

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS – CFH
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

GUSTAVO STEINMACHER

SONS DE UMA ILHA SUBTERRÂNEA:
a cena *rock underground* de Florianópolis segundo suas fitas-demo (1993-1999).

FLORIANÓPOLIS

2019

GUSTAVO STEINMACHER

**SONS DE UMA ILHA SUBTERRÂNEA:
a cena *rock underground* de Florianópolis segundo suas fitas-demo (1993-1999)**

Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção dos títulos de bacharel e licenciado em História, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Renata Palandri Sigolo.

FLORIANÓPOLIS

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Steinmacher, Gustavo

Sons de uma ilha subterrânea : a cena rock underground
de Florianópolis segundo suas fitas-demo (1993-1999) /
Gustavo Steinmacher ; orientadora, Renata Palandri Sigolo,
2020.

102 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História,
Florianópolis, 2020.

Inclui referências.

1. História. 2. Cena musical. 3. Rock underground. 4.
Fita-demo. 5. Florianópolis. I. Sigolo, Renata Palandri.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
História. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico GUSTAVO STEINMACHER, matrícula n.º14101955, entregou a versão final de seu TCC cujo título é SONS DE UMA ILHA SUBTERRÂNEA:

a cena rock underground de Florianópolis segundo suas fitas-demo (1993-1999), com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 21 de fevereiro de 2020.

Assinatura manuscrita em azul, aparentemente iniciando com as letras 'RS', sobre uma linha horizontal.

Orientador(a)

AGRADECIMENTOS

Esta monografia representa o apogeu e a conclusão de mais um ciclo de minha vida, o primeiro a depender estritamente de minhas escolhas: desde a opção pelo curso de História, passando pelos relacionamentos construídos em sua duração, até o foco nas pesquisas relacionadas à Música. Foi um período de constantes novidades, no qual me redefini múltiplas vezes enquanto indivíduo. Mudar de cidade, conhecer pessoas novas e entrar em contato com um mar de conhecimento e experiências até então inéditas não só fizeram de mim o que sou hoje, mas também expandiram o horizonte de possibilidades ao qual me lanço agora, com o fim da graduação.

Todavia, nem tudo é novidade. Concluir esse processo seria impensável sem a base formada em minha vida pré-UFSC, em Barra Velha, por minha família e amigos. Sendo assim, agradeço primeiramente a meus pais, Maria Gorete Senhorinha e Jorge Steinmacher, pelo amor e fé depositados em mim desde que nasci e pelo apoio que, apesar de tudo, manteve-se constante no decorrer de minha jornada universitária: espero honrá-lo, amo vocês. Sou grato também à família Senhorinha, os quais aprendi a amar e admirar como seres humanos, para além dos laços de sangue. Por fim agradeço a meus amigos de infância, em meio aos quais cresci e os vi crescer, e cujo convívio vem atravessando anos e quilômetros: obrigado Osni, João Pedro, Gabriel, Leonardo, Guilherme e João Guilherme.

A estes somam-se aqueles que conheci já em Florianópolis e que me transformaram profundamente, companhias de curso, arte e vida. Em primeiro lugar preciso agradecer a Bee Martini, que há anos vem me ensinando sobre amor, família e confiança, em um processo de amadurecimento mútuo sem o qual eu não seria quem sou hoje. Também sou grato àquelas pessoas que viveram ao meu lado suas rotinas cotidianas, compartilhando os mais preciosos espaços e tempos: Amanda Koschnik, Gabriel Simon e Taiane de Oliveira. Por fim, devo gratidão a Renan Weiss, Rafael Warmling e Juno Nedel, amigadas das quais me orgulho e cuja convivência deu luz a muito aprendizado.

RESUMO

Esta monografia pretende analisar as experiências musicais ligadas ao *rock* na região metropolitana de Florianópolis entre os anos de 1993 e 1999. Para tanto, instrumentalizo os conceitos de “cena musical” e “*underground*” como ferramentas de análise histórica. O primeiro para desvendar as sociabilidades que constituem tal fenômeno, as redes interpessoais que o cruzam em diversas escalas (local, translocal e virtual). O segundo para entender seus códigos éticos e estéticos, baseados em sua relação opositiva com o *mainstream*, a hegemonia cultural de determinado espaço e tempo. Por um lado, busco especificar as definições populares e acadêmicas dessas duas ideias-chave. Por outro, investigo suas expressões no interior das fontes selecionadas: um conjunto de 22 fitas-demo, produzidas por 13 diferentes bandas e retiradas de uma coleção virtual, o *blog* Demo-Tapes Brasil do jaraguaense Edson Luis de Souza. O fim deste trabalho é desvelar essas manifestações culturais a partir dos vestígios implícitos nos fonogramas escolhidos, e inseri-las na historiografia sobre a cultura da região, campo no qual tais fenômenos foram pouco explorados até então.

