

“Ah, os caras são paulistas”: Pública e as (não) identificações com o indie rock e o rock gaúcho¹

Felipe Viana ESTIVALET²

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS

Resumo

Este artigo busca discutir as tensões e rejeições de duas categorias ou gêneros musicais com que a banda Pública fora associada direta ou indiretamente no decorrer de sua trajetória: indie rock e rock gaúcho. Apoio-me na pesquisa bibliográfica e entrevistas abertas com a banda. No quadro teórico, parto de conceitos como identidades (WOODWARD, 2004; SILVA, 2004; HALL, 2006) e gêneros musicais (FRITH 1996b; JANOTTI JR, 2006; GUMES, 2011). Embora os gêneros musicais sejam acionados para orientar a produção, distribuição, consumo e mediante identificações construir formas de se apresentar ao mundo e sentidos de pertencimento coletivos, tais classificações são constantemente desafiadas por músicos, que ao procurar firmarem características próprias, se debatem e renegam cenas e rótulos que a eles são associados.

Palavras-chave: Processos Identitários; Gêneros Musicais; Indie Rock; Rock Gaúcho; Pública.

1. Introdução

O presente trabalho visa expor alguns dos movimentos exploratórios de uma pesquisa em andamento. Tem como objetivo analisar processos estético-identitários na trajetória da Pública, banda de rock originária de Porto Alegre e atualmente em hiato³, e que será o objeto empírico deste artigo. Buscarei investigar os critérios estéticos da banda partindo de premissas específicas da música *pop*, associadas à sua ligação com uma comunidade internacional-popular (sobretudo do rock *indie* britânico). Todavia, entendo que tais processos não podem ser pensados desconectados de toda uma cena, tanto de rock gaúcho quanto de música independente, da qual também intenciono problematizar. Procurarei abordar as tensões e rejeições de duas categorias ou gêneros

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando em Ciências da Comunicação do PPGCOM-UNISINOS, email: felipe.estivalet@gmail.com

³ Em 2015, após quatro anos desde o último lançamento – o álbum *Canções de Guerra* (2011) - a banda disponibilizou a canção *Por que é tão difícil esquecer*, primeira faixa do quarto álbum, *Despedida*. Para o novo disco, ainda não lançado, não se sabe se haverá muitas apresentações, de acordo com entrevista feita com baixista Guilherme Almeida. Com mudanças na formação, e questionamentos sobre “dar certo”, o vocalista Pedro Metz fez afirmações semelhantes. Ver em : PÚBLICA lança "Por que é tão Difícil Esquecer?" e entra em fase despretensiosa. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 09 out 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/10/publica-lanca-por-que-e-tao-dificil-esquecer-e-entra-em-fase-despretensiosa-4866872.html#>>>. Acesso em 07 de out de 2016

musicais com que a banda Pública fora associada diretamente ou indiretamente no decorrer de sua trajetória: indie rock e rock gaúcho. A despeito da banda ter suas origens na produção musical roqueira da capital gaúcha e de ter sido descrita por jornalistas de revistas como *Noize* e *Rolling Stone* como indie rock, a Pública se mostra pouco afeita a tais enquadramentos, tanto em termos de sonoridade e estética quanto em aspectos mercadológicos. Há rupturas de certas expectativas das cenas e gêneros musicais mencionados, uma vez que se trata de uma banda independente, adepta de matrizes do rock britânico (sobretudo da cidade de Manchester), mas que evita a poética *lo-fi*, recorrente no *indie* rock, ou a chamada *chinelagem* do rock feito no sul do país. No caso da banda Pública, há a negação da rotulação de “rock gaúcho”, ambições de entrada em espaços *mainstream*, e por fim a primazia pela produção mais sofisticada nos discos e videoclipes, tanto na ordem sonora quanto visual.

Como técnica para a coleta de dados, além da consulta documental-bibliográfica, utilizei de entrevistas abertas (DUARTE, 2006), realizadas de maneira exploratória (BONIN, 2006), em um primeiro contato com o baixista da banda, Guilherme Almeida. No âmbito do quadro teórico de referência, me apoio em investigações ligadas aos estudos culturais (HALL, 2006; WOODWARD, 2004; SILVA, 2004) e pesquisadores de música popular massiva como, Frith (1996b e 2001), Janotti Jr (2006), Trotta (2008) e Gumes (2011), sobretudo em seus apontamentos acerca das identificações, estéticas e articulações com categorizações que a música popular massiva permite. Após esta seção introdutória, faço uma contextualização da banda, para em seguida problematizar os tensionamentos que a banda propõe nas categorizações sonoras e mercadológicas supracitadas, e por fim apresentar algumas considerações finais.

