

“Alô, tchurma do Bom Fim” *Memórias de uma cena musical porto-alegrense*

"Hello, Bom Fim peeps"* *Memories of a Porto Alegre music scene

CAROLINE GOVARI
Universidade do Vale do Rio dos Sinos
carolgovari@gmail.com

Resumo: Porto Alegre, década de 1980. A produção artística voltada ao público jovem explode nas ruas da capital do Rio Grande do Sul, e tem maior efervescência em um determinado local: o bairro Bom Fim. Com base em uma pesquisa biográfica (Rosenthal, 2017) e documental (Gil, 2008), este texto tem o objetivo de discorrer sobre o respectivo bairro porto-alegrense, que ficou conhecido como “a casa do rock gaúcho a partir da metade da década de 1980”. Para isso, articulo especialmente os conceitos de memória (Pollak, 1992), identidades (Born, 2016) e cenas musicais (Straw, 2017), além de outros que igualmente oferecem suporte para esta análise. Ou seja, o artigo aborda um momento e um local específico, que exhibe certas particularidades, e assim busca reconhecer a característica fugaz das cenas, entendendo o seu papel produtivo e funcional na vida urbana.

Palavras-chave: cenas musicais; identidades; memória; mídia.

Abstract: Porto Alegre city, the 1980s. The artistic production for young audiences rises in the streets, especially at Bom Fim neighborhood. Based on a biographical (Rosenthal, 2017) and documentary (Gil, 2008) research, this paper aims to inquire and describe the specificities that led to this particular neighborhood in Porto Alegre to be known as “rock gaúcho’s home” since the middle of that decade. The framework of this research is mainly supported by Memory (Pollak, 1992), Identities (Born, 2016) and Music Scenes (Straw, 2017) theories, as long as other complementary theories. Therefore the article focus on a specific period at a specific territory, and thus seeks to acknowledge the ephemeral attributes that allowed a long gone music scene to become and remain a significant part of the city’s daily (and nocturnal) life.

Keywords: music scenes; identities; memory; media.

Considerações iniciais

Este texto pretende discutir as articulações entre música, cenas urbanas e pertencimento local, a partir da análise das relações comunicacionais e trocas simbólicas estabelecidas em comunidades organizadas em torno de espaços emblemáticos nas grandes cidades. Neste caso específico, discorro sobre o bairro Bom Fim, localizado em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Para isso, me apoio em ângulos teórico-temáticos e metodológicos especialmente como memória, cenas musicais e identidades, discutindo como esses eixos podem ser articulados e potencializados pela música produzida em determinado local em suas relações temporalmente e geograficamente cristalizadas em "lugares de memória" (Nora, 2003).

Além do recorte geográfico, há também o recorte de época: estamos falando dos anos 1980, década que consolidou o rock como a "menina dos olhos" da indústria fonográfica. O rock, na referida década, apresenta dimensões transculturais, visto que não é somente um fenômeno nacional, mas está visceralmente conectado à presença global deste gênero musical como *commodity* central da indústria fonográfica, bem como um marco para a partilha de princípios identitários e sensíveis dos jovens no mundo inteiro. Isto é: o Brasil não é um caso isolado onde o rock vira um fenômeno absoluto, mas sim faz parte de um movimento que teve início nos Estados Unidos, no final da década de 1940, e vai se modificando e desenvolvendo diferentes subgêneros até chegar à "geração 80", no Brasil, que começa a (re)produzir arranjos fortes e letras politizadas que prezavam pela liberdade de expressão.

Essa "geração 80" recebeu uma denominação: *BRock*, rótulo cunhado por jornalistas, músicos e críticos culturais para definir os grupos de rock que emergiram num Brasil pós-abertura política com o fim da Ditadura Militar, evocando uma cultura jovem e roqueira no país, que tentava se conectar com ideais de modernidade e cosmopolitismo (Soares; Nunes, 2020). Grupos como Blitz, Os Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Titãs, entre outros, colocam o eixo do BRock sobre a Região Sudeste (Rio de Janeiro e São Paulo, marcadamente) e Brasília (a capital do país). Todavia, em Porto Alegre, o rock feito no bairro Bom Fim não se encaixou no escopo do BRock e foi denominado de outra forma: *rock gaúcho* (Cf Govari, 2020). E, para entender o rock gaúcho, é preciso conhecer o local onde ele foi constituído: o bairro Bom Fim, em Porto Alegre.

Uma pesquisa biográfica e documental

Os procedimentos metodológicos utilizados na construção deste texto mesclam e pesquisa biográfica e documental. Afinal, como caracterizar uma cena que não existe mais?

Em primeiro lugar, em relação à pesquisa biográfica, é necessário ter em mente que ao pedir que alguém nos relate sua história de vida – ou sobre algumas fases, especificamente –, precisamos ter à disposição algumas técnicas e competências específicas à realização da entrevista, inclusive para auxiliar este sujeito a dar início, sem grandes esforços, ao fluxo de recordações de um relato. Com base no que aponta Rosenthal (2017), o “princípio da abertura” compreende uma renúncia à geração de dados a partir de hipóteses, e o “princípio da comunicação” solicita tomar como referência o sistema de regras da interação cotidiana. A partir disso, há alguns princípios para a realização de entrevistas biográficas: espaço para o desenvolvimento da *Gestalt*¹; estímulo a processos de recordação; estímulo à verbalização de domínios temáticos delicados; uma solitação de relato temporalmente e tematicamente aberta; escuta ativa e atenta; perguntas de verificação sutis e geradoras de relato e oferecer apoio à recordação cênica.

A autora também aponta que a *entrevista narrativa*, desenvolvida por Schütze (1976; 1977; 1987), pode ser considerada – se aplicada conforme suas regras – o método não apenas mais sólido, mas também extremamente eficaz para sanar esses requisitos metodológicos. Este conceito de “entrevista narrativa” é utilizado na pesquisa social contemporânea em um sentido bastante amplo. É comum que a entrevista seja caracterizada como “narrativa” mesmo quando as narrações acontecem em encadeamentos isolados de uma entrevista com roteiro (Rosenthal, 2017).

Atuando junto do método biográfico, a pesquisa documental (Gil, 2008) vale-se de materiais que não recebem ainda um tratamento analítico ou que ainda podem ser reelaborados de acordo com o projeto de pesquisa, constituindo um fim em si mesma, com objetivos específicos que envolve muitas vezes teste de hipóteses. Este tipo de método pode envolver pesquisa qualitativa ou quantitativa. Neste caso, trabalho com uma pesquisa qualitativa, analisando documentos que podem vir a colaborar na solução do que estou tentando investigar.