Palavras-chave: Cena musical; *Rock underground*; Fita-demo; Florianópolis.

ABSTRACT

This monography intends to analyse the rock music experiences in Florianópolis' metropolitan region between 1993 and 1999. For that, I instrumentalize the concepts “musical scene” and “underground” as tools for the historic analysis. The first one, to understand the sociabilities that constitute said phenomenon, the interpersonal networks that crosses it in many scales (local, translocal, virtual). The second, to understand its ethic and aesthetic codes, based in its opposite relation with the mainstream, the cultural hegemony of said space and time. In one side, I aim to specify the popular and academic definitions of these two ideas. In another, I investigate its expressions inside the selected sources: a group of 22 demo-tapes, produced by 13 different bands and taken from a virtual collection, the blog Demo-Tapes Brasil, ran by Edson Luis de Souza. The goal of this research is to unveil these cultural manifestations from the implicit clues in the selected phonograms, and insert them in the historiography about the region's culture, a field in which these phenomena are still absent.

Keywords: Music scene. Underground rock music. Demo-tape. Florianópolis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diagrama de conexões entre as bandas.....	43
Figura 2 – Lado B da fita “In God We Trust, Inc.” (1981).....	68
Figura 3 – Detalhe da colagem no encarte de “The Chick Magnets” (1995).....	79
Figura 4 – Logotipos das bandas Tempestas e Suffocation.....	81

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Relação das fitas selecionadas como fontes.....	15
Tabela 2 – Oposições de pureza/impureza observadas por Tatyana Jacques.....	64

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1 – Cenas musicais.....	19
O cenário musical brasileiro na transição democrática.....	21
Enquanto isso, em Santa Catarina: <i>rock</i> catarinense na pesquisa recente.....	29
Cena musical: origens e definições da categoria.....	38
CAPÍTULO 2 – <i>Underground</i>.....	54
Especificações conceituais: definindo a categoria.....	56
Valores e práticas subterrâneas	65
Estéticas do <i>rock underground</i>	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	92
FONTES FONOGRAFICAS.....	96
FONTES VIRTUAIS.....	98
PLAYLIST DE REFERÊNCIA.....	101

INTRODUÇÃO

Sendo músico antes de ser historiador, sempre me interessei de maneira quase obsessiva pelos vários tipos de conhecimento a respeito dessa arte. A formação em História, iniciada mais de uma década após meus primeiros estudos musicais, fez com que eu atentasse às possibilidades que esses dois campos lançam um sobre o outro. A retroalimentação da investigação histórica com a pesquisa e fruição musical tornou-se uma mecânica central em minhas reflexões. Essa dinâmica entre a música e a história é parte do que define em meu trabalho o que Michel de Certeau chama de “lugar social” do historiador:

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração que circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delinea uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam.¹

A pesquisa que resultou nesta monografia foi, portanto, um exercício de união dessas duas perspectivas em uma investigação histórico-musical. Meu primeiro contato com as fontes se deu no início de 2018, como uma busca informal por conhecer bandas de *punk rock*, tendo como único fim o prazer estético. Nesse processo cheguei ao *site* Disco Furado², que disponibiliza o *download* de diversos álbuns completos de bandas do *underground* brasileiro. Nessa página há um *link* que redireciona para outro *blog*, chamado Demo Tapes Brasil³. A proposta deste é semelhante à do Disco Furado, publicando gravações pouco conhecidas do *rock* brasileiro, mas neste caso todos os arquivos são fitas-demo.

Percebendo a abundância de bandas catarinenses no seu catálogo, busquei me informar sobre o administrador dessa página. Descobri tratar-se de um homem de Jaraguá do Sul, chamado Edson Luís de Souza, que também é responsável pelos *sites* Joinroll⁴ (dedicado à história do *rock* em Joinville) e Histórico do Curupira Rock Club⁵ (*blog* memorialístico sobre o bar Curupira, de Guaramirim, um dos espaços mais importantes para o *rock* no

1 CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, pp. 55-56.

2 SOUZA, Edson Luís de. Disco Furado. Disponível em: <http://discofurado.blogspot.com/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

3 SOUZA, Edson Luís de. Demo-tapes Brasil. Disponível em <http://demo-tapes-brasil.blogspot.com/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

4 SOUZA, Edson Luís de. Joinroll. Disponível em <http://joinroll.blogspot.com/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

5 SOUZA, Edson Luís de. Histórico do Curupira Rock Club. Disponível em <http://historico-curupira.blogspot.com/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

estado). Sua proposta é digitalizar e publicizar sua coleção de aproximadamente 900 fitas-demo, acumuladas através dos anos de atuação do arquivista na cena norte catarinense. Souza, além de músico (nas bandas Camisa de Força, The Power of the Bira e Os Fritz da Puta) também teve uma loja de discos (Abrigo Nuclear) e trabalhou como produtor de *shows* no Curupira Rock Club (localizado em Guaramirim, é um dos espaços mais importantes para o *rock* no estado)⁶.

