

SOMBRA FRESCA E ROCK NO QUINTAL: A IDENTIDADE CONTRACULTURAL DA BANDA ALMÔNDEGAS

FRESH SHADOW AND ROCK IN THE BACKYARD: A CONTRACULTURAL IDENTITY OF THE ALMÔNDEGAS BAND

Edemilson Antônio Brambilla¹

Alexandre Saggiorato²

RESUMO

Tal como ocorreu nos principais centros urbanos do país, como o eixo Rio-São Paulo, o Rio Grande do Sul caracterizou-se, durante a década de 1970, pela emergência de um ideário jovem rebelde e contestatário que, orientado pelos ideais contraculturais, influenciou de modo significativo o cenário cultural do Estado, especialmente no que se refere ao aspecto musical. Nesse sentido, este trabalho busca analisar a trajetória da banda de rock pelotense Os Almôndegas, e sua relação com os ideais contraculturais que chegavam ao Rio Grande do Sul durante aqueles anos. Mesclando influências regionais com características da música popular brasileira, somadas às referências sonoras e comportamentais internacionais, Os Almôndegas construíram uma identidade própria, bastante distinta das demais bandas do período, em especial, devido às opções estéticas feitas pelo grupo nos aspectos poético e sonoro de suas composições.

Palavras-chave: Rock brasileiro. Contracultura. Os Almôndegas.

ABSTRACT

As occurred in the main urban centers of the country, such as the Rio-São Paulo axis, Rio Grande do Sul was characterized, during the 1970s, by the emergence of a young and rebellious ideology that, guided by countercultural ideals, it significantly influenced the state's cultural scene, especially with regard to the musical aspect. In this sense, this work seeks to analyze the trajectory of the rock band from the city of Pelotas, Os Almôndegas, and their relationship with the countercultural ideals that arrived in Rio Grande do Sul during those years. Mixing regional influences with characteristics of Brazilian popular music, added to the international sound and behavioral references, Os Almôndegas built their own identity, quite different from the other bands of the period, especially due to the aesthetic options used by the group in the poetic and sound aspects of their compositions.

Keywords: Brazilian rock. Counterculture. Os Almôndegas.

1 Pós-graduando no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo - PPGL/UPF.

2 Doutor em História pela Universidade de Passo Fundo - PPGH/UPF, e professor do Curso de Música na mesma instituição.

INTRODUÇÃO

Distante dos principais centros urbanos do país, como o eixo Rio-São Paulo, as influências culturais que chegavam ao Estado do Rio Grande do Sul durante a década de 1970 eram, em grande medida, um reflexo tardio do ideário assumido pelo importante circuito econômico e cultural brasileiro. Ainda que tardias, por conta da considerável distância geográfica, tais características passaram a influenciar também o cenário sul-rio-grandense durante aqueles anos.

Com a emergência de um cenário jovem rebelde e contestador que aos poucos se formava, respaldados pelo movimento contracultural que chegava ao Brasil, alguns grupos de artistas do Rio Grande do Sul passaram a aderir a essas características, retratando em suas criações o movimento que se firmava. Somadas ao ideário tropicalista, e à contestação aos valores e costumes das classes dominantes, as criações musicais das bandas de rock impactaram de modo significativo a produção musical gaúcha do gênero. Apesar de incipiente quando comparado ao rock produzido nos principais centros urbanos do país, o rock gaúcho assumiu um papel fundamental para a consolidação da representatividade jovem no Estado.

Se, na década de 1950 e 1960 o rock produzido no Sul era representado apenas por bandas que se apresentavam em pequenos bailes e reuniões dançantes organizadas por clubes sociais ou desportivos, grêmios estudantis, centros acadêmicos e salões paroquiais, onde o repertório era formado, em sua grande maioria, por covers de grupos internacionais como Beatles e Rolling Stones, no fim dos anos 1960, têm-se a emergência das primeiras bandas de rock com trabalhos autorais, que acabaram por popularizar suas criações divulgando-as em festivais de música, geralmente organizados em conjunto com outros artistas gaúchos.

Essa aproximação dos roqueiros rio-grandenses com outros artistas da região, principalmente voltados ao universo musical nativista e da música popular, acabou por delinear um importante percurso estético traçado pelas bandas de rock do Sul. Enquanto bandas como Os Mutantes, Secos & Molhados, Rita Lee, O Terço, entre outras, eram diretamente influenciadas pelos ideais da contracultura, do tropicalismo e da Música Popular Brasileira (MPB), os poucos artistas que despontavam no cenário gaúcho, muito por conta de sua distância geográfica, mesclaram essas influências que chegavam tardiamente ao Estado, com aspectos culturais típicos da região Sul do Brasil e de países fronteiriços, como a Argentina e o Uruguai,

É a partir desse cenário cultural que surgem, especialmente na capital rio-grandense, bandas como Liverpool (posterior Bixo da Seda), Saudade Instantânea, Inconsciente Coletivo, Utopia, e, em meados da década

de 1970, Os Almôndegas, cujas composições assumem um caráter basilar para as bandas de rock posteriores. Isso se deve, entre outros fatores, a um estilo composicional bastante particular assumido pelo grupo, abarcando de forma exitosa as características musicais das principais bandas do eixo Rio-São Paulo, misturando-as com elementos da cultura sulina e de países que fazem fronteira com o Estado.