2. Do rock gaúcho ao indie rock

Na parte final do livro *Gauleses Irredutíveis* (ÁVILA *et al.*, 2012), há uma lista de “100 discos do rock gaúcho”, feita pelo jornalista e produtor Fernando Rosa, visando construir uma memória do rock da região como rico, disforme e persistente. Há álbuns possivelmente imprescindíveis em qualquer lista sobre o tema (*A sétima efervescência*, de Júpiter Maçã ou *Coisa de Louco II*, da Graforréia Xilarmônica) e mesmo discos nem sempre associados ao rock (como *A paixão de V segundo ele próprio*, de Vitor Ramil). Em que pese o ano da listagem e que o gosto pessoal do autor inevitavelmente interferiu na escolha dos álbuns, ainda assim é curiosa a ausência de discos produzidos em nosso

século. É verdade que Rosa inclui na seleção os álbuns de estreia homônimos das bandas Cachorro Grande (2001), Superguidis (2006) e Pata de Elefante (2004). E que a lista apresenta 98 álbuns, reservando dois espaços em branco, justamente para discos futuros. Mas seriam dois espaços o suficiente para completar a lista? Ou a produção roqueira do estado nos últimos não seria capaz de compor um álbum para a listagem? Como as bandas de rock do estado surgidas no atual século se colocam em relação à cena e ao imaginário criado no rock independente gaúcho?

De toda forma, há uma produção musical ainda carente de bibliografia acadêmica, fato ressaltado mesmo por investigadores que já se debruçaram sobre o tema (SILVEIRA, 2014; NUNES, 2016). Pensemos na banda Pública, por exemplo, mencionada em *Gauleses Irredutíveis* em um arquivo de fotos com novas bandas de rock gaúcho acrescentado na edição comemorativa de dez anos do livro. Formada em 2001, na faculdade de jornalismo da PUC da capital gaúcha⁴, a banda fora premiada com o segundo disco *Como num filme sem um fim* (2008) na categoria Rock Alternativo pelo VMB 2009. E o mesmo álbum havia sido indicado por esta premiação da MTV na categoria Videoclipe do ano. Além disso, o álbum de estreia, *Polaris* (2006), fora exaltado pela revista *Rolling Stone* na época de seu lançamento, que considerou a banda como o “*next big thing*” do rock (POZZOBOM, 2011, p.45). Pode-se entender que se trata de uma banda com uma passagem notável pelo circuito independente e pela cena da capital gaúcha. Todavia, entendo que categorizações e classificações como rock gaúcho e *indie rock* não se enquadrariam facilmente na sonoridade e trajetória da banda, ainda tenham sido mencionadas pela imprensa para representá-la.

Embora os gêneros musicais sejam acionados para descreverem a sonoridade de uma banda, endereçar artistas, canções e álbuns aos consumidores e mediante identificações construir formas de se apresentar ao mundo e sentidos de pertencimento a espaços, cenas, grupos sociais e temporalidades, tais classificações são constantemente desafiadas, sobretudo pelos músicos. Por um lado, é inegável “perceber que o excesso informacional também pressupõe segmentação e que, muitas vezes, até para filtrar esse excesso, tanto os campos de produção, como da circulação e do consumo desses produtos se valem de rótulos extremamente codificados” (JANOTTI, 2006, p.137). Os gêneros serviriam como mediação entre estratégias produtivas e sistemas de recepção, com seus modelos, usos e leituras dos produtos midiáticos. São utilizados como um ponto de partida

⁴ Essas informações bibliográficas, bem com outras apresentadas no presente projeto, obtive através de uma entrevista que realizei em 2016 com o baixista da banda, Guilherme Almeida, membro da banda desde 2005.

para a compreensão de recorrências e convenções sonoras e não-sonoras em torno de um evento ou produto musical. Todavia, autores que utilizam o conceito de gênero musical reconhecem as limitações de tais enquadramentos bem como possíveis reconfigurações (Cf. SHUKER, 2001; TROTTA, 2008). Procuro justamente tratar desses reprocessamentos no caso estudado neste presente trabalho.

O *indie rock* quando tratado como gênero musical, é representado frequentemente como “autenticamente autônomo, produzido em cenas locais, não cooptado pela ideologia, livre de pressões comerciais, mas também como elitismo de alta cultura” (BANNISTER, 2006, p.77). A circulação por uma rede alternativa de divulgação, supostamente autárquica criativamente, é tão importante quanto a pretensa autenticidade de um cânone seletivo e nostálgico da cultura *pop*, ou temáticas líricas melancólicas, individualistas, urbanas e por vezes políticas cantadas sobre uma rítmica quaternária simples, vocais destreinados do ponto de vista erudito e instrumentação, que não raro evoca uma poética *lo-fi*, evitando um refinamento harmônico e de arranjo, priorizando a repetição (Cf. HIBBETT, 2005; Gumes, 2011).

Nadja Gumes (2011) comenta que o termo *indie* tornou-se amplamente usado no ambiente da música popular massiva e tem suas origens no circuito dos selos independentes dos anos 1980. Tem suas matrizes sonoras primárias o pós-punk e a *new wave*. O gênero é construído a partir de distinções, sempre investindo forte na diferença, até mesmo com o *rock* considerado *mainstream*. Evidentemente não se trata aqui de uma dicotomia simples entre *indie/underground* contra o *mainstream*. David Hesmondhalgh (1999) aponta que o *indie* frequentemente desafia a indústria da música popular, desde os anos 1990 se tornou parte do *mainstream* do *pop* Britânico. Bandas *indie* de Manchester como o *The Smiths*, *New Order*, *Happy Mondays* e os *Stone Roses* emergiram com trabalhos de ampla difusão ainda nos anos 1980. E na década seguinte a conterrânea Oasis alcançou o sucesso mundial quando ainda pertencia ao selo londrino Creation, aproximando-se da *major* Sony em 1992.