Essa coleção me pareceu como uma possível chave para explorar certas lacunas da pesquisa sobre música em Santa Catarina, por disponibilizar uma série de fonogramas que ainda não haviam sido considerados como fontes nesse campo. Um primeiro aspecto que chamou minha atenção, como uma semente das reflexões que levaram a esta pesquisa, é o próprio formato fita-demo. Artefatos geralmente marginalizados enquanto fontes históricas, as fitas cassete representam condições de experiência musical muito particulares. Condições estas, em meu entender, mais próximas do que o vinil (tradicional fonte da pesquisa em fonogramas) às formas contemporâneas de escuta. A fita cassete aparece como mídia intermediária entre o paradigma analógico dos discos para o digital, ensaiando práticas musicais como a personalização de *playlists*; a facilidade da gravação, sem precisar de estúdio; a portabilidade do formato mp3, pensado para a troca; a audição privada em meio ao ruído do espaço público, permitida pelos fones de ouvido. Questiono, assim, as particularidades dos fenômenos socioculturais que envolvem tais objetos. Para esses fenômenos, as cassetes são objetos de tanto interesse quanto o vinil, o CD, o mp3, enfim. São os suportes da música, confundidos com a música em si, logo estão no centro das relações.

Cada suporte possui características muito singulares que dizem respeito às condições de produção e escuta que os envolvem. O vinil, por exemplo, pressupõe um equipamento volumoso, condicionando assim a fruição a espaços fixos; além disso, a gravação, ao passo que possui maior fidelidade ao som original, exige grandes investimentos. Dessa maneira, a relação da maioria dos apreciadores de música com o vinil é unilateral, servindo apenas como objeto de reprodução. A fita cassete, por outro lado, difundiu a possibilidade de produzir (e reproduzir) gravações amadoras sem depender de estúdio, através de gravadores portáteis. Além disso, o tamanho diminuto passou a facilitar a difusão espacial dos sons contidos nesse suporte.

6 NEUMANN, Ricardo. **A cena musical alternativa norte-nordeste catarinense entre 1990 e 2010**: das ruas aos espaços virtuais. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017, pg. 50.

Graças a esses motivos, as fitas cassete se mostraram suportes perfeitos para a gravação de demos, “demonstrações” sonoras de bandas sem acesso à produção musical sofisticada da indústria de discos e CDs. Segundo Ricardo Neumann:

Fita demo é uma gravação musical demonstrativa amadora, feita em estúdio ou não, sem vínculo com gravadoras, para estudos musicais, ou primeiras propostas do que futuramente pode vir a ser um álbum de música. As fitas demo (ou apenas demos) são usadas como um portfólio para as bandas. O material é apresentado para as gravadoras, para um futuro contrato. Caso possa surgir um contrato de gravação e vendagem, as músicas podem ser sujeitas a modificações, pelos músicos e produtores do álbum.⁷

A isso soma-se o fato de que Souza, além de converter e remasterizar digitalmente o áudio das demos, anexa aos arquivos imagens das fitas e seus encartes, *releases* e informações gerais sobre suas produções. Essa diversidade de camadas das fontes (textual, gráfica e sonora), aponta para a proposta de Marcos Napolitano⁸ sobre uma metodologia de análise fonográfica que abranja todos os aspectos desses objetos (performáticos, líricos, visuais, estruturais, etc). Acredito que esse tipo de análise destrinche as fontes para uma melhor confrontação com a teoria, revelando aspectos de diferentes naturezas que se cruzam no interior do objeto e que explicitam a multiplicidade das experiências musicais em suas dimensões estéticas e sociais.

O critério que utilizei para selecionar minhas fontes nesta coleção foi apenas espacial, a princípio. Coletei todas as fitas produzidas no município de Florianópolis, a princípio. Porém pelo fato de esse recorte excluir uma banda de São José importante para essa cena (A Euthanasia, uma das poucas que está ativa até hoje) decidi ampliar o recorte para a região metropolitana da capital. Essa mudança adicionou as demos de dois grupos para o conjunto, ambos de São José: Euthanasia e Sleepwalkers. O recorte temporal da pesquisa, de 1993 até 1999, foi definido a partir das fontes que correspondiam à espacialidade escolhida.