Nesse sentido, este trabalho busca analisar a trajetória da banda de rock pelotense Os Almôndegas, e sua relação com os ideais contraculturais que chegavam ao Rio Grande do Sul durante a década de 1970. Mesclando influências regionais com características da música popular brasileira, somadas às referências sonoras e comportamentais internacionais, Os Almôndegas construíram uma identidade própria, bastante distinta das demais bandas de rock do período, e isso se deve, segundo o que defendemos neste trabalho, às opções estéticas feitas pelo grupo nos aspectos poético e sonoro de suas composições musicais. Nas seções subsequentes, portanto, em um primeiro momento buscaremos discorrer sobre o movimento contracultural brasileiro e seus reflexos em meio à classe artística, para posteriormente compreender como esses ideais marcam o percurso composicional da banda Almôndegas.

1 A CONTRACULTURA NO CENÁRIO BRASILEIRO

Em meio ao conturbado cenário político e social brasileiro da década de 1970, o meio artístico foi um dos poucos espaços onde os jovens puderam expressar de forma mais concreta os ideais que os influenciavam, em grande medida oriundos dos Estados Unidos e de alguns países da Europa, que exportavam, para países como o Brasil, seu ideário cultural. No caso musical, com a popularização do rock no exterior, o gênero passou a ganhar espaço também na mídia brasileira.

Assim, tal como ocorreu nas grandes capitais do meio musical brasileiro, várias outras cidades dos Estados presenciaram a emergência de um cenário roqueiro que, por conta do pouco acesso à mídia se tornou *underground*. Em sua grande maioria, essas bandas de rock não conseguiam amplo acesso aos meios de comunicação, o que acabou fazendo com que esses artistas se colocassem à margem do sistema, ainda que não de forma completa, pois, os músicos precisavam de tais meios de comunicação para divulgação de seus trabalhos, e a condição de submissão destes com relação às mídias era fundamental para sua veiculação mercadológica.

Apesar de não representar a grande parcela musical brasileira veiculada na mídia, a crescente popularização do rock auxiliou na difusão dos

ideais do movimento contracultural que se estruturavam em torno do gênero e deu seus praticantes. A contracultura, de acordo com Pereira (1986, p. 08), caracterizava-se por seus sinais mais evidentes: cabelos compridos, roupas coloridas, misticismo, um tipo de música, drogas e assim por diante. Um conjunto de hábitos que, aos olhos das famílias de classe média, tão ciosas de seu projeto de ascensão social, parecia, no mínimo, um despropósito, ou um absurdo. No entanto, aos poucos, começava a ficar mais claro que aquele conjunto de manifestações culturais novas não se limitava a estas marcas superficiais, significando também novas maneiras de pensar, modos diferentes de encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas, ou seja, outro universo de significados e valores, com regras próprias. Ainda nesse sentido, Hall (1970, p. 56-57) afirma que:

[...] primeiramente se forjou uma crítica ao sistema - pobreza no meio da opulência, o poder do complexo industrial-militar, a obscenidade da guerra e o neoimperialismo americano em escala global, a grande mentira da manipulação dos meios de massa, o crescente absurdo de amplos setores da juventude americana, a educação errônea e compulsiva dos estudantes nas enormes e impessoais estruturas das multiuniversidades dependentes das corporações. Porém, em segundo lugar, à medida que os problemas se ampliaram e começaram a se complicar, forjou-se também um novo estilo de ativismo político: as marchas pela liberdade, a organização das comunidades, ocupação dos campi, o *"teach-in"*, as manifestações de massa, os levantes urbanos caracterizados pelo saque e incêndio, os vários tipos de confrontação. Nesta matriz, uma geração inteira, um continente, uma era de convencionalismo político, evasões, ideologias e agrupações foram descongeladas.

Essas características que aos poucos emergiam no cenário brasileiro, encontraram nos jovens, em especial na classe artística, um importante veículo expressivo. No caso da música, o rock funcionou como catalizador dessa ideologia, e os músicos passaram a expressar, cada um a seu modo, tais atitudes comportamentais. É claro que, no caso da contracultura brasileira, além de pregar os valores tradicionalmente aceitos pelo movimento, havia um grande embate político e ideológico com algumas esferas políticas e sociais, já que, durante os anos em que a contracultura despontava no cenário nacional, o Brasil vivenciava uma intensa ditadura militar, que se estendeu entre os anos de 1964 e 1985.

Nesse sentido, os roqueiros que acabavam por aderir aos ideais do movimento contracultural, também encontravam grande resistência dian-

te da repressão e censura impostas pelos militares no comando do país, especialmente após a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), promulgado em 13 de dezembro de 1968, durante o governo do general Costa e Silva. O Ato, entre outras medidas, atribuía quase que poderes absolutos aos militares no comando do país, instaurando a censura prévia aos meios de comunicação e às artes em geral. Desse modo, conforme Fico (2004, p. 95) “as novelas, os programas de auditório, os shows musicais etc. eram ciosamente acompanhados pela censura de diversões públicas”. Com resposta a esse cenário, conforme Ridenti (2003, p. 143):

Após o golpe de 1964, os artistas não tardaram a organizar protestos contra a ditadura em seus espetáculos. Ainda mais porque os setores populares foram duramente reprimidos e suas organizações praticamente inviabilizadas, restando condições melhores de organização política especialmente nas camadas médias intelectualizadas, por exemplo, entre estudantes, profissionais liberais e artistas. Esse período testemunharia uma superpolitização da cultura, indissociável do fechamento dos canais de representação política, de modo que muitos buscavam participar da política inserindo-se em manifestações artísticas.