Há uma afinidade entre a banda Pública e o *indie rock* como produção roqueira britânica a partir dos anos 1980, mencionadas em revistas como a *Noize* (POZZBOM, 2011) e *Rolling Stone* (PEREIRA, 2009). Esta última publicação definiu o álbum de estreia da banda (*Polaris*, de 2006) como “recheado de melodias bem trabalhadas e

equilíbrio entre elementos de *indie* rock norte-americano e *britpop*⁵” (PEREIRA, 2009, p.20). O diálogo, sobretudo com bandas da cidade de Manchester, se dá na medida em que o próprio vocalista chega a comentar: “se cantássemos em inglês e tivéssemos nascido em Manchester, quem sabe onde estaríamos?” (*idem*). Em um entrevista que realizei com o baixista Guilherme, ele também foi enfático sobre a ligação com a cena roqueira da cidade britânica:

Manchester total, sempre foi, descaradamente. Se tivesse que escolher uma cidade, seria Manchester. (...) Manchester era uma referencia até de arranjo, agente falava ‘vamo fazer um negócio bem Manchester’ (...) as levadas de batera, as levadas de baixo. (...) No último disco por exemplo, acho que a mais Manchester, que o nome dela inclusive era “Manchester” no set. E que o nome atual é o de uma música do Blur (que não é de Manchester) que eu traduzi que é “Não há outro caminho”. Até ela ter esse nome era [chamada de] Manchester. Que é as levada Manchesteriana lá do Stone Roses, Oasis, do Inspiral Carpets... (ALMEIDA, 2016)

Paralelos entre Manchester e Porto Alegre são comentados em bibliografia recente sobre bandas de rock do Rio Grande do Sul (Cf. SILVEIRA, 2016; NUNES, 2016). A começar por um passado de música *pop* considerado glorioso, que “se recoloca como sombra, como parâmetro exigente” (SILVEIRA, 2016, p.15). Uma espécie de estereótipo da cena musical, embora exista –tanto lá quanto cá –tentativas de inovação e reexame desse legado através de uma diversidade musical na atualidade. A cena de Manchester e o rock porto-alegrense frequentemente se deparam com questões a respeito do que seria o “estado de espírito” ou o *ethos* representante da música *pop* da cidade, em que algumas bandas “parecem carregar o peso de um rótulo, de uma expectativa especial, com os quais precisam lidar, com os quais são confrontados, sem apelo nem tréguas”(p.20). Em Porto Alegre, tais reações seriam mais cabíveis ao se mencionar bandas do rock gaúcho, sobretudo das décadas de 1980 e 1990, evidentemente com bandas que se contrapõem ou se tensionam com a identidade hegemônica ou o “cânone” do *pop* da cidade. Reiterando a afinidade entre rock britânico e o chamado rock gaúcho, Nunes (2016) destaca justamente uma semelhança plausível de matrizes culturais, um diálogo de tradições manifestadas em atitude, vestuário, ênfase nas guitarras e no sotaque. Ou seja, uma espécie de ligação entre Manchester e Porto Alegre.

Para Fabrício Silveira (2016), na fria cidade de Manchester, haveria um senso de

⁵ Roy Shuker (1999, p.43-44) entende o *britpop* como um “rótulo genérico”, atribuído primeiramente pela imprensa britânica para definir sua produção roqueira dos anos 1990 centrada em arranjos de guitarras elétricas, baixo, bateria e voz. Baseado em uma série de matrizes de rock britânico desde os anos 60 (The Beatles, Rolling Stones, The Smiths, The Jam). Alguns dos expoentes do gênero (sobretudo em termos de vendas de discos) foram o Blur, o Oasis e o Supergrass, influências comentadas pela imprensa e assumidas pela banda.

comunidade, uma espécie de orgulho local, que se expressa por vezes em forma de bravata, resistência ou oposição à capital do país. Evidentemente é uma lógica binária, caricatural e redutora, mas eficaz. Penso que há uma familiaridade com a capital gaúcha nesses pontos, devido ao notório bairrismo gaúcho. Tanto Manchester quanto Porto Alegre são cidades pequenas se comparadas com megalópoles como Londres ou São Paulo. Ainda assim, Amaral e Amaral (2011) destacam que a capital e o estado sulista contariam com um mercado interno de rock movimentado e uma expressão para nomear para a produção roqueira local: rock gaúcho. Trata-se de uma nomenclatura que “provavelmente foi cunhada na década de 1970, como uma segmentação do rock cujas influências são principalmente bandas inglesas, como Beatles, e também músicas nativistas do estado do Rio Grande do Sul” (p.316).

