer uma transmissão ao vivo. Começamos o programa por Porto Alegre e expandiríamos para o Brasil, conforme fosse se implantando (a *Lee*) no Brasil, nos iríamos avançando com o programa...” .¹⁵²

O programa era diário e transmitido a partir das 22 horas, para que fosse ouvido pelos jovens universitários na saída de suas aulas, em seus carros ou *radinhos de pilha*.¹⁵³ Havia um personagem comandando o programa chamado de *Mister Lee*, um *cowboy* do velho oeste que usava as calças da marca *Lee* e tocava músicas *country*.

“Entrei com o programa às dez da noite, chamado *mister Lee in Concert*, e fiz o personagem *Mister Lee*. Até fiquei mais conhecido como *Mister Lee* do que Julio Fürst. Eu assumi... botei chapéu, bota, calças *jeans*, fui para os Estados Unidos para conhecer os departamentos da *Lee*... eu entrei com *jingles* americanos, tudo pilotado pela *MPM*, agência da *Lee* e

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Idem.

da *Renner* na época, e falava com um timbre americano, e músicas *country*".¹⁵⁴

O programa era um verdadeiro sucesso, exceto pelas músicas que não tinham nenhum tipo de vínculo identitário com os jovens de Porto Alegre. *Mister Lee*, ou Júlio Furst, ao ser parte do júri no IV MUSIPUC percebeu que em Porto Alegre havia ótimos músicos e que os universitários gostavam de suas músicas.

Júlio havia encontrado a fórmula para que o seu programa se tornasse um símbolo da juventude porto-alegrense. O programa de *Mister Lee* passou a colocar no ar, ao vivo, os vencedores e alguns destaques do MUSIPUC. Mais tarde, o programa passou a fazer *shows* itinerantes pelo Rio Grande do Sul e até mesmo no Paraná, com a presença desses músicos.

Júlio Furst explica como a música produzida no MUSIPUC passou a fazer parte da programação da *Rádio Continental* e dos *Concertos Vivendo a Vida de Lee*:

“O Américo Wendler (diretor comercial da *Lee* no Brasil) deu sinal verde. A *Rádio* já estava simpatizando com isso, já tocava uma música dos *Almôndegas* que gravaram do Fogaça, tinham levado à direção da *Continental* e já estava na programação, era o *Vento Negro*. Os *Almôndegas* já estavam mais profissionalizados, mais avançados e conseguiram gravar isso em estúdio e começou a tocar, até porque o Fogaça era conhecido... e isso já estava dando um retorno positivo. E a *Rádio* simpatizou em formar um elenco local e espalhar na programação. Ficou combinado que eu seria o *xerife* dessa produção, levando os músicos para o estúdio. Levava para o estúdio um por um, gravava ao menos uma música de

¹⁵⁴ Idem.

cada um e sentia o retorno, na medida que fosse positivo, nós íamos passando para outros horários da programação. Então os que se destacavam iam para a programação. O terceiro passo foi a criação...,o ápice de tudo foi o encontro do público com os músicos que lançávamos na rádio, nos *Concertos Vivendo a Vida de Lee*".¹⁵⁵

Os *shows* lotavam os auditórios e eram verdadeiros fenômenos culturais, chegando a levar cerca de seis mil pessoas ao teatro *Palácio de Cristal*, em Curitiba e no *Araújo Viana* em Porto Alegre.¹⁵⁶

Júlio Fürst procurou entre os participantes do MUSIPUC não apenas os vencedores do festival, mas músicos que se destacavam. E explica:

"Eu fiz uma seleção dos que se destacavam no MUSIPUC, gravaram e passaram para a programação. Como esse público era concentrado na *Rádio Continental* as pessoas já começaram a conhecer os músicos. A *Lee me* deu ajuda de custo para arrancar com a produção, o resto eu tinha que conseguir com a bilheteria. O primeiro foi em 13 de agosto de 75, vai fazer trinta anos, no *Teatro Presidente* foi extraordinário. O segundo, 9 de novembro, foi no *Araújo Viana*, começou às 17 horas e foi até 2 da manhã, foi um sucesso. Assim, fizemos uma série de concertos, com itinerário pelo interior e das principais cidades indo até Curitiba, peguei setenta músicos daqui e alguns de lá também, pois o programa já passava lá. Eu gravava aqui e mandava em fita para lá e era colocado no ar no mesmo horário daqui na rádio *Iguaçu* de Curitiba".¹⁵⁷

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ *Folha da Tarde*, dezembro de 1976 – arquivo pessoal de Júlio Fürst.

¹⁵⁷ Julio Fürst, 28 de junho de 2005, entrevista concedida à autora.

Foi a partir de seu esforço, que os músicos passaram a ser conhecidos em outros estados.

“Os paranaenses começaram a conhecer e conviver com a música daqui. Fiz o mesmo com os músicos de lá, botei eles em estúdio, gravei e coloquei no ar. Eles também tiveram um *upgrade* com o grande público e o concerto lá lotou o teatro, com seis mil pessoas, isso em 76/77, no *Palácio de Cristal*. Tudo nasceu como MUSIPUC, toda essa idéia, apesar de eu já estar no ar, o programa foi reformulado praticamente em função do que aconteceu no MUSIPUC”.¹⁵⁸

O fato dos músicos que participavam dos *Concertos de Lee* terem vindo do MUSIPUC, fez com que o festival ganhasse maior visibilidade nos jornais e passou a ser vinculado ao programa da *Rádio Continental*.

“Após os festivais universitários da década de 60, quando apareceram nomes definitivos de nossa música popular como Caetano Veloso, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, entre outros, foi escasseando o aparecimento de novos valores. De repente no Rio Grande do Sul, um novo movimento musical começou a ganhar forma com o IV MUSIPUC e já no final de 1975 algumas músicas desconhecidas passaram a disputar os primeiros postos das paradas. No Paraná, o movimento cresceu com o apoio da jovem guarda ao programa “*Mister Lee in Concert*”, levado ao ar diariamente pela *Rádio Iguaçu*, às 10 da noite. Agora, a chance de conhecer pessoalmente esta nova fase da música sulista, e, brevemente, da própria MPB, acontecerá neste sábado, no *Ginásio do Circulo Militar*. O show “*Vivendo a vida de Lee*” trará todos os seus astros em uma promoção conjunta do jornal *O Estado do Paraná*, *Rádio Iguaçu*, *Tribuna do Paraná*, e *TV Iguaçu canal 4*.”¹⁵⁹

¹⁵⁸ Idem.

¹⁵⁹ *O Estado do Paraná*, 21 de outubro de 1976, p. 24.

O jornal destacava que “*nunca o sul esteve tão próximo do cenário musical brasileiro como estava agora*”. O motivo para essa aproximação era, sem dúvida, a oportunidade dada os novos músicos pelo programa do *Mister Lee* e pela *Rádio Continental*, mas também, graças aos destaques do MUSIPUC. Era, portanto, um círculo cultural que estava se formando no Rio Grande do Sul e possibilitava sua aproximação com o resto do país.

Pode-se perceber a importância dada a esse círculo por essa mesma edição do jornal, ao afirmar que:

“O motivo dessa demora, é justo que se diga, não é falta de capacidade criadora ou talento musical dos músicos daqui; foi simplesmente falta de oportunidade, de divulgação, falta de alguém com força nos veículos de divulgação ou uma gravadora, que acreditasse, investisse e divulgasse o que os músicos do sul faziam”.¹⁶⁰

Assim, percebe-se que o conjunto MUSIPUC, *Mister Lee* e *Rádio Continental* foram importantíssimos, na época, para impulsionar o cenário musical no Rio Grande do Sul. Durante a década de 1970 havia, entre o público, uma sensação de vazio cultural¹⁶¹. Pode-se perceber que na verdade, faltavam meios de divulgação e interesse, mas a criação também acontecia no sul do país.

¹⁶⁰ Idem.

¹⁶¹ Napolitano explica que toda a movimentação musical da década de 60 ao ser cortada pelo AI-5 proporcionou essa sensação de vazio cultural entre o público. Arthur de Faria relata algo semelhante em Porto Alegre, pois todas aquelas proibições impostas com o Ato Institucional número 5 gerou reações variadas entre os músicos, “*ou o neguinho tentava ver o que não estava acontecendo, ou partia para o enfrentamento, ou então ia se entupir de drogas para tentar entrar num mundo paralelo, mais feliz que este.*” (FARIA, 2000, p. 250).