A maior parte destes documentos foi usada para a análise e reconstrução do período histórico apresentado neste texto, que é um recorte de minha tese de doutorado (Cf. Govari, 2020). É interessante sempre destacar que o rock gaúcho não foi reconhecido como BRock, mas fez parte de um cenário onde, como comentamos anteriormente, o rock

¹ A *Gestalt* trata da relação dialética entre experiência, memória e narrativa. Com a *Gestalt*, é possível reconstruir a configuração temporal da história de vida vivenciada, ou seja, a sequência das vivências biográficas no tempo cronológico (diferentemente do tempo vivenciado subjetivamente) e seus possíveis significados no passado (ROSENTHAL, 2014).

foi carro chefe na indústria musical. Havia uma mídia muito favorável ao rock – ou seja, este cenário roqueiro foi totalmente apoiado pela imprensa hegemônica da época como, por exemplo, o jornal *Zero Hora*, entre outros jornais do eixo Rio/São Paulo.

Fotos Dulce Heifer/ZH



Os Replicantes: ontem no Rio e hoje em Cidreira

O Centro curva-se ao rock gaúcho

Depois dos Engenheiros do Hawaii, foram Os Replicantes que gravaram sua participação no programa *Mixto Quente*, da Globo, ontem no Rio. E o grupo está pronto para conquistar o Brasil, ao lado dos Garotos da Rua, que é a outra banda mais elogiada do LP *Rock Grande do Sul* pela imprensa do Centro. Hoje os Repli atacam no ginásio de Cidreira, enquanto aguardam o lançamento de seu primeiro LP para a RCA, em fevereiro, que, segundo eles, não tem "nada de concessões nem demagogia; apenas muito rock e muita velocidade". A *Folha de S. Paulo* disse que a banda parece disposta "a entrar para rachar no eixo Rio-São Paulo, apresentando um rock cheio de garra e aquele sabor de "garagem" só notável em grupos como o *Camisa de Vênus*". A *Folha* disse também que o "sopro energizante" do rock nacional está vindo do Rio Grande do Sul. E a revista *Veja*, comentando o *Rock Grande do Sul*, afirma que "o rock dos pampas tem qualidade suficiente para concorrer com as atrações do eixo", destacando os Garotos e os Repli. E os Garotos entram de sola nas FMs cariocas.

Figura 1: Zero Hora, fevereiro de 1986
Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Anteriormente, na figura 1, vemos a imprensa notificando que bandas gaúchas como Os Replicantes, Engenheiros do Hawaii e Garotos da Rua se apresentaram em programas televisivos da Rede Globo, no Rio de Janeiro, e “entraram para rachar” no eixo Rio/São Paulo e nas emissoras de rádios nacionais. Além disso, a *Zero Hora* traz trechos de uma matéria da *Folha de S. Paulo* que, ao falar sobre Os Replicantes, caracteriza a banda como “cheia de garra”, com “sabor de garagem” e que o “sopro energizante” do rock nacional está vindo do Rio Grande do Sul. E, na figura 2, podemos ver a matéria da *Folha de S. Paulo* à qual a *Zero Hora* se referiu na figura 1:



Figura 2: Matéria no Caderno Ilustrada. Folha de S.Paulo, 14/01/86
Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Por mais que já existissem bandas de rock em Porto Alegre, o que mais se falava, até o final da década de 1970, era em um movimento de Música Popular Urbana/Gaúcha. A partir de meados da década de 1980, como datam os materiais analisados durante a pesquisa documental, começou a se falar de “rock gaúcho” na imprensa. O rock gaúcho, dessa forma, também pode ser visto como fruto de um movimento de mídia.

Articulação entre memória, identidades e cenas musicais

Para discorrer sobre a essência da cena de rock do Bom Fim, entramos em um debate sobre constituição identitária apoiada na memória. Para Pollak,

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

O autor, que defende o uso da memória como possibilidade também metodológica, comenta que haveria de um lado o vazio, o enfadonho, o reducionista discurso científico, inclusive fechado à pluralidade do real, “enquanto a história oral seria uma das possibilidades de reintroduzir nas ciências humanas, depois do período estruturalista, uma escrita não apenas subjetiva, mas sobretudo literária” (Pollak 1992, 11). Se fizermos uso dos meios e das condições que temos para construir cientificamente, com todas as técnicas que dispomos, podemos, sim, produzir um discurso científico que seja sensível à pluralidade das realidades e identidades, investigando temas e produzindo materiais que ultrapassem as fronteiras da academia. Em congruência com Pollak (1992), enxergo uma possibilidade não de objetividade, mas de objetivação – que deve levar em conta a pluralidade dos atos, das identidades, das realidades, dos sons.

Quem também trabalha com a memória, pensando seus lugares, é Pierre Nora. “O que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa de estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar” (Nora 1993, 15). O autor aponta que “a curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história” (Nora 1993, 7) – momento de articulação onde a consciência do rompimento com o passado se confunde com o sentimento de uma memória fragmentada, mas onde a fragmentação desperta, ainda, memória satisfatória

para que possamos colocar o problema de sua encarnação. Essa questão pode ser articulada e potencializada por um bairro específico, em suas relações temporalmente e geograficamente cristalizadas em "lugares de memória".

Outro pesquisador que vem para sustentar essa discussão é Bergson (2006), o qual comenta que o tempo corresponde ao fluxo da nossa consciência. O tempo, para nós, confunde-se inicialmente com a continuidade de nossa vida inteira. O tempo é um fluxo, uma passagem, um escoamento, uma continuidade. A experiência humana com o tempo é naturalmente entendida como uma duração. Memória é o que dura, o que transborda: a noção de tempo sustentada pela experiência análoga ao fluxo interno de nossa consciência, alicerçada na faculdade da memória. Entendo, dessa forma, que a fluidez do tempo quase coincide com a fluidez da melodia que percebemos de olhos fechados; a fluidez interior do fluxo da nossa consciência, sua passagem, sua continuidade. Essa continuidade que não é acessível por meio dos procedimentos objetivos da ciência: essa continuidade é essencialmente subjetiva.