Silveira (2014) considera o termo “rock gaúcho” demasiado escorregadio e pouco específico. Apesar de aparentar ser autoexplicativo, abrange toda uma produção em rock feita no estado nos últimos cinquenta anos, e induz a “um entendimento parcial dos fenômenos aos quais aludem”, tratando produções altamente segmentadas e variadas diacronicamente e sincronicamente reduzidas a um termo que associa “as práticas musicais de um estado àquelas de uma única cidade (no caso, Porto Alegre)” (p.32). Contudo, como facilitador semântico, o termo é propagado por imprensa e audiências, e segundo Silveira (2014), “gerou o próprio público, o próprio mercado e a carga ideológica (ou seja: o ideário, o conjunto de valores, os enunciados conscientes ou não, os ditos e os desditos) que hoje o delimitam e constroem” (p.23). Também tornou-se um rótulo, auxiliando os meios de comunicação e o mercado musical na sua ânsia por categorizações musicais.

Diversos autores (SILVEIRA, 2014; ÁVILA *et al.*, 2012; NUNES 2016, BOMFIM, 2016) também notam a pouca popularidade da expressão entre os músicos associados ao rock gaúcho. Nunes e Silveira (2015) expõem que as cenas musicais de Porto Alegre, não estão isentas de rejeições e inadequações ao chamado ‘rock gaúcho’. Há um constante jogo de performances, negociações simbólicas e tensões identitárias entre as cenas locais e as bandas. Os músicos fogem do rótulo que provincianiza, preferindo serem músicos e indivíduos do mundo. Podem até reconhecer que em seu imaginário e memórias estão presentes bandas surgidas na capital gaúcha nos anos 1980 e 1990. Porém, essa cena já estaria extinta. Penso que tais tensões também podem ser encontradas, embora com outras configurações, com a banda Pública. O músicos não concordam com o rótulo de rock

gaúcho e se consideram uma banda de rock brasileiro, que canta em português e para todo território nacional ouvir. Há também um reconhecimento de que não haveria sustentabilidade financeira pra banda se suas atividades se restringissem ao estado.

Em edição de 2011 da revista *Noize*, é comentado que na capital gaúcha, a “Pública é uma banda de rock gaúcho, colocada no balaio junto a tantas outras coisas” (POZZOBOM, 2011, p.45). Na capital paulista torna-se “uma banda de rock de influência britânica” (*idem*). De acordo com Pozzobom, o bairrismo tão comum na cultura gaúcha “passa a rasteira em quem aceita o rótulo sem se preocupar com uma identidade” ou até com “quem decide ficar por aqui e tentar fazer dar certo” (*idem*). Portanto, embora identificada com a cidade, o vocalista Pedro Metz afirma para a jornalista que na época o mercado musical no estado estava “estranho” e que não havia “como sobreviver lá” (*idem*). Apesar de serem músicos do circuito independente, os integrantes da Pública almejavam uma projeção maior do que o da cena de sua cidade ou estado, procurando se “comunicar com o grande público” e afirmando que “aparecer na capa da *Rolling Stone* não seria nada mal” (PEREIRA, 2009, p.20).

3. Da chinelagem ao Lo-fi:

Além das possíveis limitações mercadológicas de uma cena regional, esteticamente Amaral e Amaral (2011) comentam que o rock independente do Rio Grande do Sul desde os anos 80 “caracterizou-se por um despojamento no tipo de produção tanto em termos de fonogramas, como na produção de shows, apoiada na caracterização do improvisado ou no que muitas bandas e artistas definiam como a grande característica do rock independente gaúcho: a *chinelagem*” (p.312). Tal termo ou característica é, de acordo com os autores, utilizado por bandas como Graforreia Xilarmônica, Comunidade Ninjitsu e o músico Edu K. Todavia, até pelas dinâmicas próprias da passagem do tempo, bandas como a Pública procurem se afastar destas características de produção e distribuição da música feita no estado. Silveira (2015) define *chinelagem* como “um termo nativo, muito empregado pelos atores locais” e trata-se do “hábito de usar ‘chinelos de dedo’, isto é “um tipo de sandálias que prendem o ‘calçado ao pé por meio de um engate, uma tira, que separa o dedão dos demais artelhos” (p. 359). Silveira coloca também a *chinelagem* como “andar à vontade, descompromissar-se, não se preocupar, não se levar muito a sério; quer dizer alguma coisa mal feita ou feita sem muita dedicação”. O adepto da *chinelagem*, ou o “chinelão” “é alguém bagaceiro, tosco e vulgar, mal-arrumado, sem educação” (p. 359).

Por fim, e talvez mais afinado com os sentidos que a Pública evita, a “chinelagem é um tipo de anti-profissionalismo” sendo o “um chinelão= um amador” (*idem*).