Além disso, o MUSIPUC apresentou à cidade uma *trilha sonora*¹⁶² que era tocada na *Rádio Continental* e em primeiro lugar no programa *Mister Lee*. Essa mesma trilha sonora passou a representar a nova música de Porto Alegre e que possuía um vínculo de identidade, principalmente, com os jovens universitários de classe média.

“Imagina uma cidade sem uma trilha sonora, sem nosso palato vocal, sendo cantado.... Eu estou vivendo em uma cidade que tem uma paisagem, uma biografia, um texto, tem uma música mas não ela não faz parte da minha trilha sonora. Acho que a importância fundamental da *Rádio Continental* e do MUSIPUC é porque vai desencadear tudo isso. Com o *Mister Lee*, a *Rádio* já começa a rodar música daqui, o *Mister Lee* inventa um espaço que são os *Concertos de Vivendo a Vida de Lee*, vai desde *Os Amôndegas*, Hermes Aquino, Fernando Ribeiro, eu..., *Utopia*, ...”¹⁶³

Generalizar o cenário musical do Brasil a partir dos acontecimentos, ou a falta deles, no Rio de Janeiro e São Paulo é extremamente perigoso, pois em um país tão grande quanto o Brasil, é impossível que a criação cultural fique restrita a uma pequena região.

No cenário dessas duas capitais provavelmente acontecia uma certa estagnação, principalmente aos olhos do público, visto que as emissoras de televisão haviam recuado nas transmissões de festivais e havia uma impressão de que tudo que havia para se criar já havia sido criado, através da jovem guarda e do tropicalismo.

¹⁶² Termo empregado por Sérgio Endler, citado no início do capítulo (ver em 3.1 Na Porto Alegre da *Rádio Continental*).

¹⁶³ Nelson Coelho de Castro, 19 de agosto de 2005, em entrevista concedida à autora.

Em Porto Alegre, no entanto, as coisas recém estavam começando. Alguns jornais chamavam esse novo circuito musical de *Novo Movimento Musical Gaúcho*¹⁶⁴ sempre destacando a importância do MUSIPUC e do *Mister Lee* para que esse movimento estivesse acontecendo.

Assim, enquanto o sudeste do Brasil contou com o apoio das emissoras de televisão, o sul passou a contar com o apoio das emissoras de rádio, principalmente da *Rádio Continental*.

Em 1978 o programa chegaria ao fim. Segundo Julio Fürst, a *Lee* retirou o patrocínio por questões comerciais. Acabava assim, um círculo gerado pelos três vértices de um triângulo: O MUSIPUC, o programa de *Mister Lee* e a programação da *Continental*.

No entanto, a música construída ao longo da década de 1970 em Porto Alegre, ganhou um novo significado e espaço nas rádios da capital. Logo se iniciariam as transmissões das rádios de *FM* e a programação de muitas delas foram voltadas para a MPG.¹⁶⁵

¹⁶⁴ *Folha da Tarde*, 2 de dezembro de 1976.

¹⁶⁵ Um exemplo disso é a *Rádio Ipanema FM*, que ao longo dos anos 80 privilegiou em sua programação a MPG.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa procurou mostrar a influência dos festivais nacionais ocorridos ao longo da década de 1960 e o cenário musical de Porto Alegre, assim como as dificuldades encontradas pelos músicos em conseguir espaço para os *shows* e na mídia. Procurou relatar como o MUSIPUC contribuiu para novas possibilidades de trabalho para esses músicos, inclusive sua profissionalização. Abordou-se o termo juventude, que através de seus códigos, identificou-se com o MUSIPUC, assim como houve identificação com a *Rádio Continental* e com o *Mister Lee In Concert*. Foram também abordados os conceitos de vários estilos musicais, como *música urbana*, *Música Popular Gaúcha*, entre outros.

A pesquisa trouxe uma narrativa sobre o MUSIPUC, bem como a repercussão nos jornais *Zero Hora* e *Correio do Povo*, procurando mostrar as expectativas dos participantes com relação ao festival e as oportunidades profissionais que surgiram.

Tentou-se, ainda, mostrar a relação existente entre o festival MUSIPUC, a *Rádio Continental* e o programa vinculado pela mesma rádio, *Vivendo a Vida de Lee*, assim como a importância fundamental dessa relação para o surgimento de uma nova geração de músicos na cidade de Porto Alegre ao longo da década de 1970. Essa geração de músicos deu origem ao que mais tarde convencionou-se chamar *Música Popular Gaúcha*.

Através do festival surgiram os grandes nomes deste movimento musical que ainda hoje, luta por espaço e reconhecimento na mídia nacional. Os músicos que iniciaram suas carreiras profissionais no MUSIPUC ganharam maior visibilidade do grande público a partir da possibilidade de mostrar seu trabalho na *Rádio Continental*, principalmente no programa *Mister Lee In Concert*. O programa possibilitou, ainda, aos músicos gravar seus LPs, que na época era algo extremamente caro e difícil para quem não fosse do eixo Rio – São Paulo.

Discutiu-se aspectos culturais próprios da cidade de Porto Alegre na década de 1970, uma cidade que estava em pleno desenvolvimento urbano, que via crescer um novo movimento musical, mas não oferecia espaços de *shows* que não fossem os palcos dos teatros.

Espera-se que esta pesquisa possa contribuir para novas discussões sobre a década de 1970, abrindo a possibilidade de novos questionamentos e reflexões, principalmente no que trata de Porto Alegre.

A pesquisa não pretende concluir o assunto, ao contrário. Percebe-se a necessidade de novas pesquisas neste campo e verifica-se a possibilidade de diversas abordagens sobre o mesmo tema.

As possíveis deficiências deste trabalho, longe de procurar nisso uma justificativa para possíveis falhas, vêm da falta de referências em pesquisas anteriores sobre esse assunto. Recentemente, têm-se realizado investigações sobre as décadas de 60 e 70 da História do Brasil. Sobre Porto Alegre, principalmente no

mesmo período, são raríssimas as obras acadêmicas, sendo este um campo fértil de possibilidades.

Mais raras ainda são obras acadêmicas sobre Porto Alegre, na década de 1970, relatando movimentos musicais e culturais. Desta forma, os dados de análise utilizados neste trabalho foram praticamente inéditos e, por isso, provavelmente, de alguma forma deficientes.

No entanto, justamente pela falta de pesquisas acadêmicas envolvendo nossa cidade, principalmente com relação a movimentos culturais, esta investigação é de extrema importância e relevância. Esta foi apenas uma abordagem, entre tantas outras possíveis, dentro deste contexto.

FONTES

ENTREVISTAS

BRASIL, Laé. **MUSIPUC**. [5 de junho de 2000]. Marilene Nascimento de Souza. Porto Alegre: Casa de Cultura Mário Quintana.

CASTRO, Nelson Coelho de. **MUSIPUC**. [19 de agosto de 2005]. Marilene Nascimento de Souza. Porto Alegre: residência do entrevistado.

ENDLER, Sérgio. **A rádio Continental e o Vivendo a Vida de Lee**. [30 de março de 2005]. Marilene Nascimento de Souza. Porto Alegre: residência do entrevistado.

FARIA, Artur de. **Música do Rio Grande do Sul**. [19 de novembro de 2001]. Marilene Nascimento de Souza. Canoas: Rádio PopRock.

FOGAÇA, José. **MUSIPUC e a Música do Rio Grande do Sul**. [6 de setembro de 2006]. Marilene Nascimento de Souza. Porto Alegre: por e-mail.

FONSECA, Juarez. **A música de Porto Alegre, a mídia e MUSIPUC**. [6 de abril de 2005]. Marilene Nascimento de Souza. Porto Alegre: centro Municipal de Cultura.

FURST, Júlio. **Vivendo a Vida de Lee, Rádio Continental e MUSIPUC**. [28 de junho de 2005]

LISBOA, Nei. **A música de Porto Alegre**. [15 de novembro de 2001]. Marilene Nascimento de Souza. Porto Alegre: residência do entrevistado

MAIA, Joyce. **MUSIPUC**. [5 de junho de 2000]. Marilene Nascimento de Souza. Porto Alegre: Casa de Cultura Mário Quintana.

RAMIL, Kledir. **MUSIPUC**. [29 de novembro de 2000]. Rio de Janeiro: por e-mail.