Bergson (2006) ainda vê a transição como continuidade temporal, como marca do desenrolar. A continuidade, por sua vez, é o prolongamento do que já passou no que está se desenrolando. Esse prolongamento só é permitido pela presença da faculdade da memória. Sem a memória, não entenderíamos como identificar o antes; também não compreenderíamos o agora. A memória é fonte gerenciadora da experiência humana com o tempo e, segundo o autor, é a partir da memória que devemos estudá-la. Assim, é através da memória que ocorre o prolongamento e a continuidade do antes no depois, impedindo que o momento inicial e o posterior sejam entendidos isoladamente. O tempo sempre está repleto de conteúdo já vivido: é a memória ligando os dois pontos.

Já a relação da memória com as identidades é algo que busco compreender considerando que há múltiplas formas de articulações identitárias através da música; pois, ao fazer uso do método biográfico, onde memórias são trazidas à tona, houve a necessidade de abranger a relação da memória com as identidades consolidadas no bairro Bom Fim. Neste ponto, avanço também para a questão dos gêneros musicais e suas relações com identidades. Born (2016) trabalha com essa perspectiva dos gêneros musicais argumentando que a música é instrutiva na conceitualização da materialização da identidade porque abre novas perspectivas sobre questões de materialidade, mediação e afetos. Essas perspectivas estão intimamente relacionadas com as socialidades coletivas da música, e necessitam uma nova análise social que responda aos interesses atuais na reorientação do social.

Ao abordar as mediações sociais da música, Born (2016) argumenta sobre a capacidade da música de estimular comunidades imaginárias, agregando seus adeptos em coletividades virtuais e públicos baseados em identificações musicais. Estas, por sua vez, são comunidades que podem reproduzir ou memorizar as formações de identidade existentes, gerar identificações puramente fantasmagóricas ou pressupor as formações

identitárias emergentes, forjando novas alianças sociais. Dessa forma, a música parece ser cada vez mais significativa em suas capacidades para gerar comunidades imaginárias ou virtuais. Para outros autores, como Baym (2007) e Baym e Ledbetter (2009), a música se tornou um meio de formação identitária e de agregação social; agregações, estas, que podem ser decisivas a outras dimensões da identidade sociocultural.

Essa propriedade da música já havia sido anteriormente teorizada por Will Straw em seu conceito de cena musical², onde o autor aponta que os universos sociais produzidos por eles não podem ser reduzidos a qualquer ontologia social pré-dada. Retomando, o autor fala da capacidade da música para construir "alianças afetivas", propagando comunidades imaginárias que são decisivas a categorias anteriores de identidade social. O próprio conceito de cena de Straw (1991) invoca e dialoga com os planos de socialidade citados por Born (2016), bem como apontando para a contingência de suas inter-relações. A noção de cena é importante como uma tentativa de ir além da ideia de que a música e a cultura articulam apenas formações de identidades pré-existentes. É claro que a música pode se tornar um veículo primário de identificação coletiva – mesmo que seja atravessada por outros vetores de identidade – e é isso que tento articular quando falo de gêneros musicais, cenas musicais e formações identitárias para discorrer sobre a cena do Bom Fim.

Documentar e entender as características das cenas e das comunidades de gêneros musicais que surgem durante os diferentes estágios de desenvolvimento é um dos motivos para também trazer Lena (2012) para essa discussão. Ao analisar comunidades e estilos musicais, a autora afirma que podemos nos deparar com algo que raramente é oferecido nas histórias musicais: uma análise de como as comunidades musicais em geral operam. Além do mais, quais obstáculos e oportunidades compartilhadas essas pessoas enfrentam, quais debates tendem a caracterizar diferentes estados do campo, e assim por diante.

Essas comunidades de gênero podem reunir um grupo diversificado de gravadoras e outras organizações complexas; fãs, ouvintes e audiências; músicos; e "legados históricos que chegam até nós dentro de formações sociais mais amplas" (NEGUS, 1999, p. 29-30). Por exemplo: a Vortex, a Rádio Ipanema FM, os artistas e público que

² Em relação ao conceito de cenas musicais, não pretendo entrar em uma vasta bibliografia sobre o termo que, nas últimas duas décadas, tem sido revisado, ampliado e difundido por experientes pesquisadores brasileiros. Alvo de significativas investigações de teóricos dos Estudos Culturais, foi Will Straw, a partir de 1991, um de seus mais importantes disseminadores na área da Comunicação. Em 2017, o pesquisador faz uma possível atualização do conceito, explicando que uma cena é um fenômeno cultural que surge quando qualquer atividade com um propósito adquire um suplemento de sociabilidade e quando aquele suplemento de sociabilidade se torna parte da efervescência observável da cidade. "[...] Eu penso que toda definição de cena deve contar com algo como um suplemento de sociabilidade. Se há apenas trabalho cultural e nenhuma sociabilidade, temos pouco mais do que uma rede de trabalho ou um centro produtivo. Se há muita sociabilidade, mas nenhuma expressão cultural de fundo, temos apenas lazer e consumo. Nas cidades contemporâneas, uma cena é o suplemento de sociabilidade, convívio e efervescência que une as pessoas em torno da produção de cultura" (Straw 2017, 79).

circulavam no Bom Fim em meados de 1980. Essas comunidades são redes de produção cultural, distribuição e consumo, que incluem tecnologias ou materiais artísticos (câmeras, amplificadores); sistemas reguladores (lei de direitos autorais); sistemas de distribuição e locais de exibição (discos compactos, lojas); sistemas de recompensa (gráficos de vendas, prêmios); organizações (gravadoras); sistemas de apreciação e crítica (*fanzines* e mídia em geral); olheiros (caçadores de talentos, críticos de jornais) e públicos-alvo.

Da mesma forma, as comunidades musicais experimentam formas organizacionais específicas, produzem e distribuem obras para públicos de tamanhos diferentes, e operam dentro de certos tipos de organizações. Essas comunidades musicais podem variar do local ao global, e a autora se refere a essa dimensão como “escala organizacional” (Lena, 2012). Os gêneros podem ser alojados em bairros, como é o caso do Bom Fim, alimentados por uma cena local ou apoiados pela maquinaria maciça da empresa global. O centro da atividade é o *locus* organizacional de uma comunidade musical. Por exemplo, as bandas de rock gaúcho atuantes na década de 1980 costumavam se apresentar nos mesmos bares e casas noturnas do bairro. Ou seja: artistas, empresários, fãs, olheiros de gravadoras e qualquer pessoa interessada no gênero se dirigia a estes espaços para consumir as performances musicais. O rock gaúcho, no caso, dependia destes espaços onde os membros da cena pudessem criar um *locus* organizacional para a música enquanto matéria-prima. Estes músicos e demais atores sociais não estavam espalhados pela cidade: eles estavam concentrados em um bairro específico e seus arredores, onde eram *performers* e audiência para a música ali produzida. Invariavelmente, isso afetou também as características identitárias e musicais que ali foram se consolidando.