Mesmo que tardiamente, esses embates políticos e sociais influenciaram também a atuação artística das bandas de rock da região Sul do país, a exemplo dos Almôndegas, que não ficaram alheios ao cenário à sua volta, passando a expressar em suas criações musicais muitos desses traços identitários, revelando, tanto um posicionamento político bastante distinto, quanto a identificação, ao seu modo, com alguns ideais oriundos do movimento contracultural que se instalava. Nesse sentido, nas seções subsequentes buscaremos compreender como as questões expostas acima influenciaram o processo criativo do grupo.

2 A IDENTIDADE CONTRACULTURAL DOS ALMÔNDEGAS

Formada na cidade de Pelotas, no ano de 1975, pelos irmãos Kleiton Ramil (voz, violino e violão) e Kledir Ramil (voz e violão), Quico Castro Neves (voz e viola de 12 cordas), Pery Souza (voz e percussão), e Gilnei Silveira (bateria e percussão) – posteriormente, ainda integraram a banda os músicos João Baptista (contrabaixo), Zé Flávio (guitarra), e Fernando Pezão (bateria) –, os Almôndegas figuraram na cena do rock gaúcho como uma das pioneiras e principais bandas da região Sul.

Caracterizados por uma demarcação estilística nem sempre fa-

ilmente identificável em suas criações, o grupo, segundo Souza (2006), dialogava diretamente com outros músicos da região, voltados à MPB e ao nativismo, e tinham como palco para divulgação de seus trabalhos os programas da Rádio Continental, os saraus musicais no Teatro de Arena e no Clube de Cultura, ou então a participação em festivais de música, como a *Califórnia da Canção*, o *Musipuc*, e o festival *Vivendo a vida de Lee*, organizado pelo radialista Júlio Fürst (Mr. Lee) da Rádio Continental. Sobre o cenário de formação do grupo, Kleiton Ramil (*apud* SILVA, 2012, p. 131) afirma:

Houve realmente nos anos 70 uma mudança profunda na música que se fazia em Porto Alegre/RS que por sua vez gerou uma nova atitude diante de tudo. Essas duas transformações na verdade andaram de mãos dadas, sendo difícil dizer o que veio antes: se nós estávamos mordidos pelo maravilhoso poder de saber transformar, ou se nós nos transformamos embalados pelas músicas e eventos que surgiam. O folclore onde nos apoiamos, em algumas realizações, era fluido e indefinido.

Apesar do acesso aos meios de divulgação regionais, as dificuldades enfrentadas pelos grupos musicais do Rio Grande do Sul foram imensas, tal como acontecera com outras bandas de rock do Brasil, que buscavam ganhar espaço no cenário nacional sem o apoio dos principais meios de comunicação em massa do país. Sobre esse cenário, Kleiton Ramil (2019), integrante dos Almôndegas, afirma:

[...] a vida não era fácil para nenhum de nós, mas também não tínhamos vivido situações graves socioeconômicas, e fazer música por si só era um grande prazer, e durante alguns anos ninguém sonhava em ser profissional, um desafio quase impossível na época. Ninguém em Porto Alegre ambicionava gravar um disco, fazer carreira, shows.... Tudo vinha pronto e empacotado do centro do país, e era isso que as rádios tocavam. Não havia música urbana do Sul tocando em lugar nenhum. Essa foi a grande conquista do Almôndegas. Abrir um espaço que não existia antes para execução nas rádios ou shows em teatros da capital gaúcha.

Ainda segundo Kleiton Ramil (2019):

[...] não havia meios de comunicação que se oferecessem ou procurassem uma nova música no sul. O que aconteceu é que o grupo resolveu, depois um certo tempo fazendo apre-

sentações em lugares alternativos, gravar uma fita com 4 músicas e enviar para uma gravadora de São Paulo para quem sabe gravar um disco. Essa gravação foi feita em uma tarde, em um estúdio da *Rádio Continental*, que cedeu gentilmente o estúdio para isso. As composições eram boas, a gravação tocada ao vivo dentro do estúdio ficou interessante e foi isso que mudou a história toda. O pessoal da rádio ao escutá-las resolveu incluir na programação da rádio os temas gravados, o que teve um resultado surpreendente para todos, inclusive para nós que não contávamos com aquela boa surpresa. Com o resultado positivo dessas execuções – pois acredito que o povo do Sul estava carente de algo seu, original, inovador – logo se identificaram com o que acabou gerando um movimento cultural de música transformador e conscientizador, muitas outras bandas e eventos começaram a pipocar e lembro que a banda até se apresentou na televisão, num daqueles programas apresentados ao vivo, e transmitidos para todo o estado. Mas como falei, isso foi depois... decorrência de uma atitude vencedora de pessoas que acreditaram naquilo que estávamos fazendo, de forma pioneira.