RIBEIRO, Dedé. **MUSIPUC e a Rádio Continental**. [28 de outubro de 2004] . Marilene Nascimento de Souza. Porto Alegre: escritório.

RIBEIRO, Fernando. **MUSIPUC**. [21 de julho de 2005]. Marilene Nascimento de Souza. São Paulo: por e-mail.

SISSON, Arnaldo. **MUSIPUC**. [18 de julho de 2005]. Marilene Nascimento de Souza. Florianópolis: por e-mail.

JORNAIS

II MUSIPUC. Zero Hora, Porto Alegre, 13 de junho de 1973. Guia Variedades, página central.

AGORA o Gigantinho recebe: Almôndegas, Morris Albert, Sá e Guarabyra. Zero Hora, Porto Alegre, 19 de julho de 1975. Guia Variedades, p. 5.

AUDIÇÃO no Centro de Artes com Fernando Ribeiro. Zero Hora, Porto Alegre, 26 de maio de 1976. Guia de Variedades, p. 4-5.

A REALIDADE do som percorrendo a sua cabeça. Zero Hora, Porto Alegre, 29 de julho de 1972. Guia de Variedades, p. 2,3,4 e 5.

A SEGUNDA noite do MUSIPUC. Zero Hora, Porto Alegre, 12 de junho de 1976. Guia Variedades, p. 4.

AS FINAIS do MUSIPUC. Zero Hora, Porto Alegre, 4 de junho de 1974. Guia de Variedades, página central.

AS 24 selecionadas no MUSIPUC. Zero Hora, Porto Alegre, 28 de maio de 1975. Guia de Variedades, página central.

BIXO, Terço, Mutantes: juntos. Zero Hora, 26 de julho de 1975. Guia Variedades, p. 5.

BIXO da Seda no Clube de Cultura. Zero Hora, Porto Alegre, 7 de julho de 1975. Guia Variedades, página central.

CASTA completa trinta anos mas continua sem ter sede. Jornal da PUC, Porto Alegre, novembro de 1970, p. 4.

CASTA e MUSIPUC. Jornal da PUC, Porto Alegre, novembro de 1971, p. 1.

COMEÇA hoje o IV MUSIPUC. Correio do Povo, Porto Alegre, 5 de junho de 1975. P. 14.

COMEÇA a mostra de nossa música. Zero Hora, Porto Alegre, 13 de maio de 1976. Guia Variedades, p. 4.

CONCERTO de Mister Lee. Correio do Povo, Porto Alegre, setembro de 1976.

CONTINUA a mostra do som gaúcho. Zero Hora, Porto Alegre, 14 de maio de 1976. Guia Variedades, capa.

DISCOS mais vendidos. Zero Hora, Porto Alegre, 17 de maio de 1975. Guia Variedades, p. 5.

DOIS dias de música no IPV. Correio do Povo, Porto Alegre, 10 de junho de 1972. P. 11.

ESTÁ acontecendo. Zero Hora, Porto Alegre, 6 de julho de 1975. Guia Variedades, p. 6.

ESTÁ começando o V MUSIPUC. Zero Hora, Porto Alegre, 11 de junho de 1976. Guia Variedades, p. 4-5.

ESTÁ começando mais um MUSIPUC. Zero Hora, Porto Alegre, 6 de maio de 1977. Guia de Variedades, p. 1.

FERNANDO e disco: tudo certo. Zero Hora, Porto Alegre, 29 de maio de 1976. Guia de Variedades, p.2.

FESTIVAL. Zero Hora, Porto Alegre, 8 de junho de 1974. Guia de Variedades, p. 1.

FONSECA, Juarez. Gaúchos nas lojas de discos. Zero Hora, Porto Alegre, 4 de maio de 1977. Guia de Variedades, p.1.

_____. Música. Zero hora, Porto Alegre, 10 de junho de 1978. Guia de Variedades, p. 2.

_____. MUSIPUC: a falta de criatividade. Zero Hora, Porto Alegre, 11 de junho de 1974. Guia de Variedades, página central.

_____. MUSIPUC e o silêncio universitário. Zero Hora, Porto Alegre, 10 de maio de 1977. Guia de Variedades, p. 4-5.

_____. Música. Zero Hora, Porto Alegre, 15 de maio de 1976. Guia de Variedades, p. 5.

_____. V MUSIPUC como sempre, vencedores e vencidos. Zero Hora, Porto Alegre, junho de 1976.

_____. O que há de novo. Zero Hora, Porto Alegre, 3 de junho de 1978. Guia de Variedades, p.2.

_____. Um bom balanço de nossa música. Zero Hora, Porto Alegre, 4 de maio de 1976, Guia de Variedades, p. 4.

_____. Vivendo a Vida de Lee encerra seu ciclo?. Zero Hora, Porto Alegre, 7 de dezembro de 1976.

GASTAL, Ney. Almôndegas um novo grupo gaúcho para ativar a música brasileira. Correio do Povo, Porto Alegre, 9 de junho de 1974. P. 35.

HOJE: Vivendo a Vida de Lee. Zero Hora, Porto Alegre, 4 de dezembro de 1976.

LIVERPOOL e seu som legal. Zero Hora, Porto Alegre, 4 de maio de 1973. Guia Variedades, capa.

MINUANO. Zero Hora, Porto Alegre, 19 de maio de 1975. Guia Variedades, p.4.

MISTER LEE com doze atrações (três estréias). Zero Hora , Porto Alegre,27 de novembro de 1976.

MOSTRA de música popular no IPV. Correio do Povo, Porto Alegre, 9 de junho de 1972. P. 11.

MÚSICA ao vivo. Zero Hora, Porto Alegre, 16 de maio de 1975. Guia Variedades, p. 4.

MÚSICA no bar. Zero Hora, Porto Alegre, 15 de junho de 1974. Guia Variedades, p. 2.

MÚSICA ao vivo. Folha da Tarde, Porto Alegre, 12 de junho de 1976. P. 15.

MUSIPUC começa hoje. Zero Hora, Porto Alegre, 6 de junho de 1974. Guia de Variedades, página central.

MUSIPUC e dois relançamentos. Folha da Tarde, Porto Alegre, 11 de junho de 1976. P. 44.

MUSIPUC:inscrições. Zero Hora, Porto Alegre, 20 de maio de 1974. Guia Variedades, p. 4.

MUSIPUC: inscrições enceram hoje. Zero Hora, Porto Alegre, 22 de maio de 1974. Guia Variedades, p. 4.

MUSIPUC hoje: mais doze músicas. Zero Hora, Porto Alegre, 7 de maio de 1977. Guia de Variedades, p. 2.

NO LEOPOLDINA , hoje e amanhã, Mister Lee em seu concerto nº 4. Folha da Tarde , Porto Alegre,3 de dezembro de 1976.

O DESPERTAR dos jovens. Zero Hora, Porto Alegre, 1 de julho de 1972. Guia de Variedades, p 2.

O QUE há de novo. Zero Hora, Porto Alegre, 24 de maio de 1975. Guia Variedades, 5.

O MUSIPUC vai bem obrigado. Minuano, Porto Alegre,junho de 1976.

OS NOVOS valores da música sulina. O Estado do Paraná, Curitiba, 21 de outubro de 1976, p. 24.

PRÊMIOS aos vencedores do IV MUSIPUC. Correio do Povo, Porto Alegre, 12 de junho de 1975. P. 13.

ROCHA, Gilberto. Vanderlei Falkemberg e um canto de reencontro. Zero Hora, Porto Alegre, 9 de junho de 1974. Guia de Variedades, página central.

SÓ HOJE e amanhã para inscrições ao MUSIPUC. Zero Hora, Porto Alegre, 21 de maio de 1974. Guia Variedades, p. 4.

SONDERMANN, Sônia. Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada. Será?. Correio do Povo, Porto Alegre, 13 de junho de 1976. P. 17.

UM SHOW com doze bandas. Zero Hora, Porto Alegre, 26 de julho de 1975. Guia Variedades, p. 5

VIANNA, Lourival. Gíria: uma questão de limites. Correio do Povo, Porto Alegre, 9 de junho de 1974. P. 19.

VIVENDO a vida de Lee. Folha da Tarde, Porto Alegre, dezembro de 1976.