Se o descompromisso da *chinelagem* é um traço recorrente e marcante da produção roqueira da capital gaúcha, por outro lado, Gumes (2011) reconhece que a sonoridade do rock alternativo, independente ou *indie* rock passa pela estética do *lo-fi* ou *low-fi*. Da maneira como é descrita por Gumes (2011), o *lo-fi* é a “poética do *home studio* – no qual é feita uma simulação de gravações sugerindo a produção de álbuns em *low-fi*” (p.55). Tal perspectiva, fortemente associada uma valorização de autenticidade, é resgatada mesmo em bandas com vínculo com *majors* e bons recursos de estúdio, buscando um som “sujo” e “ruidoso”. Penso que a Pública em seus discos se esquivava do *lo-fi*, quando na verdade procura registros fonográficos que fujam da considerada sonoridade precária, mesmo sendo uma banda de circuito independente. Conforme o baixista Guilherme Almeida comenta sobre o trabalho da banda:

Nada *lo-fi*. A gente sempre pensa no disco como uma obra, a gente sempre teve esse pensamento mais romântico, assim. (...)Eu não sei... aqui no Brasil essa coisa do coitadismo, cola muito, entendeu? De ser ‘ah não, eu sou meio ruinzinho, e eu faço meu som’ (...) a gente não comprava essa história de coitadismo de ‘ah, não, eu sou meio ruim, eu faço meu som’ (...)De brincar de desprezioso e aí ‘ops, deu certo’ ‘não, eu nem queria que desse certo’. Não, a gente queria mesmo. Ia atrás e era isso.. Uma coisa também... a gente sempre foi arrogante. Talvez isso tenha fechado algumas portas. O cara aprende um pouco na vida, também (ALMEIDA, 2016)

Penso que na verdade a Pública se distancia daquilo que Marcelo Conter (2016) chama de “desejo de soar cru”, que seria “uma preocupação de vários artistas pop e *underground*” (p.152). Há um distanciamento de uma concepção de gravações caseiras e um ideal de autenticidade neste sentido. Embora não primem por virtuosismos técnicos, comum em outros gêneros de rock, seria impreciso associar a Pública à performances realizadas com instrumentos considerados de baixo custo, qualidade, ou tocados desafinados. O processo de gravação é levado a sério e dificilmente pode ser entendido como uma atividade de pura diversão, mas sim trabalho artístico em um sentido mais consagrado. Tal proposta se estende para os vídeosclipes:

Tem um momento da banda que eu não tava ainda que foi o lançamento do clipe de “Bicicleta”. Que foi tipo quando a banda virou uma banda muito foda na cena de Porto Alegre. Tipo o primeiro clipe. Nossos clipes sempre causavam muito... muito... como é que se diz... bafafá assim, muito falatório. Porque a gente também se preocupou muito, a gente meio que mudou um pouco esse negócio da nossa geração de fazer os clipes. Antes a galera fazia uns clipes, meio

que fazia... a gente fazia uns cliques ‘cinemão’, assim. Tipo, elevamos a coisa pra um outro patamar. Botamos uma pressão “pô, galera, clipe tem que ser foda, tem que ser arte também, cinema” (ALMEIDA, 2016)

Dessa forma, entendo que a banda, embora inserida num mercado independente e de alguma forma sendo fruto da cena da capital gaúcha, compartilhando de muitas das matrizes culturais de outras bandas da região, evita tanto a chinelagem quanto o *lo-fi*. Prima por uma preocupação no processo de produção dos fonogramas e vídeos, buscando emular uma estética consagrada por grandes estúdios, evitando propostas que possam ser demasiadamente de nicho ou localistas. Liricamente “o discurso da banda não é formado com vocabulário ‘interno’, local” isto é, com letras que “só os gaúchos conseguem entender” (NUNES e SILVEIRA, 2015, p.54). Mesmo o sotaque na pronúncia das letras das canções é comentado como um aspecto diferenciador da banda por Guilherme Almeida:

o sotaque do Pedro [Metz, vocalista] não é muito puxado pro rock gaúcho, aquele sotaque que tem o Wander [Wildner], que tem o Frank [Jorge], que até o Carlinhos [Carneiro, da Bidê ou Balde] tem. Não é tão pesado. Tipo usar o ‘tu’ sempre, não era. (ALMEIDA, 2016)

Para o baixista da banda, mesmo bandas contemporâneas à Pública, e que também rejeitam rótulo como rock gaúcho, compartilham de uma estética consagrada regionalmente, mas que a sua banda não compartilha:

Bandas da nossa época tinham isso também tipo... Superguidis, até o Stratopumas. Acho que hoje em dia isso já se perdeu um pouco, até o rótulo rock gaúcho se perdeu pelo caminho, assim. Mas isso é sim uma constante, tu pega as bandas... Bidê ou Balde, Graforreia [Xilarmônica], mesmo até o Júpiter [Maçã/Apple] ou até a Cachorro Grande, que não é engraçadinho, mas tem um teor... uns trocadilhos, piadas internas... (ALMEIDA, 2016)

Os rótulos podem entrar em desuso, mas entendo que marcas dos gêneros musicais se atualizam e de alguma forma continuam se impondo no contexto em que foram configuradas e consolidadas. Os músicos associados a tais práticas e espaços acabam por ter de responder e até renegar tais enquadramentos para poder afirmar a singularidade de seu trabalho.