É em meio a este cenário de emergência e consolidação de uma cena musical gaúcha que estes grupos passaram a despontar e a buscar espaço, mesmo que limitado, para projetar suas criações musicais. Durante os anos em que esteve em atividade, a banda Almôndegas gravou quatro discos, quais sejam: *Almôndegas* (1975); *Aqui* (1975); *Alhos com Bugalhos* (1977); e, *Circo de Marionetes* (1978). Abarcando boa parte das influências musicais que chegavam ao Estado, essas composições notabilizam-se por um hibridismo de gêneros que acabaram por conferir características bastante particulares às composições do grupo, tanto no aspecto sonoro ou poético de suas criações.

Cabe-nos agora, portanto, buscar compreender de que forma as influências contraculturais podem ser evidenciadas nesse processo composicional. Não pretendemos aqui fazer uma análise cronológica das composições da banda, mas sim, traçar caminhos estéticos feitos pelo grupo que respaldam a perspectiva defendida neste estudo, de que, apesar de distante dos grandes centros urbanos, onde as características contraculturais estiveram em voga e foram mais facilmente perceptíveis, a banda Almôndegas também assimilou, a seu modo, tais traços identitários, mesclando-os com as características culturais sul-rio-grandenses.

2.1 A contracultura no aspecto poético

Lançado no ano de 1975 pela gravadora Continental, o primeiro disco do grupo, intitulado *Almôndegas*, traz em sua construção poética algumas referências marcadamente semelhantes aos ideais do movimento contracultural em voga no país. Em faixas como *Sombra fresca e rock no quintal*, por exemplo, composta por Zé Flávio, a letra parece aludir, mesmo que implicitamente, ao anseio por parte dos roqueiros de viver em um lugar sossegado, longe das turbulências dos grandes centros urbanos, vejamos:

Quero sentir o sol batendo nas minhas pernas / minha boca
/ eu quero ver a cor do céu ao natural / eu quero um beijo
que não seja de alumínio / e os edifícios longe das bananas
do quintal / e continua dando fruta e sombra fresca / no
meio do banheiro universal / no fim do mundo na beira da
roça eu tinha / o tempo todo, todo o espaço pra viver ao na-
tural / bem no centro da mesa de refeições / a sinaleira diz
que pode o caminhão atravessar / dentro de casa não é casa
é qualquer coisa dissonante / acompanhada de cimento e
um quintal / Rock tchu tchuba.

Em meio ao conturbado cenário político e social em que essas bandas se inseriram, conforme Capellari (2007) e Ridenti (2003), a busca por um lugar maravilhoso, diversas vezes retratado em suas criações musicais, em grande medida se assemelhava ao sossego e à tranquilidade encontradas na vida interiorana do Estado. A opção pelo estilo de vida comunitário, característica marcadamente *hippie*, era o meio pelo qual esses jovens experimentavam livremente o misticismo, a liberdade sexual, e o uso de drogas, que, aos olhares mais conservadores, eram atitudes consideradas um atentado à moral e aos bons costumes da época.

Os integrantes dos Almôndegas, mesmo distantes geograficamente do centro contracultural do país, não estiveram alheios a esses ideais, conforme aponta Kledir Ramil (*apud* SILVA, 2012), vejamos:

[...] Aquela coisa de coletividade, paz e amor.... Havia uma característica muito forte, nesse início de década de 1970, que era a vida em comunidades: nas repúblicas, com seus grupos de amigos... uma coisa meio *hippie*. Um tempo de experimentação de tudo, tanto de sexo quanto de drogas, de música ou uma vida nova mesmo, diferente.

Também destacam-se neste primeiro disco as faixas *Quadro negro*, *Amargo* – regravação marcadamente regionalista feita pelo grupo –, e *Vento negro*, esta última um possível retrato de esperança, representado através

da metáfora comum em canções da época, onde novos ventos trariam o sossego e a tranquilidade tão sonhados em meio à repressão e à censura do período ditatorial brasileiro.

Lançado também no mesmo ano, pela gravadora Continental, o segundo disco do grupo, denominado *Aqui*, também possui, do ponto de vista poético, características que podem ser entendidas como uma identificação por parte dos integrantes do grupo Almôndegas com os ideais contraculturais presentes no período. Em faixas como *Em meio aos campos*, a banda parece retratar em sua letra como era para músicos como eles estarem situados geograficamente distante dos grandes centros urbanos do país. A letra ainda parece aludir ao que esses jovens vivenciavam frente ao cenário político e social brasileiro, há anos sob uma ditadura militar. Sua letra original, por exemplo, fora censurada pelos órgãos fiscalizadores militares, já que, conforme Silva (2012, p. 45), ao invés de “Desperte banhada em seu pranto”, a frase cantada era “Desperte banhada em seu sangue”. Vejamos:

Em meio aos campos tudo parece estar bem / Inocente a
gente tenta estancar o sangue / Um vento frio nos corta a
garganta, nos lembra o deserto / E mostra, atrás da porta, a
ferida aberta, / Sangrando / Você não sabe, a vida em nosso
tempo / É um incrível pesadelo / Você não sabe, mas ten-
tando sorrir / Esquece que a esperança é uma asa negra /
Em nosso ombro / Em meio a tempestade, quando chove /
Você vira o rosto / E vai ser assim até que a aurora / Desper-
te banhada em seu pranto / E vai ser assim até que a aurora
/ Desperte banhada em seu pranto