V MUSIPUC começa amanhã. Zero Hora, Porto Alegre, 10 de junho de 1976. Guia Variedades, p.8.

V MUSIPUC: inscrições abertas. Zero Hora, Porto Alegre, 12 de maio de 1976. Guia Variedades, p. 4.

IV MUSIPUC. Zero Hora, Porto Alegre, 3 de maio de 1977. Guia de Variedades, p. 5.

ARTIGOS DE REVISTA

MUSIPUC mostra a identidade gaúcha. PUCRS Informação em Revista. Número 114, maio/junho de 2003, p. 34.

PÁGINAS DA INTERNET

BIOGRAFIA DOS INCRÍVEIS. Disponível em:

< <http://www.geocities.com/leosites/01012005002.htm>>. Acesso em : 15 de fevereiro de 2006.

BIOGRAFIA DO LIVERPOOL. Disponível em:

<<http://www.cliquemusic.com.br/artistas/liverpool.asp>>. Acesso em : 9 de fevereiro de 2006.

500 ANOS DE MÚSICA BRASILEIRA. Disponível em:

< <http://www2.uol.com.br/uptodate/500>> . Acesso em: 12 de dezembro de 2005.

BOSSA NOVA. Disponível em: < http://pt.wikipedia.org/wiki/Bossa_nova> . acesso em 25 de janeiro de 2006.

CHORINHO. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Chorinho>>. Acesso em 25 de janeiro de 2006.

DICIONÁRIO DE MPB. Disponível em:

<http://www.dicionariompb.com.br>>. Acesso em 10 de janeiro de 2006.

ENTREVISTA COM FUGHETTI LUZ. Disponível em:
<http://www.musicatri.com.br/entrevistas_fughetti.htm>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2006.

FUNK . Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Funk>. Acesso em 25 de janeiro de 2006.

HEAVY METAL. Disponível em:< http://pt.wikipedia.org/wiki/Heavy_metal>. Acesso em 25 de janeiro de 2006.

JOVEM GUARDA. Disponível em:< http://pt.wikipedia.org/wiki/Jovem_Guarda>
Acesso em 25 de janeiro de 2006.

MILONGA. Disponível em:< <http://pt.wikipedia.org/wiki/Milonga>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2006.

POP ROCK. Disponível em:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pop_rock>. Acesso em: 25 de janeiro de 2006.

PUNK. Disponível em:< <http://pt.wikipedia.org/wiki/Punk#M.C3.BAAsica>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2006.

ROCK PROGRESSIVO. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Rock_progressivo>. Acesso em

ROCK PROGRESSIVO (O TERÇO, MOTO PERPÉTUO, SECOS E MOLHADOS). Disponível em :< <http://www.rockprogressivo.com.br/canais/bio>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2006.

SAMBA. Disponível em: < <http://pt.wikipedia.org/wiki/samba>>. Acesso em 25 de janeiro de 2006.

SOUL. Disponível em:< <http://pt.wikipedia.org/wiki/Soul>>. Acesso em 24 de janeiro de 2006.

TROPICALISMO. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tropic%C3%A1lia>>. Acesso em: 25 de janeiro de 2006.

VALSA. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Valsa>>. Acesso em 25 de janeiro de 2006.

XOTE. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Xote>>. Acesso em: 24 de janeiro de 2006.

LETRAS E TÍTULOS DE MÚSICAS

BASSO, Flávio; SÓRIA, Nei Wan; ALBO, Luciano. Sob um céu de blues. In: **Cascavelletes**. Porto Alegre: Independente, p. 1992. 1 disco sonoro (EP). Faixa 2.

CASTRO, Nelson Coelho de. Futebol. In: **Da pessoa.A música de Nelson Coelho de Castro**. Porto Alegre: Lua Calada, p 2005. 1 CD (45 min 34 s). Faixa 4.

GESINGER, Humberto. Longe demais das capitais. In: **Alívio imediato**. Gravado ao vivo no Canecão, Rio de Janeiro em julho de 1989. 1 disco sonoro 51 min 31 s). Lado 2, faixa 6 (6 min 42 s).

_____. Terra de gigantes. In: **Alívio imediato**. Gravado ao vivo no Canecão, Rio de Janeiro em julho de 1989. 1 disco sonoro (51 min 31 s). Lado 2, faixa 6 (6 min 42 s).

HARTLIEB, Carlinhos. Por favor sucesso. In: _____. **Liverpool**. Rio de Janeiro: EMI Music, p. 1969. 1 disco sonoro (72 min 38 s). Lado 1, faixa 1 (3 min 47 s).

IV MUSIPUC. Narração e músicas do festival. Porto Alegre: Salão de Atos da PUCRS, 1975. 1 fita cassete (60 min).

RAMIL, Kleiton; RAMIL, Kledir. Deu pra ti. In: **Kleiton & Kledir**. São Paulo: Ariola, p 1981. 1 disco sonoro. Lado 1, faixa 1.

RIBEIRO, Fernando; SISON, Arnaldo. Em mar aberto. In: _____. São Paulo: EMI Music, p1976. 1 disco sonoro (65 min). Lado 1, faixa 1(3 min 33 s).

RIBEIRO, Fernando; SISON, Arnaldo. Quando viajar para o norte. Porto Alegre, apresentada no I MUSIPUC, 1971.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis - punks e darks no espetáculo urbano*. Editora Scritta., 1994
- ABREU, Alzira Alves. *Quando eram jovens revolucionários. Os guerrilheiros das décadas de 60/70 no Brasil*. In: VIANNA, Hermano (org). *Galerias Cariocas territórios de conflitos e encontros culturais*. Editora UFRJ: Rio de Janeiro, 1997.
- ALMEIDA, Maria Hermínea Tavares de; WEIS, Luiz. *Carro zero e pau-de-arara: Cotidiano da oposição de classe média ao regime militar*. In: *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. v. 4.
- ALVES, Júlia Falívene. *A invasão cultural norte-americana*. Coleção Polêmica. Moderna: São Paulo, 1988.
- ALVES, Valéria Aparecida. *“Pra não dizer que não falei dos festivais: música e política na década de 60”*. Dissertação de Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001.
- ARCOS, Carmelo. *As feras do rock*. Ediciones Altaya S.A: Barcelona, Espanha.
- AVILA, Alison. *Gauleses irredutíveis*. Porto Alegre: SagraLuzzatto, 2001.
- BAHIA, Juarez. *Jornal, História e Técnica – História da Imprensa Brasileira*. São Paulo: Ática, 1990.
- BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Edições 70: Rio de Janeiro, 1977.p.95-140.
- BRANCO, Carlos. *A censura na MPB. Do princípio do século ao fim do governo militar*. Editora Alcance: Porto Alegre, 1994.
- BORBA, Mauro. *Prezados Ouvintes. Histórias do rádio e do pop rock*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.
- CALADO, Carlos. *Tropicália – A história de uma Revolução Musical*. São Paulo: Editora 34, 1997. (Coleção Musical).
- CALDAS, Alberto Lins. *Oralidade, texto e história : para ler a história oral*. São Paulo : Loyola, 1999.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São pulo: Perspectiva, 1993.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *A socialização da arte. Teoria e prática na América Latina*. Cultrix: São Paulo, 1980.

_____. *A produção simbólica e metodologia em sociologia da arte*. Civilização brasileira: Rio de Janeiro, 1979.

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. São Paulo: Cortez, 1997.

COELHO, Teixeira. *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

CONSTANTINO, Núncia Santoro de. *Teoria da história e reabilitação da oralidade: convergência de um processo*. In: ABRAHÃO, Maria Helena Barreto (Org.). *A aventura (auto)biográfica – teoria e empiria*. EDIPUCRS: Porto Alegre, 2004.p 38-74.

_____. *Pesquisa histórica e análise de conteúdo: pertinência e possibilidades*. Estudos Ibero-americanos, v.28, n.1, 2002, 2002. p.183-194.

_____. *Espaço urbano e imigrantes : Porto Alegre na virada do século*. Estudos Ibero-americanos, v.24, n.1, 1998, 1998. p.149-164.

COSTA, Cléria Botelho da. *Contar história, fazer história: história, cultura e memória*. Brasília : Paralelo 15, 2001.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DUARTE, Paulo Sergio (Org.). *Do samba-canção a tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, FAPERJ,2003.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Perspectiva: São Paulo, 1979.