O conjunto definido por esses critérios acabou abarcando 22 fitas-demo, de 13 bandas diferentes. Destas, nem todas saíram diretamente da coleção pessoal de Edson Luís de Souza. Este é o caso, porém, da maioria: todas as fitas dos grupos Epitaph, The Snow Puppets, The Chick Magnets, Gutta Percha, Loveless Compound, Victoria X, Back Woods, Os Ambervisions e Tempestas, além das três primeiras da Euthanasia e da primeira da Superbug

⁷ Ibid., p. 175.

⁸ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

(“*Take yer horse off the rain*”). A outra demo desta banda foi retirada do *site* Enciclopédia de Bandas Independentes⁹ e “*Advanced Fuckin Tape*”, daquela, foi doada por Leonardo Panço¹⁰. As gravações da Sleepwalkers vieram do *site* do selo Midsummer Madness¹¹, que as publicou originalmente. Por fim, as quatro fitas da Feedback Club foram digitalizadas a partir de um empréstimo por parte de Kelson Marcelo (de banda Fly-X, de Jaraguá do Sul). A relação completa de todos esses fonogramas, com suas informações básicas, está disposta na seguinte tabela:

Tabela 1 – Relação das fitas selecionadas como fonte

Banda	Nome da fita	Data	Estúdio / Selo
Back Woods	<i>Save our Souls</i>	Jan/1996	Proaudio
Epitaph	<i>Epitaph</i>	Jul/1996	Solari
Euthanasia	<i>We know you won't like it, but who cares?</i>	Jul/1993	Encantarte / Roots Records
	<i>Pensei que Fosse Deus</i>	1995	Master Sound / Futio Indispensável
	<i>Morrer, Viver, Sorrir, Sangrar</i>	1997	Prolapse / Hot Cordy
	<i>Advanced Fuckin Tape</i>	1997	Prolapse / Hot Cordy
Feedback Club	<i>Experience Machine</i>	Abr/1997	Independente
	<i>Cosmic Dance</i>	Jul/1997	Independente
	<i>Fast</i>	Dez/1997	Independente
	<i>Zoom In, Zoom Out</i>	Jan/1999	Independente
Gutta Percha	<i>Mimusops Balata Gaertner</i>	Jan/1993	Verso Livre
	<i>DISCO+nnnection</i>	Mai/1995	Master Sound
Loveless Compound	<i>Loveless Compound</i>	Jun/1994	Studio C / Futio Indispensável
Os Ambervisions	<i>Várias</i>	1999	Pimenta do Reino / Migué Records
Sleepwalkers	<i>Waiting for Santa Claus</i>	1995/1996	Midsummer Madness

9 HOLLANDA, Roberto. Enciclopédia de Bandas Independentes Brasileiras. Disponível em: <https://underciclo.blogspot.com/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

10 Artista do *underground* carioca, tocou na banda de *hardcore* Jason e hoje em dia produz seu trabalho musical solo, além de trabalhar como jornalista e escritor.

11 LARIÚ, Rodrigo. Midsummer Madness – Sleepwalkers. Disponível em: <http://mmrecords.com.br/sleepwalkers/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

	<i>Learn Alone or Read the User's Manual</i>	1997	Midsummer Madness
Superbug	<i>Take Yer Horse Off The Rain</i>	Abr/1994	Studio C / Futio Indispensável
	<i>Baby, baby...</i>	1997	Freezer / Midsummer Madness
Tempestas	<i>Clandestine Ways</i>	Dez/1993	Artstudios
The Chick Magnets	<i>The Chick Magnets</i>	1995	Migué Records
The Snow Puppets	<i>Come On</i>	Mai/1998	Independente
Victoria X	<i>Going to the Park</i>	Ago/1994	Master Sound

Entre estas, há uma relativa proximidade estética. Apesar de identificarem-se com rótulos e sonoridades distintas, todas as bandas estão sob o guarda-chuva do *rock*. Para classificá-las no *site*, Souza utiliza três termos principais como rótulos de subgênero. Um destes é “*surf*”, que aparece para definir o som dos The Chick Magnets (“*Surf Music*”) e d’Os Ambervisions (“*Surf Punk Rock*”). Já ligada ao rótulo “*metal*” estão incluídas as demos da Back Woods, da Epitaph (“*Heavy Metal*”), Tempestas (“*Death Metal*”) e Euthanasia (que também está inserida sob “*Hardcore*” e “*Rap*”). Já a classificação de “*indie*” é que tem mais representantes: Superbug, Sleepwalkers, Victoria X., The Snow Puppets, Gutta Percha, Loveless Compound (também rotulada como “*Shoegazer*”) e Feedback Club (que também carrega o rótulo “*Lo-Fi*”).