Lena (2012), por conseguinte, adverte que é fundamental analisar os espaços em que a música é vivida, já que os arranjos espaciais afetam a forma e a natureza do envolvimento de uma comunidade. O tamanho do local, a distância e a interação entre músicos e membros da plateia e o volume da música no espaço guiam os participantes à medida que estes descobrem como agir e interagir, além de determinar o que devem esperar das outras “regras do gênero” (Fabbri, 2017).

Já em relação ao ambiente em que se constituem, como vimos, cenas musicais são usualmente formadas nos chamados bairros boêmios das cidades, onde existem concentrações de artistas e os residentes toleram a diversidade de todos os tipos. No caso do Bom Fim, no entanto, isso não foi reportado: os moradores frequentemente reclamavam da perturbação causada pelo público noturno e a repressão policial também era recorrente, tanto que o próprio Ocidente fechou suas portas durante a noite em 1990, o que fez com que a boemia e a concentração musical do bairro se dissipassem (Cf. Govari, 2020).

De qualquer forma, esses bairros boêmios nutrem a cena e o estilo de vida que crescem à sua volta, promovendo a interação constante entre os espectadores, e sem atrair

atenção indesejada da comunidade em geral. Além disso, incluem empresas locais que apoiam o gênero baseado em cena, incluindo cafés, clubes, danceterias, lojas de discos, pequenos estúdios de gravação e gravadoras independentes. Os empreendedores de negócios, geralmente advindos de participantes da cena, tornam-se promotores de música, proprietários de casas noturnas e empresários de bandas. Alguns fundam gravadoras independentes, *fanzines* e sites da internet, enquanto jornais locais e estações de rádio chegam à área para apoiar e obter lucros com a cena (Lena, 2012). Vimos todos esses exemplos: gravadoras como a Vortex gravaram e promoveram as bandas criadas nessas cenas, que também estava localizada no bairro frequentado pelos artistas. Já as empresas que apoiam a cena incluem proprietários de locais que fornecem espaço para as bandas se apresentarem ao vivo, como foi o caso do bar Ocidente.

“A fauna ensandecida do Ocidente”: a formação de uma cena

Quando falamos em *rock gaúcho*, especialmente o produzido na década de 1980, precisamos levar em consideração que Porto Alegre atua como centro de referência, e não o Rio Grande do Sul como um todo. Foi entre as décadas de 1970 e 1990 que um crescimento da produção artística voltada ao público jovem teve uma maior efervescência na capital, e essa efervescência teve bastante ligação com o bairro Bom Fim. Durante este período de 20 anos, de acordo com Pedroso (2019), o bairro foi visto como uma fonte da manifestação artística da capital, principalmente em relação à música, tendo como seus grandes divulgadores os próprios músicos que moravam ou circulavam pelo Bom Fim.

Após a *Esquina Maldita* – esquina que se dá no encontro das avenidas Osvaldo Aranha e Sarmento Leite, no bairro Bom Fim – que, durante os anos 1960 e 1970 foi habitada por um gueto boêmio formado por intelectuais e universitários, marcando a cena noturna porto-alegrense daquela época (Cf. Teixeira, 2012), houve uma lacuna na vida noturna e na movimentação artística no bairro, assim como em toda Porto Alegre. Paralelamente, estavam se desenvolvendo no Bom Fim pontos de referência que apontariam como ocupar e atuar naquele espaço. Um período de incertezas marcou a vida de algumas pessoas que frequentavam a Esquina e eram estudantes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em sua maioria jovens brancos e de classe média (perfil que também veio a formar a cena de rock gaúcho) pois, quando graduados, no final da década, precisavam encontrar outros caminhos. Segundo Pedroso (2019), o Bom Fim, para além da Esquina Maldita, continuou possibilitando a intersecção destes caminhos.

É claro que a música popular urbana já estava sendo produzida em Porto Alegre antes de o Bom Fim se tornar um espaço de efervescência cultural: desde os anos 1960, o estado já havia contribuído com sua parte na Jovem Guarda (Os Brasas de Wanderley Cardoso e os Cleans), na Tropicália (com o Liverpool), na MPB (com Elis Regina) e no

rock setentista (Bixo da Seda, formada por antigos membros do Liverpool) e no rock rural (com Hermes Aquino e Os Almôndegas). "No final dos anos 70, a *disco music* transformou o Bixo da Seda na banda de acompanhamento das Frenéticas, reduziu os Almôndegas à sua dupla de frente, Kleiton & Kledir e, como em todo o Brasil, varreu o rock pra debaixo do tapete" (Alexandre, 2013, p. 275).

Este foi um período em que a música pop porto-alegrense se viu reduzida a grupos virtuosistas e basicamente instrumentais, como Cheiro de Vida, Raiz de Pedra, Voo Livre e Taranatiriça, além dos "solitários" Nei Lisboa e Julio Reny. Ídolos locais, Julio Reny e Nei Lisboa são figuras comumente associadas ao bairro e que conseguiram bastante prestígio durante a década de 1980. E foi justamente neste período que o Bom Fim voltou a ser um espaço bastante movimentado. Em 3 de dezembro de 1980, na esquina da João Telles com a Osvaldo Aranha, Fiapo Barth e outros cinco amigos resolveram abrir um bar em um casarão datado de 1.800, aproximadamente: o Ocidente. É o próprio Fiapo que fala por que escolheu o Bom Fim para abrir o negócio: "pra mim o Bom Fim tem toda uma comodidade de cidade pequena: eu posso ir ao centro a pé, eu tenho um parque que dá uma respirada no bairro, eu tenho uma rua que de um lado é mato, e por isso nunca pensei em sair daqui" (Barth *apud* Govari 2018, 39).

Considerado pela mídia especializada, músicos e público em geral como "a casa do rock gaúcho a partir da metade da década de 1980" (Pedroso 2019, 69), o Bom Fim foi o local onde bandas que viriam a fazer determinado sucesso no Brasil como, por exemplo, DeFalla, Os Replicantes, TNT, entre outras, foram formadas e fizeram seus primeiros shows no Ocidente, no Escaler³, e em outros espaços icônicos do bairro, quando já estavam mais consolidadas, como o auditório Araújo Vianna⁴. Ou seja, o Ocidente não estava isolado neste contexto, mas operava como um ponto de encontro e articulação entre as pessoas e no próprio tecido urbano.