ELMIR, Cláudio Pereira. *As armadilhas do jornal: algumas considerações metodológicas de seu uso para a pesquisa histórica*. In: Cadernos do PPG em História da UFRGS. Porto Alegre. Setembro de 1994.

ENDLER, Sérgio. *Rádio Continental AM: História e narrativas, em Porto Alegre, de 1971 a 1981*. Tese de doutorado em Ciências da Comunicação. Unisinos, 2004.

ESPIG, Márcia Janete. *O uso da fonte jornalística no trabalho historiográfico: o caso do Contestado*. In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXIV, nº 2, Porto Alegre. Dezembro de 1998.

FARIA, Arthur de. *Um século de Música no RS*. Cee. Porto Alegre, 2000.

FERREIRA, Marieta de Moraes. *História oral: um inventário das diferenças*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Entre-vistas: abordagens e usos da história oral*. Editora da Fundação Getúlio Vargas: Rio de Janeiro, 1994,p .1-13.

_____. *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro : FIOCRUZ, 2000.

_____. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro : Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2000.

GARBIN, Elisabete Maria. *www.identidadesmusicaisjuvenis.com.br : um estudo de chats sobre música da Internet*. Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, 2001.

HAMBURGER, Esther. *Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano*. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, v4.

HOBBSAWM, Eric. *Historia social do Jazz*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1990. 2ª edição.

JACKS, Nilda. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre : Editora da Universidade/UFRGS, 1998. Síntese rio-grandense número 22-23. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/jacks-nilda-midia-nativa.html#SECTION00200000000000000000>. Acesso em: 10 de novembro de 2005.

KRAUSCHE, Valter. *Música popular Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LAMBERTY, Salvador Ferrando. *ABC do Tradicionalismo gaúcho*. Martins Livreiro Editor, Porto Alegre. 5ª edição, 1996.

LEVI, Giovanni e SCHMITT, Jean-Claude. *História dos jovens*. Companhia das Letras: São Paulo, 1996.

LUCENA, Luiz Carlos. *A música da revolução : o rock contando a história dos anos 60*. São Paulo: Selecta, 2005

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: Memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MANN, Henrique. *CEEE/ Som do Sul*. Alcance: Porto Alegre, 2002.

MANNHEIMN, Karl. *Lé problème des générations*. Paris: Editora Nathan, 1990.

MARGULIS, Mario e URRESTI, Marcelo. *La construcción de juventud*. In: MARGULIS, Mario (et al). *Viviendo a toda: jovens, territórios culturais y nuevas sensibilidades*. Siglo del Hombre Editores: Santa Fé de Bogotá, 1998.

MELLO, Maria Amélia (org). *Vinte anos de resistência. Alternativas da cultura no regime militar*. Espaço e Tempo: Rio de Janeiro, 1986.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais. Uma parábola*. Editora 34: São Paulo, 2003.

MIRANDA, Luciano. *Pierre Bourdieu e o campo da comunicação*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Informação. UFRGS: Porto Alegre, 2000.

MOBY, Alberto ribeiro da Silva. *Sinal fechado. A música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro: Obra Aberta, 1994.

MONTEIRO, Charles. *Porto Alegre no século XX: crescimento urbano e mudanças sócias*. In: DORNELLES, Beatriz. Porto Alegre em destaque: História e cultura. EDIPUCRS: Porto Alegre, 2004.

MORAES, Roque. *Análise de Conteúdo*. In: Educação. PUCRS. Porto Alegre. Ano XXII, nº 37. Março de 1999.

MOREIRA, Sonia Virgínia. *As alternativas da cultura (anos 60/70)*. In: MELLO, Maria Amélia (Org). Vinte anos de resistência. Alternativas da cultura no regime militar. Espaço e Tempo: Rio de Janeiro, 1986.

MOURA, Roberto M. *MPB: Caminhos da arte brasileira mais reconhecida no mundo*. São Paulo: Vitale, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. Annablume: Fapesp, São Paulo, 2001.

_____. *História e música. História cultural da música popular*. Autêntica: Belo Horizonte, 2002.

_____. *O conceito de MPB nos anos 60*. In: História: questões & debates. Curitiba, PR: Editora da UFPR, v.16, n.30, jan./jun.1999.

NORMAS para a apresentação de trabalhos acadêmicos (ABNT/NBR -14724). Osasco, 2002.

OLIVEIRA, Maria Cláudia Santos Lopes de; CAMILO, Adriana Almeida e ASSUNÇÃO, Cristina Valadares. *Tribos urbanas como contexto de desenvolvimento de adolescentes: relação com pares e negociação de diferenças*. In: Temas em Psicologia da SBP 2003 Volume 11, número 1. Sociedade Brasileira de Psicologia. Revista eletrônica disponível em : <<http://www.sbponline.org.br/revista2/index.htm>> . Acesso em 5 de janeiro de 2006.

OLIVEIRA Sobrinho, J.B. de. *50/50: 50 anos de TV no Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.

OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Vozes: Petrópolis, 1982.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PARANHOS, Adalberto. *Novas Bossas e velhos Argumentos – tradição e Contemporaneidade na MPB*. In: Revista História e Perspectiva, Uberlândia, jul./dez., 1990.

RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão – Uma análise da cultura brasileira nas décadas de 40 a 90*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca e. *Música eletrônica*. São Paulo: Annablume, 2005.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Vozes: Petrópolis, 1980. 2ª edição.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras – 1958-1985*. São Paulo: Editora 34, 1998, v.2 (Coleção Ouvido Musical).

SOUZA, Jusamara Vieira. *Sobre as múltiplas formas de ler e escrever música*. In: NEVES, Iara Conceição Bitencourt (Org.) et al. *Ler e escrever. Compromisso de todas as áreas*. 5ª edição. Porto Alegre: UFRGS Editora, 1998. 229 p.

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura e regime militar e militarização das artes*. Coleção História 44. EDIPUCRS: Porto Alegre, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *A pequena História da música popular – da modinha à canção de protesto*.

_____. *Música popular – do gramofone ao rádio e tv*. São Paulo: Editora Ática, 1981.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: editora 34, 1997.

TOMÁS, Lia (Org.). *De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade*. São Paulo: Educ, 1998.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado. História oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VEDANA, Hardy. *Jazz em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM/FUNARTE, 1987.

VELHO, Gilberto (org). *Sociologia da arte IV*. Zahar editores: Rio de Janeiro, 1969.

VENTURA, Carlos Zuenir. *1968 o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VILARINO, Ramon Casas. *A MPB em movimento: Música, festivais e censura (1965-1969)*. Dissertação de Mestrado em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1998.

VIVACQUA, Renato. *MPB História de Sua Gente*. Editora Thesaurus: Brasília, 1984. Disponível em: < [http:// www.renatovivacqua.com/PDF/historiagente.pdf](http://www.renatovivacqua.com/PDF/historiagente.pdf)>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2006.

_____. *Livro MPB Cantos e Encantos*. Editora João Scortecci: São Paulo, 1992. Disponível em: < [http:// www.renatovivacqua.com/PDF/historiagente.pdf](http://www.renatovivacqua.com/PDF/historiagente.pdf)>. Acesso em: 9 de fevereiro de 2006.

WISNIL, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

WOLFF, Janet. *A produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar editores , 1982.

XAVIER, Ana Maria Castellã. *Os grandes festivais da MPB (1965-1968)*. Dissertação de Mestrado em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1989.

ANEXOS

ANEXO A- CASTA e MUSIPUC. Jornal da PUC, Porto Alegre, novembro de 1971, p. 1.

CASTA E MUSI-PUC

O 1º MUSI-PUC festival de música popular de nível universitário, promovido pelo Centro Acadêmico Santo Tomás de Aquino, da Faculdade de Filosofia e Letras da PUCRGS, teve seu encerramento dia 13 com a escolha das cinco finalistas.

O primeiro lugar coube a Arnaldo Sisson, Paulo Bufara e Fernando Ribeiro com «E Viva Fernando Pessoa», seguindo-se «Canção Pra Amanhecer» de José Antônio Russo, Edmar Gomes Alvarez e José Fernando Tôres Marques; «Gargalhadas» de Kleidir Alves Ramil, «Vento Negro» de José Alberto Fogaça Medeiros e em quinto lugar «Nem Com Boa Vontade» de Rogério Lobato e Luís Fernando Rocha.