Em outra faixa do disco, denominada *Haragana*, letra composta por Quico Castro Neves, percebe-se novamente a influência regionalista do grupo, seja em seu ritmo (vaneira) ou em sua letra, colocando, assim, o grupo ainda mais à margem das tendências musicais vigentes nos grandes centros urbanos do país e nos meios de comunicação em massa. Vejamos:

Meu cigarro de palha / Joguei com meu laço no fundo do
poço / Prometi a São Pedro / Não jogar a sorte no jogo do
osso / Me desfiz do lombinho / Vendi o tordilho ainda meio
bagual / Pra buscar a morena / Que tinha ido embora pra
capital / Ah, morena, moreninha / Morena má, haragana /
Volta comigo, morena / Deixa essa vida cigana / Bem dizia
o compadre / A felicidade é que nem passarinho / Mal des-
ponta a internada / Ela foge apressada e abandona o ninho /
Pra matar a saudade / Que entrou no meu peito e me pealou
/ Fui buscar a morena / Que jurou voltar e ainda não voltou

Ao comentar a letra, Quico Castro Neves (*apud* SILVA, 2012, p. 42) afirma:

Nunca me ocorreu classificar o ritmo de Haragana. [...] O tema da música ocorreu quando terminava de ler “Contos gauchescos e Lendas do Sul”, de João Simões Lopes Neto (meu conterrâneo pelotense). Ao final do livro havia um glossário onde encontrei o termo *haragano* significando arisco, fugidio, que não se deixa pegar. Aí fiquei imaginando um vivente a procura do amor que fora embora. Com a ajuda do glossário do Sr. J. S. Lopes Neto, música e letra saíram de um arranco só.

Lançado em 1977 pela gravadora Polygram, o terceiro disco da banda, denominado *Alhos com bugalhos*, marca uma nova fase na carreira dos Almôndegas, já que, por conta do crescente sucesso dos discos anteriores, este álbum é responsável pela ida do grupo para o Rio de Janeiro, com o intuito de projetar seu trabalho a nível nacional. Dentre as letras do disco, pode-se destacar *Há um pouco do meu coração em Portugal*, composição que parece fazer referência a questões políticas, temática recorrente também em outras faixas dos discos anteriores. Neste caso, conforme Silva (2012, p. 60):

Num momento em que, consciente ou inconscientemente, vários artistas brasileiros começaram a compor fados (no caso dos conscientes, o mote era a Revolução dos Cravos, que em 1974 acabara com quatro duras décadas de ditadura em Portugal), a dupla Kleiton e Fogaça repete o ímpeto politizado de canções como *O piquete do caveira*. Ornado pelo violão de 12 de Zé Flávio, que agora se transforma numa quase perfeita guitarra portuguesa.

Em músicas como *Em palpos de arranha*, por sua vez, tem-se um possível retrato do cerceamento ao rock e aos roqueiros durante aqueles anos. A letra ainda parece fazer referência às dificuldades encontradas em um ambiente urbano, em contraponto à liberdade e tranquilidade oriundas de um cenário interiorano. Vejamos:

Este apartamento me sufoca / as paredes me calam a voz /
a língua ao lado, eu sei / reclama se a minha guitarra / es-
panta as moscas do ar / não é fácil respirar / apesar dos dois
pulmões que eu tenho / eu já não posso mais cantar o rock
que fiz / no último dia três de primavera / sob este céu su-
burbano, só me resta chorar / realmente estou em palpos de

aranha / moço, venha me ajudar / seja você o Super-Homem
/ Kit Carson ou até mesmo Búfalo Bill / me tire do aperto,
alivie o cerco / deixe o ar entrar / mesmo que o meu rock
sirva só pra espantar

Quarto e último disco gravado pelo grupo, *Circo de Marionetes* foi lançado no ano de 1978, pela gravadora Philips. Dentre os álbuns produzidos pelos Almôndegas, este parece ser o trabalho em que as referências regionais feitas pelo grupo possuem menos destaque, e isso se deve ao fato de o disco ter sido produzido no centro do país, fazendo com que as influências regionalistas dos discos anteriores fossem, em grande medida, suprimidas, juntamente com a liberdade criativa da banda, agora mediada pela estreita relação com as intenções mercadológicas impostas pela gravadora. A esse respeito, Kleiton Ramil (*apud* SILVA, 2012, p. 52) afirma:

Quando chegamos no Rio de Janeiro, ficamos vulneráveis diante de tantas questões diferentes na vida de todos e, na hora de bater o martelo em relação ao que ia ser gravado, entraram então os “entendidos de tudo” da gravadora que interferiram de forma nefasta no material. Lembro bem que um dos argumentos apresentados era: “Vocês agora moram no Rio de Janeiro, não venham com esse negócio de falar de cavalos e de campo...”.