De acordo com diferentes entrevistados, a efervescência no Bom Fim não era somente musical, mas envolvia também as áreas de cinema e de teatro, com seus diversos grupos que "forneciam" atores para os filmes, para as performances e para os videoclipes. Tudo estava interligado. Isto é, foi um movimento que abrangeu diversos tipos de grupos artísticos, todos começando a dar os primeiros passos. Por exemplo, Julio Reny e Nei Lisboa, músicos citados anteriormente, também se envolveram em dois filmes considerados relevantes na produção do cinema jovem porto-alegrense: *Deu Pra Ti Anos 70* e *Verdes Anos*. Nelson Nadotti, um dos diretores do *Deu Pra Ti Anos 70*, afirmou, em depoimento para o documentário *Filme Sobre Um Bom Fim*, que o filme só existe por

³ Instalado junto ao Parque da Redenção, o Escaler foi um bar inaugurado em 1982 e que marcou uma geração de artistas e boêmios. Ele está entre os "novos territórios do Bom Fim" que enraizaram as "sociabilidades coletivas cotidianas" da cidade (Cf. PESAVENTO, 1991).

⁴ Localizado no centro do Parque da Redenção, o Araújo Vianna teve sua inauguração em 1927, e foi palco de muitos shows que marcaram a geração da década de 1980. Em 1997, foi tombado como Patrimônio Histórico e Cultural do Município e passou a ter sua preservação garantida.

causa do Bom Fim: "o Bom Fim tem lugares mágicos (...). Me parece que tem um centro energético de mudança, de criação, entende?" (Nadotti, 2015). Rodado em Super-8 e lançado em 1981, *Deu Pra Ti Anos 70* é considerado um marco da produção cinematográfica da época.

Se *Deu Pra Ti Anos 70* foi um marco da produção cinematográfica da época, revelando um quadro de realizadores, técnicos e atores dispostos a renovar o cinema feito no estado – especialmente por sua vertente urbana –, *Verdes Anos*, de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, lançado em 1984, chegou para consolidar essa transformação do cinema gaúcho. Na apresentação do livro *Verdes Anos – Memórias de um filme e de uma geração* (TRUSZ, 2016), a jornalista e pesquisadora Maria do Rosário Caetano afirma que esses dois títulos têm muito em comum: ambos foram realizados em processo cooperativo – algo muito comum para toda a classe artística dessa cena do Bom Fim e, guiados por uma postura estética e temática de rompimento com a tradição do "cinema de bombacha", de cores folclórico-nativistas, traçam um novo caminho cinematográfico.

Essa gama de artistas que circulava pelo do Bom Fim não era formado exclusivamente por pessoas nascidas ou moradoras do bairro, mas também por pessoas que moravam em outros bairros da cidade e acabavam se deslocando para o Bom Fim durante a noite. Além disso, o bairro também era um local para pessoas que vinham do interior com alguma projeção artística encontrassem seu lugar para ficar. Em 1986, Paola Oliveira, que viria a se tornar saxofonista do Colarinhos Caóticos e produtora executiva de bandas, mudou-se para Porto Alegre e foi morar na rua João Telles, no Bom Fim. A produtora diz que "o que se via no Bom Fim é que não era só uma questão da música, era uma questão de uma estética. [...] Tu tinha aquela cena hippie muito forte, a cena punk, a cena metal, tu tinha toda uma galera que frequentava o Bom Fim (...) na verdade, o Bom Fim tinha esse cheiro de nota musical desafinada" (Oliveira *apud* Govari 2018, 44).

Outro ponto a destacar é a chegada das mídias, principalmente o vinil, que também é um dos objetos que marcam a comunidade musical que caracterizou este movimento:

Tudo chegava pelos vinis que a gente comprava nessas lojas. E o Miranda era muito importante, porque o Miranda era um cara que tinha os discos, tinha dinheiro pra comprar. Essa questão da mídia de trocar os vinis, ou um comprava o vinil e todo mundo ia pra casa da pessoa pra ouvir, e levava uma fitinha K7 e gravava, e essa fitinha era repassada e regravada mil vezes. Então tinha um senso de comunidade musical, de troca de material. Às vezes tu chegava e nem sabia de quem era aquele vinil, porque a gente tava sempre se trocando (Oliveira *apud* Govari 2018, 45).

O "Miranda", a quem Paola se refere, é Carlos Eduardo Miranda, um músico, compositor, produtor, jornalista e agitador cultural nascido em Porto Alegre em 21 de março de 1962, e falecido em 22 de março de 2018 em São Paulo, onde residia desde o final da década de 1980. Ícone de uma identidade musical e estética muito peculiar de

Porto Alegre, Miranda é citado por membros da cena, mídia especializada e produtores musicais como “o maior articulador da cena de rock de Porto Alegre nos anos 1980”.

No livro *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 1980*, Ricardo Alexandre contextualiza esse momento de surgimentos das bandas de Porto Alegre e apresenta Miranda da seguinte forma:

Contaminados pela new wave, Carlos Eduardo Miranda e Flu Santos (tecladista e baixista do Taranatiriça), abandonaram o grupo à deriva do hard rock e montaram o Urubu Rei com as atrizes Patsy Cecato, Luciene Adami e Lila Vieira fazendo as vezes de vocalistas. O Urubu Rei chegou a emplacar o pop esquivo “Nega vamo pra Boston”, um grande sucesso na Rádio Ipanema – novo nome da velha Bandeirantes FM. Miranda percebeu que “sem um movimento” seria mais difícil se estabelecer. Partiu convencendo seus amigos a montar novas bandas, se desdobrando, muitas vezes em outras formações. Com o Jimi Joe, inventou o Atahualpa Y Us Panquis. Convenceu um adolescente de Foz do Iguaçu, Edu K, a se infiltrar a movimentação com a sua banda new romantic Fluxo. Reaproximou-se do cineasta Carlos Gerbase e do ex-hippie Wander Wildner quando soube que a dupla havia criado um grupo punk, Os Replicantes. Também agregados foram os grupos TNT (de rockabilly tosco e letras pornográficas cantadas por garotos de 15 anos) e Prisão de Ventre. “Aí começaram a surgir bandas contra essa panelinha, como os Engenheiros”, lembra Miranda. “O legal de armar um movimento como o que fizemos é que mesmo as forças contrárias acabaram somando” (Alexandre, 2013, 274).