Melhor intérprete: Galileu de Arruda dos Cantos. Melhor letra: «Ruidos» de Kleiton Alves Ramil.

Esta é a letra de «E Viva Fernando Pessoa»:

«Dentro das rodas do mundo/ e dos sons que nos amparam/ dentro das coisas da vida/ e da morte que nos separa/ eu vou/ eu vou/ Dentro das jogadas estranhas/ e das coisas que nos falaram/ dentro da vida corrida/ e dos sonhos que sonharam/ eu vou/ eu vou/ Dentro da manhã/ dentro da hora perdida/ eu vou/ eu vou.

Por onde eu fôr/ por onde eu andar/ a morte vai nos separar/ mas eu vou/ Entre a turba que chora/ e o mar que se revolta/ entre as ondas que caem/ e as pedras que rolam/ eu vou/ eu vou/ No teu corpo de estranhezas/ na tua voz de claresas/ eu vou/ eu vou/ Entre os dentes que riem/ por entre os sonhos que saem/ eu vou.

Chega de ir/ pra onde não se deve ir/ mas eu vou/ mas eu vou».

ANEXO B - II MUSIPUC. Zero Hora, Porto Alegre, 13 de junho de 1973. Guia Variedades, página central.

festival de música

II musipuc
promoção: casta
 INSCRIÇÕES ATÉ 28/6



realização
16 a 18/8

Ser brasileiro, universitário e fazer música popular brasileira são as três condições principais para participar do II^o Music-puc, festival, promovido e organizado pelo Centro Acadêmico Santo Tomás de Aquino, (CASTA) da Faculdade de Filosofia e Letras da PUC. As outras condições: limite máximo de três músicas para cada compositor (inscrição de 10 cruzeiros por música); apresentação da letra da composição em cinco vias, uma com firma reconhecida e com a assinatura do autor e as outras assinadas com pseudônimo; apresentação da música em fita-minicassete, rotação normal e, ainda, a exigência das composições serem totalmente inéditas — não gravadas, nunca executadas em rádio, TV, auditórios e locais públicos e desconhecidas do público em geral.

O II^o Musipuc (o primeiro foi em 71) será realizado de 16 a 18 de agosto, no estúdio de TV da Faculdade de Comunicação da PUC, onde serão instaladas arquibancadas com capacidade para 500 assistentes. As inscrições serão aceitas até o dia 28 próximo e conforme o presidente do CASTA, Arnaldo Ongaratto, o festival pretende incentivar a juventude à arte musical, como criadora de objetivos comuns. Como os objetivos em vista, no caso, são culturais, não haverá prêmios em dinheiro, apesar de

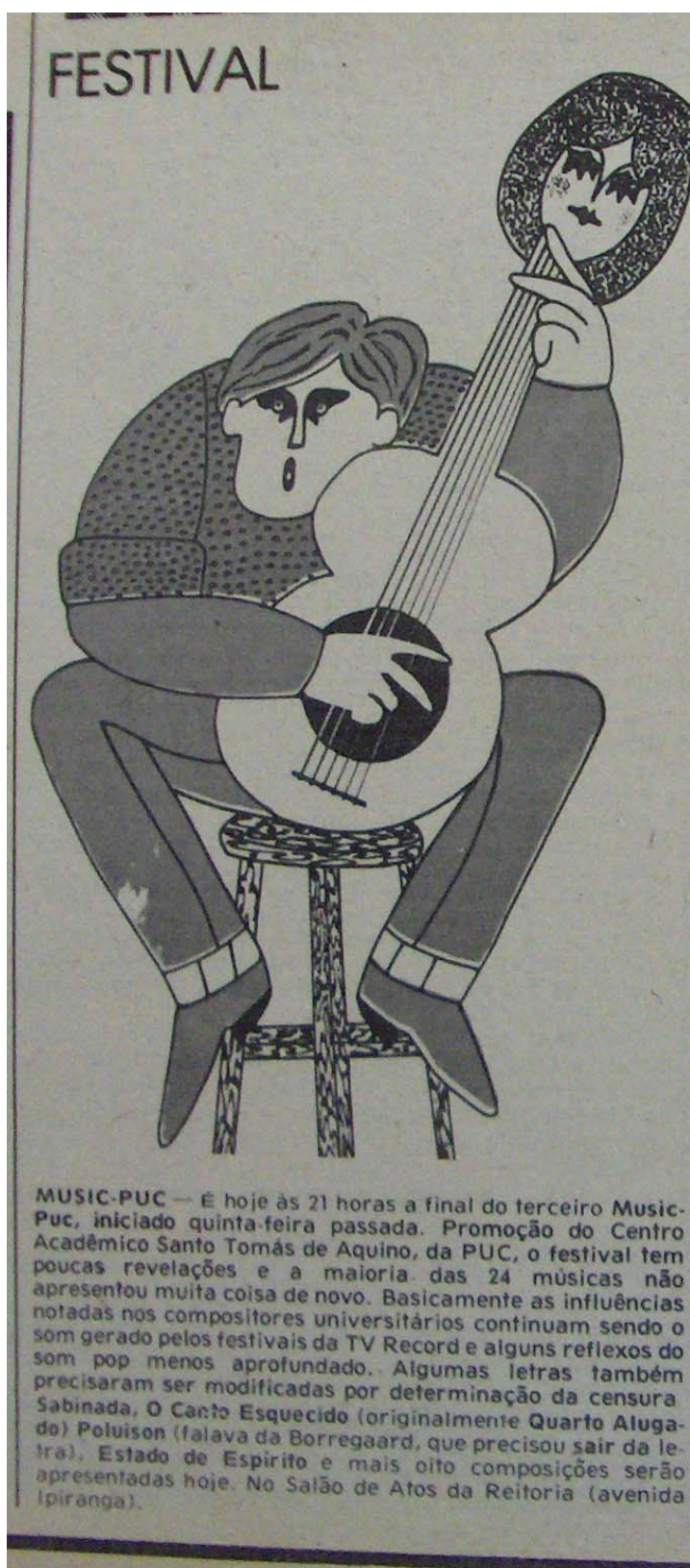
estar sendo planejada a classificação dos cinco primeiros colocados.

— Já está praticamente assegurado que o primeiro colocado deverá ganhar uma estadia de um mês nos Estados Unidos, em casa de uma família de lá, numa programação cultural da Internacional Exchange Programa. Os outros prêmios ainda não foram estabelecidos, mas todos deverão ter o mesmo sentido cultural, vamos procurar evitar os prêmios em dinheiro.

Mesmo assim, está sendo estudada junto a diversas gravadoras a possibilidade de quem sejam gravados músicas dos dois primeiros colocados. Das 100 músicas esperadas, deverão ser selecionadas 30, que posteriormente serão submetidas ao julgamento de uma comissão de 9 membros ainda não formada, mas que deverá contar com músicos e críticos dos órgãos de divulgação de Porto Alegre. Na primeira noite, dia 16 de agosto, serão apresentadas 15 composições, devendo ser selecionadas 5 para a final. Na noite seguinte, das outras quinze serão escolhidas mais 5, que na última noite, no dia 18, com as cinco primeiras escolhidas, disputarão a classificação final.

Anteriormente, porém às 30 músicas que vão concorrer serão convidadas à Censura, para serem (ou não) aprovadas. Como no primeiro Music-puc, espera-se a participação de universitários de todo o interior e inclusive de outros Estados.

ANEXO C - MUSIPUC começa hoje. Zero Hora, Porto Alegre, 6 de junho de 1974. Guia de Variedades, página central.



ANEXO D - AS 24 selecionadas no MUSIPUC. Zero Hora, Porto Alegre, 28 de maio de 1975. Guia de Variedades, página central.