4. Identificações, Tensões e Gêneros musicais.

Acerca das identificações culturais, tanto pessoais quanto coletivas, se nos basearmos nos pressupostos de autores ligados aos estudos culturais como Silva (2004),

Woodward (2004) e Hall (2006), compreenderemos a identidade como relacional e processual. As identificações criam inclusões e exclusões, definindo o igual e o diferente. Essa diferença é estabelecida por marcações simbólicas em relação a outras identidades, que podem se dar por sistemas representacionais como os gêneros musicais que definem o que é “nosso” e o que é deles. Busca-se elementos para legitimar esses sistemas simbólicos, ordenando a vida social, afirmando falas e rituais, e demarcando diferenças entre grupos proporcionando “alguma certeza em um clima que é de mudança, fluidez e crescente incerteza”(WOODWARD, 2004, p.25). Ainda assim, a identidade é não-essencialista, instável, contraditória, fragmentada, inconsistente e inacabada. As identidades culturais são deslocadas por dúvidas e incertezas, frequentemente deixando-as “suspensas, em *transição*, entre diferentes posições” (HALL, 2006, pg.88, grifo do autor)”. E longe de estarem resolvidas, estão mais para *identificações*, um processo em andamento, preenchido “a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por *outros*” (pg.39). Dessa forma, o indivíduo fragmentado tem a possibilidade de acionar diferentes identidades conforme as situações e demarcar suas diferenças.

Os ideais identitários ambicionados surgem como uma experiência real quando articulados com a música, que se torna uma “chave para o modo em que nós, como indivíduos, nos apresentamos ante ao mundo” (FRITH, 2001, p.420). A música representa um “notável ponto de encontro entre a esfera do íntimo e do social” fornecendo “uma base identitária (isto é o que sou, isto é o que não sou) e de identidade coletiva (isto é o que somos, isto é o que não somos), frequentemente no mesmo momento” (HESMONDHALGH, 2015, p.20-21). Mediante os gostos, identidades são moldadas e entre inclusões e exclusões, ocorrem apropriações e negociações de referências culturais, na medida em que a música *pop* é uma forma cultural que cruza fronteiras mas também define locais, permitindo interpretações a partir de sociabilidades e referenciais identitários próprios. A relação entre funções sociais e uma estética da música popular se daria pelas identificações. A música teria sua “transcendência” estética, mas essa seria organizada pelas forças sociais, por processos identitários que a própria música ajudaria a configurar.

Nadja Gumes (2011), ao analisar justamente o exemplo do *indie* rock, argumenta que identificar-se com este ou outro qualquer gênero musical “é fazer vibrar uma série de experiências sensíveis, que envolvem o espaço de consumo musical, as trajetórias construídas nas redes sociais e nos tecidos urbanos, o tempo de escuta e de dedicação à

música” (p.141). É fazer vibrar um corpo que se reconhece nos aspectos que remetem aos gêneros musicais. Trata-se do compartilhamento de valores sociais e culturais, de visões de mundo e de valores sociais presentes de alguma forma nas canções. As próprias canções ajudariam a construir tais identidades, e não os gostos vêm das identidades já socialmente construídas.

No contexto regional e produção roqueira do Rio Grande do Sul, características como o humor, a *chinelagem* e a irreverência do chamado rock gaúcho parecem “sublimar uma forma de resistência ao caráter conservador atrelado à identidade gaúcha” (BOMFIM, 2016, p.14). Sua identidade é construída também na diferença parcial ou total de manifestações nativistas ou tradicionalistas regionais. Há um paradoxo na medida em que o micro universo do rock gaúcho se afirma “na contraposição do que seria aceito pelos tradicionalistas no Rio Grande do Sul” enquanto que “externamente ele se constituiria como elemento da composição de representações sobre os habitantes do sul” (*idem*). Algumas bandas evidentemente recusam o enquadramento no rótulo de rock gaúcho, e simultaneamente rejeitam o tradicionalismo na medida em que procuram se aproximar até mesmo geograficamente dos maiores centros econômicos e comunicacionais do país. Ou seja, “os músicos se veem em contato com realidades que não englobam somente as dinâmicas identitárias em contexto interno (a rejeição ao tradicionalismo local) e externo (a dinâmica de atração-repulsão à brasilidade).” (*idem*). Porém, a Pública ao não compartilhar traços da *chinelagem* nem de uma irreverência ou sotaque idiossincrático em suas letras, dá indícios que mesmo esse rock gaúcho com pretensões de difusão além do estado, seria limitante para os objetivos da banda. E na medida em que a Pública evitara tais sonoridades, evidentemente se tensionara com a cena:

Teve uma época que os caras diziam que “ah não, os caras são brigado com os caras da Graforrêia”, não brigado, mas “não se gostam”. E não é, porque nas declarações a gente dizia “meu, a gente não gosta de ser rotulado como rock gaúcho”. Não é que a gente não admire os caras. Tanto é que depois o Frank [Jorge] participava dos nossos shows, cantava *Long Plays* com a gente direto. Mas assim, boca a fora a galera achava que a gente era brigado com bandas do rock gaúcho enquanto todo dia a gente tava tomando cerveja com a galera, entendeu? Mas era só porque a gente dizia isso : ‘Nós somos um rock, sim , do Rio Grande do Sul, somos gaúchos fazendo rock mas esse estilo a gente não vai comprar, entendeu?’. E aí ficava nessas “ah, os caras são paulistas” (ALMEIDA, 2016)