Sua habilidade para multiplicar bandas e forjar um movimento aparece também em seu depoimento para o livro *Gauleses Irredutíveis: causas e atitudes do rock gaúcho*:

Em 84, chegamos a montar banda que não existia só pra ter número. “Só vai funcionar se a gente se organizar como um grupo, uma coisa maior, com shows constantes e marcando presença na imprensa”. Já tinha os Replicantes, o Urubu Rei, o Atahualpa, o Fluxo... Mas precisava ter mais bandas. Aí pegamos o Edu K e fizemos a Fanzine, umas músicas que a gente nem chegou a fazer show direito. Também tinha o TNT, com o Flavio, tinha a Prize... A gente não fez nada visando o país: foi mais visando a cidade mesmo. Porque antes de oitenta e poucos era tipo: “ó, ali está passando um roqueiro” (Miranda *apud* Avila et al. 2012, 44).

Edu K, em entrevista à autora, relatou que, quando se mudou para Porto Alegre, acabou fazendo parte dessa transformação e da constituição dessa cena pequena, mas muito ativa que, segundo ele, era capitaneada por Miranda. O músico afirma que o cenário era muito interessante justamente pelo fato de ser um espaço de pluralidade, onde publicitários, jornalistas, poetas, escritores, músicos, dançarinos, atores de teatro e cinema viviam juntos. Em tom épico, Edu K recorda do momento em que conheceu Miranda (e Carlos Gerbase, dos Replicantes):

Olha só que foda⁵: quando tu procura, tu acaba achando, não adianta. Tinha uma loja, que era a Free Discos, embaixo do viaduto da Borges – essa é uma história clássica do rock feito em Porto Alegre: um dia eu fui lá e tinha um disco na parede, o *One Step Beyond*, do Madness, e eu bah, é meu, fui direto nele. E

⁵ Por opção metodológica, visando preservar a autenticidade dos relatos, os palavrões utilizados pelos entrevistados foram mantidos. Igualmente, não houve alteração na concordância verbal e nominal de nenhuma fala.

quando fui pra pegar, veio dois caras: "não, é meu!", "é meu, eu vi primeiro, vão se foder". E eu tinha, sei lá, 17 anos, era um guri, todo já embecado, um cabelão, e esses dois caras eram o Miranda e o Gerbase [...]. Aí combinamos de ir no ensaio dos Replicantes, que era numa casa que o Gerbase morava, e eles ensaiavam numa garagem pequeninha, todos os instrumentos ligados no mesmo amplificador, era um caos. O Heron e o Cláudio não sabiam tocar porra nenhuma – e isso que era genial. Daí a gente foi nesse ensaio e ficou louco: "porra, que banda foda!". Aí o Miranda falou "ó, sábado tem ensaio da minha banda, vão lá ver", que era o Urubu Rei, e aí eu e o Xyss fomos lá, e o Urubu Rei era a banda mais foda de Porto Alegre, new wave de verdade, o Miranda tocava teclado. A banda era a Biba na bateria, o Flu no baixo e o Castor na guitarra – que depois acabou virando o DeFalla (Edu K *apud* Govari, 2018, 48).

Além disso, o músico fala dessa troca de década, lembrando que o rock não era o gênero mais popular do momento. O rock gaúcho, para Edu K, havia morrido na virada da década de 1970 para 1980. Os artistas que transitavam ligeiramente pelo rock como, por exemplo, Nei Lisboa e Bebeto Alves, seguiram um caminho um pouco mais nativista, com uma influência também dos Almôndegas. "Tanto que uma coisa que sempre falo: o Borghettinho era o Robert Plant e o Jimmy Page numa pessoa só. Ele era o rock de Porto Alegre", lembra Edu K.

Sobre essa cena que Edu K comenta, o próprio Miranda, em depoimento para o documentário *Sobre Amanhã*, fala:

Porto Alegre, velho, era uma merda. Em 77, mais ou menos, deu uma alegria pra gente, que era adolescente, que tinha uns 16, 17 anos, que tinha uma cena de rock surgindo na cidade: Bixo da Seda lançando disco, Bobo da Corte, Bizarro, um monte de banda com a letra B. Só que aí depois que o Bixo da Seda lançou o disco eles acabaram a banda e foram ser banda de apoio das Frenéticas. Acabou. Acabou Porto Alegre. E nós, que tinha visto essa geração, se inspirado nela, começou a fazer bandas. Então tinha Urubu Rei, Atahualpa, Os Replicantes... e aí os Replicantes falaram que tinha uns moleques, tudo uns "carequinha", uma banda de rock muito legal, que era o TNT, esses moleques carequinhas tinham uns amigos, que era o Prisão de Ventre, que era o Frank Jorge, o Marcelo Birck, que é a origem da Graforrêia, e fizemos uma falcatrua, inventamos que existia uma cena de rock em Porto Alegre: "novo movimento new wave, punk", aí saímos gravando música. Aí até ali 84, 85, foi uma efervescência de construir, criar coisa nova, e Porto Alegre foi aceitando isso (Miranda 2015).

Além disso, para Miranda, o que havia em comum entre as bandas era a vontade de ousar: não era um estilo, mas uma atitude. Utilizar o termo "rock gaúcho" foi uma forma de chamar a atenção da mídia de outros estados. Em depoimento para o *Filme Sobre Um Bom Fim*, Miranda reconhece que eles "douravam a pílula" e que não havia muito em comum entre as bandas, com exceção de os mesmos músicos circularem em diferentes formações de diferentes grupos, intercalando entre si, como é o caso do Urubu Rei, DeFalla, Prisão de Ventre, TNT, Graforrêia Xilarmômica, entre outras. Essa interação entre as bandas, proporcionada pelos espaços de atuação fornecido pelo Bom Fim, foi imprescindível para que o rótulo "rock gaúcho" fosse consolidado no país (Pedroso, 2019).

A rádio Ipanema e a Vortex

Já vimos que a mídia foi essencial para catapultar a cena do Bom Fim para o estado e o país. Ainda dentro desse contexto, é indispensável lembrar que a Rádio Ipanema FM – 94.9 também foi decisiva para a popularização das bandas de rock e para o mercado musical do gênero em Porto Alegre e na região metropolitana.