AS 24 SELECIONADAS NO MUSI-PUC

Já estão selecionadas as 24 músicas que concorrerão ao **IV Musi-Puc**, realização do Centro Acadêmico Santo Tomás de Aquino (Casta). Entre 51 composições inscritas, o júri de pré-seleção (Júlio César Tiirst, Hamilton Chaves, Dilermando Torres, Alice Lorenzi e Fernando Vieira) escolheu: **A Coisa**, **Explosão Demográfica** e **Quem Sabe** (todas de Mauro Rotemberg e José Irineu Golbspan), **Um Instante Acordado** (de Antônio Rosa), **Talvez um Sonho** (de Renato Kramer), **Lar Doce Lar** (de Alexandre Vieira e João Antônio Araújo), **Reflexão** (Ricardo Sarmento), **Tempo, Meu Alívio e Tua Dor** e **De Novo Cara de Pau** (todas de Raul Nei Almeida), **Paranóia do Vestibular** (de João Heberle), **O Último Sonho** (Gilberto Travi), **Decisão** de Eduardo Porto e



Marcelo Braga), **Aleluia e Caminho de Glória** (as duas de Carlos Ludwig), **Igara Catuçava** (de Carmelo Cañas Guillen), **Já Não Sou um tolo** (José Márcio dos Santos), **Em Mar Aberto** (de Arnaldo Sisson, Fernando Ribeiro e Toneco), **Oferenda** (de Bradly Oliveira), **Vou Para Portugal** (Luiz da Rocha), **Violeiro Cantador** e **Deserto de Amor** (de Roberto G. da Silva), **Palco Vazio** (de Paulo Sérgio Motta) e **Dia Desses** (de Paulo Antônio Brochado e Antônio Jesus Gonçalves). O **IV Music Puc** começa dia 5 de junho, com um show de **Em Palpos de Aranha** e a seleção de seis, entre doze músicas. No dia seguinte, mais seis e, dia 7, as cinco vencedoras entre as doze classificadas. Será realizado às 21 horas, no Salão de Atos da PUC.

ANEXO E - O MUSIPUC vai bem obrigado. Minuano, Porto Alegre, junho de 1976.

O Musi-Puc vai bem, obrigado!

"Não fizemos nenhuma solicitação e nada sabemos a respeito de verbas governamentais no valor de 100 mil cruzeiros que a Reitoria da PUC estaria trancando por não concordar com o sentido contestativo que o 'V. MUSI-PUC' estava tomando." Com estas palavras, a Presidente do Centro Acadêmico Santo Tomás de Aquino da PUC, Mariane Werthelmer iniciou esta entrevista desmentindo uma série de notícias publicadas nos jornais de nossa capital.

É lamentável que uma promoção universitária deste nível com o intuito precípuo de dar oportunidade ao surgimento de novos valores na música popular brasileira, tenha sofrido um atentado por parte de universitários radicais e irresponsáveis que, dizendo-se membros da comissão organizadora foram aos jornais da capital tentar boicotar o sucesso garantido do MUSI-PUC através de falsas declarações de que o festival iria ser controlado pelos órgãos governamentais, tirando assim, o caráter eminentemente universitário do mesmo.

"Olha, sinceramente nós gostaríamos de saber quem andou publicando estas mentiras, porque isto nos colocou contra a Reitoria e o irmão Modesto, que tanto tem nos 'dado força' na organização do MUSI-PUC, colocando, por exemplo o Salão de Atos a nosso inteiro dispor. O que houve foi uma simples troca na data de apresentação devido ao fato de que o Salão de Atos já estava emprestado a um concerto musical erudito. Mas, inclusive, não vão nos cobrar as taxas normalmente cobradas como iluminação, limpeza, etc." afirmou a presidente do ASTA quando falava a respeito das notícias publicadas na Folha da Tarde e Folha da Manhã em abril passado.

Quanto ao fato do MUSI-PUC tomar um sentido contestativo ou não, Mariane explica que "vão aparecer uma série de tendências e dentre elas músicas estilo Chico Buarque, 'Pop', etc. Dependendo do estilo de música que o pessoal vai inscrever, exprimirá um determinado posicionamento diante de uma realidade conforme eles a percebem. Se alguém quiser mostrar somente a arte como tal, vai mostrar e, se tiver alguém que através de sua música quiser criticar alguma coisa, também vai poder mostrar sua crítica. Foi pensando exatamente nisto é que procuramos formar uma comissão julgadora o mais heterogênea possível. Como prova disto, podemos citar pessoas que convidamos, como o irmão Mainard que é altamente capacitado para analisar letras de músicas, assim como **estão convidados os jornalistas Nei Gastal do Correio do Povo, Juarez Fonseca da ZH, Ivaldo Roque, Hermes Aquino e tantos outros.** Olha, aconteceu um caso de um universitário que queria inscrever somente a música, sem letra, e foi aceito tranquilamente, porque se ele acha que uma letra em sua música pode prejudicá-la, é problema dele" demonstrando com esta explicação que o MUSI-PUC está cada vez mais aberto para que o universitário queira mostrar o que quiser, em termos de música.

REGULAMENTO

Treze profissionais do rádio e da televisão e elementos ligados à música, selecionarão preliminarmente as vinte e quatro melhores músicas inscritas no V MUSI-PUC, das quais doze serão apresentadas ao público na primeira noite e as restantes na segunda noite. De cada noite serão selecionadas seis músicas que irão para a finalíssima. Das doze classificadas, sairão as cinco primeiras colocadas que serão vencedoras.

Com este critério de seleção, está aberto desde o dia 19 de abril as inscrições para o V MUSI-PUC, promovido anualmente pelo Diretório Acadêmico Santo Tomás de Aquino — CASTA — da Pontifícia Universidade Católica, e que **tem lançado nacionalmente a cada ano novos valores musicais como "Os Almôndegas", Hermes Aquino, Fernando Ribeiro e outros.**

Cada compositor poderá inscrever no máximo três músicas e será cobrada uma taxa de Cr\$ 50,00 por cada uma. Acompanhando uma fita cassete de rotação normal, as letras das músicas, (todas inéditas), deverão ter oito cópias assinadas pelos autores, sendo que uma delas deverá ter firma reconhecida em cartório.

É, o MUSI-PUC vai bem, obrigado. Para a decepção destes universitários radicais e irresponsáveis o MUSI-PUC continua com seu caráter eminentemente universitário. Com o patrocínio e colaboração dos diretórios acadêmicos da PUC; a organização continua com o CASTA, diretório lançador da promoção; vai ser apresentado, como de praxe, no salão de atos da reitoria; o irmão Modesto continua apoiando; o corpo de jurados ainda será formado por profissionais do rádio e televisão e elementos ligados à música; estudantes universitários do Rio Grande do Sul estarão se inscrevendo; e, como resultado de um trabalho dedicado de uma equipe, novos valores serão e continuarão a ser lançados na nossa música popular brasileira.

Minuano - 6-76

Texto de Darcy Rocha Mano

ANEXO F - ESTÁ começando mais um MUSIPUC. Zero Hora, Porto Alegre, 6 de maio de 1977. Guia de Variedades, p. 1.

músicos que as gravadoras mantêm em seu cast por uma questão de "prestígio". Teria mudado o compositor? Teriam mudado as informações dos queridos ouvintes? Num certo sentido mudaram as duas coisas, estão mudando as duas. O público parece ensinar uma abertura na valorização de coisas menos imediatas. E

sua Academia. Egberto faz sua investida no mercado americano, a convite de músicos consagrados, como Miles Davis, Herbie Hancock, Airto Moreira e outros. Com eles, faz uma extensa turnê pelos Estados Unidos e participa das gravações do elepê *Identity*, de Airto, comendo a maioria das faixas e atuando como tecladista. No mesmo ano compõe, arranja

entre música erudita e popular, que se encontraram definitivamente em Jimi Hendrix. O que existe é o som, que é acompanhado ou não pelas pessoas. Se ser popular é fazer música tonal, harmônica, que todo mundo acha bonita de cara, então eu não sou, porque esse tipo de música não revela mais a realidade. Música pra assoviar na rua é outro papo".

Está começando mais um Musipuc

Com a apresentação de doze músicas, mais um show de Fernando Ribeiro e outro do grupo Halal-Halai, começa hoje às 21 horas, no Salão de Atos da Pontifícia Universidade Católica, o VI Musipuc. Realizado pelo Centro Acadêmico Santo Tomás de Aquino (CASTA) desde 1970, o Musipuc tem revelado vários valores. Esta sexta edição continua amanhã, com mais doze músicas e show do grupo Os Tapes; a finalíssima acontecerá domingo, com show de Gilberto Travi, saindo cinco vencedores das doze classificadas. O júri é composto por Fernando Ribeiro, Arnaldo Sisson, Marcos Aurélio Wesendorf, Hamilton Bittencourt, Luiz Coronel, Celso Loureiro Chaves e Bayard Steiger. Os ingressos custam Cr\$ 15,00 (estudantes) e Cr\$ 30,00.