Evidentemente, Gumes (2011), Trotta (2008), Frith (1996b) e outros pesquisadores da música popular massiva reconhecem que as regras e convenções dos gêneros, seja *indie* rock ou rock gaúcho, são dinâmicas assim como qualquer gênero musical, são frequentemente desafiadas pelas bandas. Nas suas relações fronteiriças com outros gêneros, os aspectos fluidos e contraditórios de processos identitários são evidenciados. Como consequência, as identificações que se transformam com o tempo são parte da própria dinâmica dos gêneros. A Pública, ao procurar sua própria identidade, rejeita rótulos sugeridos devido a sua trajetória, inserção na cena local ou características sonoras. Procura um modo de produzir seus discos, shows e videoclipes que escapa às convenções expectativas como o *lo-fi* e a *chinelagem* das categorizações mais comuns dadas a banda, processo que ocorre junto da busca por uma circulação mais ampla dos trabalhos. Esta postura levou a banda, mesmo compartilhando matrizes comuns com bandas da região, a serem chamados de “paulistas”, isto é, até mesmo como uma banda de fora da cena e do estado.

5. Considerações finais

Entendo que há uma série de problemáticas e inquietações possíveis de serem desenvolvidas a partir do tema apresentado neste trabalho. Sobre a afinidade entre Manchester e Porto Alegre mediada pela música *pop*, este seria um traço compartilhado inclusive da Pública com boa parte da produção roqueira gaúcha, correspondendo a “nada de novo no *front*” (POZZOBOM, 2011, p.45). Mas, mais uma vez, poderia se questionar como ocorreria essa correlação neste caso específico. Talvez o fato de se pautarem no *indie* mais *mainstream* de Manchester, de bandas como Oasis, tenha levado a banda a evitar a poética *lo-fi*, ou despreziosa. Poderia ser compreendida como uma releitura do *britpop* por uma banda brasileira, como uma afinidade que se estabelece com o rock britânico diferenciada de outras bandas da região, já que também mesclam com referências que escapam às matrizes mais comuns da cena roqueira de Porto Alegre “através do *groove* de música negra”, e encaixam este fator “às guitarras sessentistas e ao grude das canções *pop* dos anos 80” (POZZOBOM, 2011, p.45). De toda forma, há um deslocamento da produção dos músicos da Pública mesmo em relação às bandas que já vem renegando as rotulações comentadas no presente trabalho, isto é, *indie* rock e rock gaúcho. São desdobramentos possíveis de serem averiguados na processualidade da investigação, e provavelmente reconfigurados na eventualidade do fim do hiato da banda.

Não se oblitera que há outras bandas que se debatem ou mesmo escapam dos traços mais marcantes do chamado rock gaúcho, e que têm sido abordadas em algumas pesquisas com a Cachorro Grande (NUNES e SILVEIRA, 2015) e o happy rock gaúcho (AMARAL e AMARAL, 2011). Trata-se de dinâmicas mais perceptíveis após as reconfigurações das indústrias da música nas últimas décadas. A Pública, junto de outras bandas, muitas delas hoje fora de atividade, fazem parte de um período de popularização da internet, que digitalizou a produção e a circulação de música, levando a uma transição da indústria desta forma cultural permitindo uma maior projeção para bandas que não pertenciam ao *cast* de grandes gravadoras, embora não tenha garantido a sustentabilidade dos músicos, ou mesmo maior projeção de seus trabalhos fora de suas regiões de origem. Entendo que o salto para além do caso estudado não se dá apenas pela produção de uma memória de uma produção local, mas também pela possibilidade de pensar o que o caso específico pode revelar de maior, de caracterizações mais gerais que estejam sobrevivendo e se atualizando para além dele, como marcas na circunscrição local-histórica em que ele ocorre e suas tensões com a produção relacionada com esse contexto.

É forçoso também destacar que em termos teóricos e conceituais as aberturas de debates acerca das relações entre identidade, experiência estética e música. O percurso teórico apresentado por Frith (1996a, 1996b e 2001) e sua noção da experiência da música *pop* como experiência de identidade isso não explicaria uma série de escolhas nos gostos musicais em termos de pluralidade, efemeridade (Cf. VILA, 1996 e 2012). Além disso, abordagens como a das materialidades da comunicação de Hans Ulrich Gumbrecht (1998) ou concepções pragmáticas do gosto (HENNION, 2011) poderiam ser acionados para entender os processos estéticos e comunicacionais da banda.

Referências:

ALMEIDA, Guilherme. Entrevista aberta realizada por Felipe Estivalet em 31/05/2016. Curitiba. Arquivo Mp3. Bar do Alemão.