Mauro Borba, que em 1980 iniciou suas atividades na Rádio Bandeirantes e participou da criação da Rádio Ipanema, em 1983, conta que a programação da rádio era considerada, em suas próprias palavras, “uma loucurama”. Mauro lembra que ele e Nilton Fernando, jornalista que veio de São Paulo para montar a Rádio Bandeirantes em Porto Alegre, tocavam de tudo: “Hermeto Pascoal, chorinho, Jimi Hendrix... era uma salada musical. Ninguém entendia, e era um troço de louco, mesmo” (Borba *apud* Govari, 2018, 51).

Em um determinado dia, ainda na Rádio Bandeirantes, localizada na avenida José Bonifácio, no Bom Fim, um sujeito chegou lá e disse para Mauro: “eu vim aqui porque a rádio de vocês é muito legal, mas tá faltando rock, tem que tocar mais rock”. Esse sujeito era Ricardo Barão, um dos principais divulgadores das bandas gaúchas dessa época, que viria a se tornar locutor do horário noturno da rádio. “Aí o Barão começou a fazer um programa só de rock⁶, que era o Estúdio 576. Aí ele tocava Rush, Clapton, só o rock tradicional. E começou a tocar ali algumas bandas gaúchas de rock, e eu comecei a conviver com ele” (Borba *apud* Govari, 2018, p. 52).

É nessa época, como já vimos, que o rock brasileiro estoura na mídia: Lulu Santos, Kid Abelha, Os Paralamas do Sucesso, Plebe Rude, entre outros. Para Mauro Borba, que diz que eles tinham uma coisa do “rock na veia”, tocar tudo isso na rádio foi uma coisa natural. E foi isso, inclusive, que fez a Ipanema crescer enquanto emissora.

Das bandas de rock locais, o radialista lembra que já na Rádio Bandeirantes eles tocavam Taranatiriça, Garotos da Rua, Nei Lisboa. Na Ipanema, sua lembrança mais clara de artista que chegou “detonando” foram Os Replicantes. Na sequência, vieram os Engenheiros do Hawaii, o TNT e o Nenhum de Nós. Todavia, essas bandas surgiram de fontes diferentes: “por exemplo, os Engenheiros não transitavam com as outras bandas”, recorda, e “tinha a turma que era do Bom Fim: TNT, Cascavelletes, DeFalla, Os Replicantes; era uma turma muito do Ocidente”, finaliza.

Katia Suman (2018), comunicadora da rádio Ipanema, traz uma nota histórica e lembra que o rádio sempre foi um veículo predominantemente masculino. As mulheres

⁶ Lembremos que o fenômeno do rock nas rádios aconteceu igualmente em todo o país. A disseminação do punk em Salvador, por exemplo, aconteceu através do programa *Rock Special*, na rádio Aratu FM, apresentado por Marcelo Nova, subsequente fundador, vocalista e letrista do Camisa de Vênus. (Fernandes, 2010).

tinham outras várias funções: cantar, fazer anúncios ou radionovela; entretanto, o conteúdo que importava, de fato, como notícias, era feito por vozes masculinas. No Rio Grande do Sul, entretanto, algumas mulheres faziam programas de rádio, que eram gravados, desde meados da década de 1970. Como exemplo, cita Ananda Apple, que apresentou um programa sobre Beatles na Rádio Continental⁷, em 1979, e mais tarde se tornou redatora da Rádio Atlântida⁸. Essa questão das rádios Ipanema, Atlântida e Continental parece ser crucial para a época, já que estamos falando de uma era anterior à internet, onde as mídias eram outras e os encontros se davam pessoalmente.

Outro local onde esses encontros aconteciam era na Vortex, um bar criado pelo grupo Os Replicantes, que também funcionava como estúdio de ensaio e promovia lançamentos de fitas K7. A Vortex e Os Replicantes, de acordo com as entrevistas e as matérias jornalísticas da época, são fundamentais neste contexto, tanto por sua música quanto pelo bar-estúdio-selo-loja-produtora. Apesar de ter funcionado apenas durante um ano, sendo fechada em agosto de 1988, a Vortex ajudou a tornar a década mais viável para quem fazia rock underground.

Foi na Vortex, pela Vortex ou através da Vortex que gravaram suas fitas-demo bandas consideradas basilares nessa história, como Graforrêia Xilarmônica, Smog Fog, Pére Lachaise, A Vingança de Montezuma e inúmeras outras. Segundo Alexandre (2013), uma das principais e com maiores vendas foi a dos Cascavelletes: o K7 lançado pela Vortex vendeu cerca de 10 mil cópias. Entretanto, quando chegou ao registro em disco com o LP *Rock'a'ula*, lançado em 1989 pela EMI, a adolescência já havia terminado. Frank Jorge foi cuidar da sua banda paralela, a Graforrêia Xilarmônica, Flávio Basso se transformou em Júpiter Maçã e Nei Van Soria partiu em carreira solo.

A seguir, na figura 3, o *Diário do Sul* noticia: "Vortex está lançando fitas que vão do brega ao punk", e cita as bandas Julio Reny & Expresso Oriente, Os Cascavelletes, A Invasão de Nodrus, Montezuma, Atahualpa Y Us Panquis, 3D e os Cobaias. No entanto, alerta que a fita *A Invasão dos Nodrus*, de acordo com o material de divulgação da Vortex, "contém a maior, mais abrangente, a mais importante, a mais descriteriosa e a mais confusa seleção musical do rock gaúcho já editada".

⁷ Inaugurada em 1962 pelo empresário e deputado federal gaúcho Victor Issler, e licença obtida por Roberto Marinho para o Sistema Globo de Rádio para a utilização do prefixo 1120, a Rádio Continental AM teve uma forte ligação identitária com a juventude universitária porto-alegrense – principalmente entre 1971 e 1981, quando fecha as portas (Cf. Endler, 2004).

⁸ Pertencente ao Grupo RBS, a Rádio Atlântida FM – 94.3 surgiu em 1981, quando a então Gaúcha-Zero Hora FM, criada em 1976, muda de nome para Atlântida FM e passa a gerar sua programação em rede para o Rio Grande do Sul e Santa Catarina.