O Musipuc chega ao seu sexto ano, como um dos únicos festivais universitários de música popular que se realiza atualmente no Brasil. E consegue, vindo dos tempos em que os festivais eram moda, manter-se ainda em posição de equilíbrio e chegar a um tempo em que os festivais, pouco a pouco, vão sendo reabilitados inclusive por aqueles que antes os criticaram. A maior defesa dos festivais de música reside justamente na oportunidade que eles dão aos novos músicos, que podem iniciar seu trabalho sob o signo específico da "amostra", sem maiores problemas e impedimentos. Foi durante a época dos festivais da TV Record, e muito a partir deles, que a música brasileira deu último grande salto qualitativo. Mas isso já faz mais de dez anos e, olhando-se o cartaz de agora, os que já — de uma certa forma — atingiram o status de "modélicos" (no sentido de sucesso e permanência), vê-se que eles estavam todos lá: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Paulinho da Viola, Chico Buarque, Edu Lobo, etc. Foi dos festivais que surgiu o Tropicalismo.

movimento cuja importância, aos olhos de hoje, parece unanimemente indiscutível.

Depois terminaram os festivais (os FIC) nem podem ser contados, pois eram mais uma jogada de marketing turístico do que outra coisa, e sua última manifestação foi *Abertura* que, com raras exceções de expressão individual, foi um fracasso em termos de promoção de novos valores, porque a base da pirâmide não era essa promoção, mas o espetáculo, a produção em níveis de showbiz.

O fim da era dos festivais, e a maioria dos artistas que começam a despenhar estão falando muito nisto, representou uma queda violenta das chances de mostrar trabalhos novos. Mas, aí é que está seu principal mérito, o Musipuc é uma porta aberta nesse sentido. Se poderia dizer que sua organização e estrutura são ainda demasiadamente amadoras e inconsistentes, o que é verdadeiro. Mas não se pode criticá-lo por isso, numa época em que a cultura popular é considerada gênero de quinta necessidade e em que as manifestações culturais, quando



Fernando Ribeiro é jurado e faz show

não são desestimuladas ou manipuladas, recebem ridículas migalhas monetárias do poder público.

O Musipuc tem sobrevivido a isso, e se não adquiriu uma projeção maior do que a que tem, devido justamente à falta de estrutura — o círculo vicioso. Há a vontade, e embora algumas pessoas possam argumentar que isso não basta, na falta de outras coisas e o que se tem, e ainda bem que pelo menos isso se tem. Com seus altos e seus baixos, o Musipuc já revelou vários compositores e músicos hoje atuando profissionalmente ou semiprofissionalmente na cidade e inclusive começando a gravar discos, como Fernando Ribeiro, Arnaldo Sisson, Gilberto Travi, Inconsolente Coletiva, Eduardo Pires, Nelson Coelho de Castro, Mário Barbarrá Dornelles.

Esses três últimos compositores estão no neste VI Musipuc defendendo prais de uma música. Eles, se insistirem, não demoram a cruzar a barreira do festival, são recorrentes, reinventados muito bons. E há vários outros chegando.



Mário Barbarrá Dornelles concorre



Eduardo Pires concorre

As 24 concorrentes e seus autores

Vento, de Sérgio Luis Lopes e Jair Cláudio Kobe; Sem Tempo, de Orestes Dornelles; Falando da Vida, de Elizabeth Baldi e João Antonio de Araujo; Como Antes, de Mário Barbarrá Dornelles; Sobre a Vida, de Mário Barbarrá Dornelles e Luiz de Miranda; Rosário de Noite, de Paulo Sérgio Motta; Minha Terra Minha Gente, de Amaro Borges Filho; Avarandado, de Geri Pfeiff e Jorge Dranco Gibbon; Galo, de Nelson Carlos Coelho de Castro e Alexandre Pacheco; Uma Casa Um Amor, de José Irineu Golbspan e Mauro Relembert; Eacentre Perdido, de André San Pedro, Marlow Kwitko, e Aldi Ferreira Gomes; Mar Encanado, de José Carlos Queiroga e João Otávio Marques; Contemplação, de Edson Regis Vieira; Numa Tarde, também de Edson Régis; O Que Dizer, de Eduardo Pires, Eduardo Penz, Renato Corrêa e José Campani; Boio de Aniversário, de Mário Barbarrá Dornelles, Putebol, de Nelson Coelho de Castro; Compadre Vento, de Paulo Luiz Conceição; Resucitou, de André San Pedro, Marlow Kwitko e Osmar Cunha da Silva; Amanhã, de Eduardo Techeira Melo e Marcelo Cardoso Braga; Equilíbrio, de José Luiz Athanasto de Almeida; Delírio, de Eduardo Porto; Tudo Já foi Dito, de Eduardo Pires e José Henrique Campani e Delírio (outra), de Luis Carlos Cusato e Fernando Coruja

ANEXO G-FONSECA, Juarez. V MUSIPUC como sempre, vencedores e vencidos. Zero Hora, Porto Alegre, junho de 1976.

Cera

V Musipuc: como sempre, vencedores e vencidos.





us 4: O Tempo, o Barco e o Vento

Eduardo Pires (no violão): Sons do Coração

Mauro Kwitko (primeiro piano): América Moreno




Inconsciente
Coletivo:
Sobre a Guerra

1º lugar: O Tempo, o Barco e o Vento, de Eduardo Porto, e Não Demora, de Fernando Ribeiro e Arnaldo Sisson;
2º lugar: não houve
3º lugar: América Moreno, de Mauro Kwitko e José Russo
4º lugar: Sons do Coração, de Eduardo Pires
5º lugar: Sobre a Guerra, de Alexandre Vieira

Ribeiro, Taneco e Ayres: Não Demora

ANEXO H - VIVENDO a vida de Lee. Folha da Tarde, Porto Alegre, dezembro de 1976.

2 DE DEZEMBRO DE 1976 FOLHA DA TARDE

SOM-IMAGEM

Osvil Lopes

"Vivendo a Vida de Lee" em programação especial

Depois de mostrar com absoluto sucesso toda a força do novo Movimento Musical Gaúcho, no plano urbano, ao público das principais cidades do interior do RGS como Caxias, Passo Fundo, Santa Maria e Pelotas, e de levar seis mil pessoas ao Palácio de Cristal em Curitiba, o espetáculo "Vivendo a Vida de Lee" está em Porto Alegre para cumprir sua programação especial de encerramento de ano. Assim, os principais grupos, músicos e intérpretes da novíssima geração estarão reunidos em duas apresentações: no Teatro Leopoldina, amanhã e sábado, às 21 horas.

Sexta-feira se apresentarão os "Almôndegas", João Schai, Nelson Coelho de Castro, "Opus 6", Fernando Ribeiro e "Inconsciente Coletivo".

No espetáculo de sábado será a vez de Hermes Aquino, que está com duas músicas novas prontas para serem incluídas na próxima novela das 20 horas da Rede Globo, Zé Flávio e o Grupo "Mantra", "Status Quatro", Gilberto Travi e o "Cálculo Quatro", Paulo Chaves e o grupo "Halal Halal".

O som, que foi um dos fatores do sucesso do esquema de "Vivendo a Vida de Lee", será novamente da Cotempo. A produção é do Studio Dots Produções e os ingressos, no preço único de Cr\$ 30,00, poderão ser retirados na bilheteria do Teatro Leopoldina.



Hermes Aquino



Programados

VIVENDO A VIDA DE LEE — E amanhã e sábado às 21 horas, no Teatro Leopoldina, que acontecerá a quarta edição portoalegrense do **Vivendo a Vida de Lee** (além de Curitiba, onde aconteceu a última apresentação, o show já foi visto nas principais cidades gaúchas). Desta vez, entre doze atrações, há três estréias e um cartaz "estrangeiro". As estréias são João Schai, o grupo **Opus 6** e Nelson Coelho de Castro. O "estrangeiro" é Paulo Chaves, cantor-compositor paranaense. Eles mostrarão suas músicas ao lado de Fernando Ribeiro, **Almôndegas**, Hermes Aquino, **Halal-Halal**, Zé Flávio e o **Mantra**, Gilberto Travi e **Cálculo 4**, **Inconsciente Coletivo** e o **Status 4**. Ingressos à venda na bilheteria do Teatro Leopoldina a 30 cruzeiros.



Gilberto Travi