Destacam-se neste álbum letras como *Androginismo*, uma possível crítica aos padrões sociais dominantes no período, e, por conta disso, uma identificação direta com o anseio por liberdade sexual, ideário basilar para o movimento contracultural durante aqueles anos. Vejamos:

Quem é esse rapaz que tanto androginiza? / Que tanto me
convida pra carnavalizar / Que tanto se requebra do céu de
um salto alto / E usa anéis e plumas pra lantejoulizar / Que
acena e manda beijos pra todos seus amores / E vive sempre
a cores pra escandalizar / A minha mãe falou que é um
tipo perigoso / Que vive sorridente fazendo quá, quá, quá /
O meu pai me contou que um dia viu o cara / Num cabaré
da zona dançando tchá, tchá, tchã / Quem é esse rapaz que
tanto androginiza? / Que tudo anarquiza pra dissocializar /
Com mil e um veados puxando seu foguete / Que lembra um
sorvete pra refrescalizar / Cuidado aí vem ele, é um circo,
é um cometa / Abana, abana, abana, que é o Papai Noel /
Cuidado aí vem ele, é um circo, é um cometa / Abana, abana,
abana, que é o Papai Noel / Eu pensei que todo mundo fosse
filho de papai Noel

Também pode-se destacar a letra de *Alô, buenas*, que parece versar sobre o Estado do Rio Grande do Sul, e o fato de se viver geograficamente distante dos principais centros urbanos do país. Novamente é retratado aqui o anseio por se viver em regiões interioranas, princípio estruturante da contracultura enquanto fuga da turbulência dos grandes centros urbanos. Vejamos a letra da música:

Você diz alô, e eu digo buenas / Você diz alô, eu digo buenas
 / Eu sou do fim do sul / Do fundo do quintal do país / Llorar
 solo puede acalantar la muerte / Vamos lutar ahora e hacer
 la suerte / Rio Grande do Sul / Das guerras de Sepé Tiaraju /
 E lendas / Luz de boitatá / E a bruxa moura teiniaguá / Vou-
 me embora, vou-me embora prenda minha, tenho muito o
 que fazer

Em sua letra, percebe-se várias referências ao imaginário cultural sul-rio-grandense, a exemplo da referência às guerras lutadas por Sepé Tiaraju, guerreiro indígena Guarani, líder dos Sete Povos das Missões, importante personagem na luta contra o Tratado de Madri, acordo assinado entre os reis de Portugal e Espanha em 1750. A canção também faz referência ao mito indígena do *Boitatá* – mito simbolizado por uma cobra de fogo ou de luz com dois grandes olhos –, e à lenda gaúcha da *Teiniaguá* – Princesa Moura, transformada em lagartixa pelo Diabo Vermelho dos índios, *Anhangá-Pitã*.

Tal referência à lenda gaúcha da *Teiniaguá* ainda pode ser encontrada em duas das principais obras da literatura gaúcha, quais sejam: sua primeira menção é atribuída a João Simões Lopes Neto, no ano de 1973; enquanto a segunda é atribuída a Erico Verissimo, em seu famoso romance *O tempo e o vento*. Além disso, ainda há nesta letra outra referência ao imaginário sulino: nos versos finais da música, os dizeres: *Vou-me embora, vou-me embora prenda minha, tenho muito o que fazer*, remetem a uma canção folclórica do sul-rio-grandense, denominada *Prenda Minha*.

2.2 A contracultura no aspecto sonoro

No cenário nacional, durante as décadas de 1960 e 1970, tornou-se comum incorporar ao rock outros elementos musicais oriundos de diversas regiões do Brasil. Tal atitude era vista como transgressora para o período, já que consistia em agregar à música estadunidense e inglesa outros ritmos tradicionalmente brasileiros, como o baião e o frevo, além de outros gêneros e instrumentos musicais. Essa perspectiva é fundamental para o entendimento da sonoridade enquanto manifestação contracultural no Brasil, tendo em vista que o rock, durante àqueles anos, questionou de forma

direta tanto os valores estabelecidos pelas classes mais conservadoras, que, por meio da censura e da repressão buscaram conter as manifestações contraculturais no país, quanto os ideias das classes minoritárias, geralmente identificadas com a esquerda, que delegavam à reflexão e ao engajamento artístico o papel de questionar os ideais militares.

No caso do Rio Grande do Sul, e mais especificamente das criações da banda Almôndegas, esse hibridismo sonoro também esteve marcadamente presente nas suas composições. Desde o primeiro disco do grupo, intitulado *Almôndegas*, o destaque para o aspecto sonoro é amplamente evidenciado, ao incorporar, em algumas canções, influências da música regional e de sonoridades oriundas dos países vizinhos. O breve texto contido na contracapa do disco já anuncia essas características, vejamos:

Conjunto vocal-instrumental. Como o próprio nome indica; o estilo é uma mistura de sons e ritmos variados, com instrumentos de bambu, bongô, banjo, flauta-doce e os tradicionais violões, viola, timba, reco-reco etc. Repertório que vai do romântico ao folclore gaúcho, do samba de bossa até baião e rock.