AMARAL, Adriana; AMARAL, João Pedro Wizniewsky. S2, S2 : Afetividade, identidade e mobilização nas estratégias de engajamento dos fãs através das mídias sociais pelo happy rock gaúcho. In HERSCHMANN, Micael. **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: Estação das letras e cores, 2011, pp. 311-328.

ÁVILA, Alisson; BASTOS, Cristiano; MULLER, Eduardo. **Gauleses Irredutíveis: causos e atitudes do rock gaúcho**. 2ª Ed. Porto Alegre: Buqui, 2012.

BANNISTER, Matthew. ‘Loaded’: indie guitar rock, canonism, white masculinities. In **Popular**

Music, vol. 25, n. 1, Jan 2006, pp.77-95

BOMFIM, Ivan. Longe demais das capitais? O rock gaúcho na imprensa brasileira. XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação –Intercom. **Anais**. USP: São Paulo-SP, 2016.

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

CONTER, Marcelo Bergamin. **LO-FI**: música pop em baixa definição. Curitiba: Appris, 2016.

DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In DUARTE, J.; BARROS, A. (orgs). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2ª Ed. São Paulo: Atlas, 2010, p. 62-83.

FRITH, Simon. Hacia una estética de la música popular. In CRUCES, F. *et al.* **Las culturas musicales**: lecturas en etnomusicología. Madrid: Trotta, 2001, p. 413-435.

_____. Music and Identity. In HALL, Stuart; DU GAY, Paul (org). **Questions of Cultural Identity**. Londres: Routledge, 1996a, p. 108-127.

_____. **Performing rites**: evaluating popular music. Oxford: Nova Iorque, 1996b.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma**: ensaios para uma crítica não-hermenêutica. ROCHA, João Cezar de Castro (org.). Rio de Janeiro: UERJ, 1998.

GUMES, Nádja Vladi Cardoso. A música faz o seu gênero : uma reflexão sobre a importância das rotulações para a compreensão do *indie rock*. Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, Salvador, 2011^a

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HENNION, Antoine. Pragmática do gosto. In **Desigualdade & Diversidade** – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, no 8, jan/jul, 2011, pp. 253-277

HIBETT, Ryan. What is indie rock? **Popular music and society**, vol.28, n.1, Fev. 2005, p.55-77.

HESMONDHALGH, David. Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre. In **Cultural Studies**, n. 13, v.1, 1999, p.34-61.

JANOTTI JR, Jéder. Mídia e música popular massiva: dos gêneros musicais aos cenários inscritos nas canções. In PRYSTHON, Ângela (org.). **Imagens da cidade**: espaços urbanos na comunicação e cultura contemporâneas. Porto Alegre: Sulina, 2006, p.131-147

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

NUNES, Caroline Govari; SILVEIRA, Fabrício Lopes da. **Tensões identitárias nas cenas musicais de Porto Alegre**: Cachorro Grande e o rock gaúcho. **Revista Cadernos da Escola de Comunicação**, vol.1, n.13, Jan/Dez 2015, p.49-62

PEREIRA, Leonardo Dias. O que rola com o... Pública. **Rolling Stone**. São Paulo, n.29, p.20, Fev. de 2009.

PÚBLICA lança "Por que é tão Difícil Esquecer?" e entra em fase despretensiosa. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, 09 out 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2015/10/publica-lanca-por-que-e-tao-dificil-esquecer-e-entra-em-fase-despretensiosa-4866872.html#>>. Acesso em 07 de out de 2016

POZZOBOM, Marília. Menos do mesmo: Pública caiu no mundo para aprender a fazer Canções de Guerra. **Noize**, ano 5, n.46, p. 44-47, ago de 2011.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

_____. **Understanding popular music**. 2ª Ed. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2001.

SILVA, Tomaz. A produção social da diferença. In _____. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 3ª Ed. Petrópolis – RJ, 2004, p.73-102.

SILVEIRA, Fabricio Lopes da. Arqueologia do Rock Gaúcho: uma década de metal pesado em Santa Maria (1980-1990). In DI PINTO, C; BORBA, G (orgs.). **Fragmentos de memória do rock gaúcho**. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2014, p. 19-49.

_____. **Guerra sensorial** : música pop e cultura *underground* em Manchester. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2016.

_____. Porto Alegre en el espejo partido de Júpiter Maçã. In VARGAS, Herom; KARAM, Tanius (orgs.). **De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina**. Yucatán: Secretaria de Cultura y Artes de Yucatán, 2015, p.347-377

_____. **Rupturas instáveis: entrar e sair da música pop**. Porto Alegre: Libretos, 2013.

TROTТА, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. In **Ícone**, Recife, v.10, n.2, p. 1-12, 2008

VILA, Pablo. Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones". **Transcultural Music Review** 2, Novembro 1996. Disponível em: <<http://www2.uji.es/trans2>>.

_____. Práticas musicais e identificações sociais. In **significação**, ano 39, n.38, 2012, p. 247-277.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença : uma introdução teórica e conceitual. In SILVA, T. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 3ª Ed. Petrópolis – RJ, 2004, p.73-102.