Figura 31: *Diário do Sul*, 18/12/1987
Fonte: Acervo pessoal de Carlos Gerbase

Considerações finais

O objetivo deste texto foi abordar questões territoriais, musicais e de pertencimento de uma cena musical porto-alegrense, expondo suas particularidades e reconstituindo o espaço urbano onde o rock gaúcho foi fundado. Para isso, o conceito de comunidades imaginárias, de Georgina Born, ajudou a mapear este local, afirmando que a música estimula essas comunidades imaginárias ao agregar seus adeptos em coletividades baseadas em identificações musicais. Foi o que aconteceu no bairro Bom Fim, com suas mídias, bares, bandas e audiência, consolidando aquela identidade sociocultural e musical.

Para toda aquela gama de artistas, estar no mapa, seja filmando longas-metragens ou gravando discos, era algo significativo e necessário. Pudemos perceber, ao longo do mapeamento da cena, que inúmeras expressões artísticas circulavam e se desenvolviam no Bom Fim, mas a música estava mais vinculada ao bairro, pois tentou representá-lo e, em função disso, atingiu um público maior.

Em relação aos procedimentos metodológicos, o cruzamento entre a pesquisa documental e o método biográfico salientou a complexidade da cena analisada. Além das entrevistas e escavação de documentos, fiz uso de diversos "lugares de memória", como o próprio *Filme Sobre Um Bom Fim*. O longa, ao retratar o movimento cultural que ocorreu no bairro porto-alegrense na década de 1980, nos ajuda a visualizar que foi no Bom Fim que surgiu 1) o rock gaúcho; 2) o cinema urbano porto-alegrense e 3) as experimentações nas mais diversas artes e na televisão, através da prática do audiovisual na TVE-RS, como o programa *Pra Começo de Conversa*, apresentado por Cunha Júnior e, mais tarde, por Eduardo "Peninha" Bueno.

A mídia local e nacional, incluindo TV, rádios, revistas e jornais, principalmente a Ipanema FM e o jornal *Zero Hora*, responsáveis pelo enaltecimento das bandas de rock formadas nas ruas do bairro, se mostrou fundamental para a consolidação da memória do Bom Fim, expondo uma linguagem e estética que são características das bandas e demais grupos artísticos dessa cena porto-alegrense durante a década de 1980. Assim, busquei assimilar as negociações musicais, culturais e sociais que ocorreram neste espaço urbano.

Em síntese, abordar as memórias de uma cena musical nos faz concluir que cenas são espaços culturais modificáveis e com certa fluidez, marcados pela constituição e caracterização de alianças e práticas musicais; ou seja: um espaço que se reconfigura constante e ativamente. A vida na cidade cria um ambiente totalmente efêmero, o que torna impraticável que uma cena siga a mesma desde meados de 1980. Em relação às reconfigurações dessas cenas, observa-se diferentes discursividades afetivas onde apontamentos iniciais indicam a existência de diversos fluxos e circulações a partir de

gêneros (e subgêneros) musicais. O desafio da pesquisa, portanto, é reconhecer o estilo fugaz das cenas, entendendo o seu papel produtivo – e até mesmo funcional – na vida urbana.

Referências

- Alexandre, Ricardo. 2013. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 1980* / Ricardo Alexandre – Porto Alegre: Arquipélago Editorial.
- Assmann, A. 2011. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.
- Baym, NK; Ledbetter, A. 2009. Tunes that bind?: Predicting friendship strength in a music-based social network'. *Information, Communication & Society*, 12(3): 408–427.
- Bergson, Henri. 2006. *Duração e simultaneidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Born, Georgina. 2016. Musical and the Materialization of Identities (Sage). *Journal of Material Culture*, 16(4) 376–388, 2016.
- Endler, S F. 2004. *Rádio Continental AM: história e narrativas, em Porto Alegre, de 1971 a 1981*. Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS.
- Fabbri, F. 2017. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. *Revista Vortex*, 5(3), (.1-31).
- Fernandes, C. 2010. *Contra Correntes e Cusparadas*. Argumento para documentário cultural. Recife. Mimeo.
- Gil, A. C. 2008. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas.
- Govari; Caroline. 2020. "Duas notas chegam para mim. Dois acordes repetidos sem fim": a constituição musical, midiática e identitária do rock gaúcho na década de 1980. Tese (doutorado) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, RS.
- Lena, Jennifer C. 2012. *Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music*. By Jennifer C. Lena. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Negus, K. 1999. *Music genres and corporate cultures*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Nora, P. 1993. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, PUC, n.10, dez (7-29).
- Pedroso, L. F. 2019. *História de um Bom Fim. Boemia e transgressão de um bairro maldito*.
- Pesavento, S. 1991. *Memória Porto Alegre – Espaços e vivências*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.
- Pollak, M. 1992. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10 (200-212).
- Rosenthal, Gabriele. 2014. *Pesquisa social interpretativa: uma introdução* / Gabriele Rosenthal. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- _____. 2017. *História de vida vivenciada e história de vida narrada: Gestalt e estrutura de autoapresentações biográficas*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- Soares, T.; Nunes, C. G. 2020. "Eu Quis Comer Você": Fantasia roqueira num programa televisivo infantil. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, [S. l.], v. 47, n. 53 (202-222).

- Suman, Katia. 2018. *Katia Suman e os diários secretos da Rádio Ipanema FM.*/ Porto Alegre: Besouro Box.
- Straw, Will. 2017. Cenas visíveis e invisíveis. In: *Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos – Volume I.* / Adriana Amaral et al (Org.). – Paraíba: Marca de Fantasia, p. 70-84.
- _____. 1991. Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies* 5 (3), p. 368–388.
- Teixeira, P. C. 2012. *Esquina Maldita*. 1ª ed. Editoria Libretos, 60p.
- Trusz, A. 2016. *Verdes Anos – Memórias de um filme e de uma geração* / Porto Alegre: Editora da UFRGS.

Filmografia

- Godoy, D; Pesavento, R. *Sobre Amanhã*. Zeppelin Filmes, 2015. On-line (52 min). Brasil.
Disponível em: <<https://youtu.be/ogc7-VFy9so>> Acesso em: 07 jun 2021.
- Migotto, B. *Filme Sobre Um Bom Fim*. Produção de Mariana Muller, direção de Boca Migotto. Epifania Filmes, Porto Alegre, 2015. 1DVD, 88 min, color, som.

Entrevistas

- Barth, Fiapo. Entrevista concedida a Caroline Govari. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (62 min).
- Borba, Mauro. Entrevista concedida a Caroline Govari. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (80 min).
- K, Edu. Entrevista concedida a Caroline Govari. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (61 min).
- Oliveira, Paola. Entrevista concedida a Caroline Govari. Porto Alegre, 2018. 1 arquivo .aac (68 min).