Em faixas como *Quadro Negro*, por exemplo, o grupo mistura o rock ao ritmo do vanerão e do candombe – ritmo africano de forte influência na cultura uruguaia. Essa hibridização de gêneros musicais deu origem a um ritmo diferenciado, chamado pela banda de “tunga-taca”. A esse respeito, Kledir (*apud* SILVA, 2012, p. 27) comenta:

[...] sem sabermos como classificar, apelamos pra onomatopeia – o primeiro momento em que ele aparece é em *Quadro Negro*, onde fica explícito, no jogo poderoso da levada de Gilnei e Pery. É mais ou menos o mesmo ritmo por trás da música *Almôndegas* e outras que fomos criando pelo caminho, como por exemplo *Com seus botões* do Quico, que foi censurada. Todos nós éramos muito ligados nesse ritmo, que sentíamos como uma coisa nossa, original – talvez tenha sido um dos primeiros momentos de consciência de que estávamos fazendo algo original e “gaúcho contemporâneo” – o “tunga-taca”, na verdade, é uma mistura de vanerão com elementos do pop/rock, do candombe e dos ritmos afro-latinos.

Destacam-se também nesse primeiro disco, do ponto de vista sonoro, faixas como as milongas estilizadas *Teia de aranha*, e, *Clô*, ambas fortemente influenciadas pelo gênero originário da Argentina e do Uruguai,

executado em compasso 6/8, frequentemente utilizado na música sulina. Além disso, na faixa intitulada *Amargo*, uma regravação feita pelos Almôndegas de um xote do músico gaúcho Lupicínio Rodrigues, tem-se a utilização do acordeon, conferindo também uma característica tipicamente regionalista ao disco. Sobre a sonoridade de *Teia de aranha*, Silva (2012, p. 24) afirma que a música:

[...] é mais uma daquelas milongas estilizadas do repertório do grupo que começam ou terminam num ritmo agitado em 6/8 (neste caso, termina). Com letra tipicamente pós-Tropicalista, urbana e universal, o arranjo detalhadamente primoroso ressalta suas pequenas surpresas harmônicas usando uma formação de quase indigência instrumental: flauta doce, violão, violão de 12 cordas, agogô e bongô.

O segundo disco do grupo, intitulado *Aqui*, também aponta para esse percurso sonoro assumido pela banda, ao conferir especial destaque ao ritmo da milonga. Assim, toda a influência fronteiriça presente no primeiro disco também é evidenciada neste segundo trabalho. Em faixas como *Coisa miúda*, e, *Elevador*, têm-se o hibridismo entre a milonga e ritmos caribenhos. Kledir (*apud* SILVA, 2012, p. 41) comenta essa mescla de gêneros, e o importante papel que isso assumiu no processo composicional do grupo, vejamos:

[...] *Elevador* e *Coisa miúda* é a levada latina que chegava pela fronteira e pelo pop/rock de Santana e The Doors (*Light my Fire*). Por trás [...] está a “clave cubana”: uma espécie de divisão do compasso 4/4 em uma acentuação 3/3/2. Essa pulsação atravessa muitas de nossas músicas, especialmente as canções/baladas que sempre trazem um certo sabor de milongas aboleradas. Isso contaminou nossa maneira de compor e nos acompanha até hoje, passando por todas as fazes da banda (*Vento negro*, *Teia de aranha*, *Clô*, *Mi triste Santiago*, *Feiticeira*, *Harmonia*, *Androginismo*...) e continua com K&K: *Fonte da saudade*, *Paixão*, *Deu pra ti*, *Tô que tô*, *Nem pensar*...

Seguindo essa mesma influência sonora, destacam-se neste álbum faixas como: as milongas intituladas *Em meio aos campos*, *Mi triste Santiago: tributo a Pablo Neruda*, escrita em portunhol, e, *Gaudêncio sete luas* – canção vencedora da terceira edição da *Califórnia da Canção*, realizada dois anos antes, evento centrado nas inovações propostas pelo tradicionalismo gaúcho; uma valsa-folk denominada *Canção da meia noite* – que acabou sendo o maior sucesso nacional da banda, tornando-se tema da novela *Saraman-*

daia, da Rede Globo; a sulista em compasso 6/8 intitulada *Vida e morte*, e o pot-pourri de temas regionalistas intitulado *Velha gaita / felicidade / pezinho / prenda minha*; além disso, ampliando os experimentalismos sonoros feitos pelo grupo, destaca-se a faixa *Séria festa*, um cateretê, dança rural brasileira com características indígenas, cuja origem remonta ainda à presença jesuítica no Estado do Rio Grande do Sul.

O terceiro disco da banda, denominado *Alhos com bugalhos*, caracteriza-se, como vimos na seção anterior, como uma nova fase na carreira dos Almôndegas. Dentre as faixas do disco, destacam-se composições como: *Em palpos de aranha*, um rock rural com toques regionais em compasso 6/8; o xote intitulado *Gaúcho de passo Fundo*, música regravada pelo grupo, originalmente lançada pelo cantor e compositor gaúcho Teixeirinha; além de faixas como *Futurismo*, e, *Cavalgando*, músicas levemente influenciadas pelo chamamé, ritmo ternário de origem argentina, e bastante difundido nos países do Cone Sul, especialmente Brasil e Paraguai.

Em *Alhos com bugalhos*, têm-se novamente a opção pelo gênero híbrido criado pela banda, chamado “tunga-taca”; as faixas denominadas *Feiticeira*, e, *Piquete do caveira*, são milongas com influências de ritmos caribenhos, enquanto *Canção americana* é um bolero escrito em portunhol. Neste último caso, o experimentalismo sonoro se dá, além da diferenciada escolha do gênero, pelos instrumentos que executam a canção, já que, além de bongôs, o grupo utiliza um trompete com surdina, corinho, um violão de 12 cordas emulando um “três cubano” – instrumento de origem cubana com seis cordas, semelhante ao bandolim, executado com palheta, e usado como solista em vários ritmos da sua região, a exemplo do mambo.

Ainda sobre o álbum, conforme Silva (2012, p. 57), das seis músicas que compõem o lado A do disco, cinco tem compassos ternários, uma raridade na música brasileira do período. Isso se deve, conforme entendemos, em grande parte, à opção estética feita por seus integrantes em compor utilizando essa variada gama de ritmos fronteiriços que chegavam ao Estado do Rio Grande do Sul.

No último disco gravado pelo grupo, *Circo de Marionetes*, lançado em 1978, os experimentalismos sonoros feitos pelos Almôndegas parecem ganhar menos destaque do que nos trabalhos anteriores, e isso se deve, conforme afirmamos na seção anterior, à supressão das influências regionais em comparação aos discos anteriores, uma imposição feita pela gravadora.

Ainda assim, do ponto de vista sonoro, destacam-se as faixas intituladas *Harmonia*, e, *Androginismo*, milongas com forte influência da música caribenha. Além disso, tem-se o hibridismo entre o rock e os ritmos e costumes do Cone Sul presentes na faixa denominada *Alô, buenas*, onde, tanto

introdução quanto a primeira parte da composição são divididas em um ritmo de compasso quaternário, semelhante à maioria dos rocks produzidos durante aqueles anos, enquanto a segunda parte da canção é construída com base em um arranjo onde o ritmo é dividido em um compasso de seis tempos, semelhante à chacarera, gênero oriundo da Argentina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não pretendemos aqui, através desta breve análise, esgotar todas as possibilidades de interpretação acerca da influência contracultural no processo composicional da banda Almôndegas. Procuramos, no entanto, lançar luz ao percurso estético tomado pelo grupo em suas criações, atentando para como estes traços se assemelham aos ideais basilares do movimento contracultural em voga no país.

Percebe-se, portanto, que o aspecto poético das criações da banda Almôndegas possui características estruturantes do movimento contracultural brasileiro, a saber: a crítica direta às questões políticas e sociais; o questionamento aos padrões da classe média e da sociedade de consumo; e a busca pela vida comunitária, distante da turbulência dos grandes centros urbanos – no caso dos Almôndegas, ligada ao interior do Estado rio-grandense. Sobre esse processo composicional, Kleiton Ramil (2019) afirma:

Acredito que o tempero do regionalismo, somado a energia do rock em alguns temas e o compromisso de escrever letras bem feitas foi fundamental. Havia desejo de compor uma música urbana, com elementos regionais diferente do que vinha de outras regiões do país e sobretudo do exterior. Era uma luta consciente contra a colonização cultural. Quando essa música chegou no centro do país (apesar do grande sucesso ter vindo através de Kleiton & Kledir - que deu continuidade a esse trabalho) percebemos que tínhamos vencido uma tarefa gigante. Dedicação, enorme, talento e sorte propiciaram a conquista nacional.

Assim como o aspecto poético, as características sonoras também se mostram identificadas com o que concebemos aqui como sonoridades contraculturais, a saber: a mescla de gêneros musicais; utilização de instrumentos musicais de natureza distinta; relação entre sonoridades populares e eruditas; e, sonoridades destoantes dos padrões radiofônicos. Desse modo, ao utilizar instrumentos de bambu, banjo, flauta-doce, viola, reco-reco, violão de 12 cordas, bongô, etc., e incorporar ao rock gêneros musicais oriundos de outros países da América Latina, em especial da Argentina e do Uruguai, no caso da milonga, da vaneira, e do xote, associando-os a

ritmos nacionais como o samba, a bossa nova, e o baião, a banda subverteu, ao menos em partes, os padrões musicais do período, estipulados pelos principais canais de comunicação em massa do país.

REFERÊNCIAS

- ALMÔNDEGAS. Alhos com Bugalhos, Philips, 1977.
- ALMÔNDEGAS. Almôndegas, Continental, 1975.
- ALMÔNDEGAS. Aqui, Continental, 1975.
- ALMÔNDEGAS. Circo de Marionetes, Philips, 1978.
- CAPELLARI, Marcos Alexandre. *O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel* (c. 1970). Teses (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História/FFLCH – Universidade de São Paulo, 2007.
- FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2004, 392p.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Trad. De Adelaide La Guardia. Belo Horizonte: UFMG, Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003. 440p.
- PEREIRA, Carlos A. M. *O que é contracultura*. 4 ed. Brasília: Ed. Brasiliense, 1986. 100p.
- RAMIL, Kleiton. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <kleitonramil@gmail.com> em 04 fev. 2019.
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura, regime militar e movimentos sociais em fins do séc. XX*. FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Orgs.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 4, 2003, 432p.
- SILVA, Arthur de Faria. “Nóis sêmo umas almôndega”: *os Almôndegas e a gênese da moderna canção urbana Porto-alegrense*. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.
- SOUZA, Marilene Nascimento de. Longe demais das capitais - *MUSIPUC: um (novo) movimento musical em Porto Alegre na década de 1970*. 2006. 117f. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

Recebido em 08/06/2020

Aprovado em 09/11/2020