São poucos os grupos que chegaram a gravar um álbum completo, para além dessas fitas-demo. Os que gravaram as fitas já são uma minoria em comparação à totalidade de musicistas em atividade. Isso porque a experiência musical possui muitos desdobramentos para além dos sons cristalizados em gravação. A atividade musical concentra-se sobretudo nas práticas *in loco*. A gravação é simplesmente o registro de um momento muito específico na trajetória dos indivíduos que a produzem, alguns minutos apreendidos de vários anos de estudo, treino, ensaios, composições, *shows*, audições, enfim, toda a série de atividades que compõem a dimensão musical da vida de uma pessoa.

É aí, nesse fundo oculto à gravação, que residem certas questões que norteiam minha proposta. Me pergunto sobre as múltiplas redes de circulação cultural que perpassam minhas fontes, os diferentes caminhos pelos quais esses objetos circulavam, nos quais as novidades musicais chegavam até seus produtores e através dos quais se dava o contato entre artistas de diferentes locais. Busco desvendar, no interior das fontes escolhidas, os elementos que ligam a

experiência florianopolitana a outros fenômenos de natureza semelhante. Nesse sentido, lanço algumas perguntas básicas que buscam um princípio de resposta nesta pesquisa: De que forma esta cena constituía-se localmente? Qual era a sua relação com as outras cenas emergentes no país? Como se davam as influências de fenômenos internacionais nas sonoridades produzidas em seu meio?

Como base para esse olhar lançado à dimensão social da música, proponho a combinação de duas categorias. A primeira é “cena musical”, utilizada a fim de traçar conexões entre as bandas, desvendar espaços e empreendimentos comuns a essas e suas relações históricas com experiências similares em outros tempos e/ou lugares. A outra é “*underground*”, termo que enfatiza os códigos éticos e estéticos que dão forma a determinadas cenas musicais. Esse conceito, construído com base na sua oposição ao “*mainstream*”, dá centralidade ao duplo caráter da música contemporânea, que é ao mesmo tempo arte e mercadoria. Ambas as faces se retroalimentam: a posição da fita-demo na rede produtiva em que está inserida condiciona certos aspectos estéticos da música nesse suporte, e as escolhas artísticas utilizadas no trabalho definem em grande medida os rumos deste no mercado. É esse o raciocínio subjacente a todo o trato das fontes nesta pesquisa.

Os dois capítulos que se seguem são dedicados a cada uma dessas categorias. Neles discorrerei sobre as reflexões teóricas realizadas sobre tais conceitos, a fim de especificar meus usos, a fim de instrumentalizá-los como chaves interpretativas para a análise das fontes. No primeiro, dedicado à ideia de cenas musicais, iniciarei descrevendo a estrutura mais ampla da fonografia no Brasil à época das fontes, apoiado pelas análises materialistas de Eduardo Vicente e Márcia Tosta Dias. Em seguida, especificarei suas expressões em Santa Catarina no mesmo período, a partir de trabalhos como os de Rodrigo de Souza Mota, Ricardo Neumann e Tatyana Jacques. Por fim, apresentarei o desenvolvimento dessa categoria nas pesquisas acadêmicas produzidas nas últimas décadas por autores como Will Straw, Andy Bennett, Felipe Trotta e Simone Pereira de Sá.

Já no segundo, sobre a noção de *underground*, iniciarei discorrendo sobre suas definições mais generalizadas, propostas nas pesquisas de Jeder Janotti Jr., Jorge Cardoso Filho e Tatyana Jacques. A partir destas, buscarei desvendar as manifestações de seus códigos de valores nas práticas efetivamente desenvolvidas, primeiramente em suas formas – uso de *samples*, relação entre música “autoral” e *covers*, as “regras” de legitimação e autenticidade dos envolvidos, enfim. Em seguida, tratarei da expressão de tais códigos nos conteúdos

estéticos das fitas, descrevendo e analisando os elementos gráficos, textuais e sonoros expressados nessas obras.

Como suportes à leitura desta pesquisa, disponho alguns *links* importantes. O primeiro é uma pasta na plataforma Google Drive, na qual fiz *upload* de minhas fontes fonográficas¹². O fiz com o fim de facilitar o acesso a elas, sem que haja necessidade de fazer *downloads* individuais para cada fita na página de Souza¹³. O outro *link* é de uma *playlist* na plataforma Spotify, montada por mim, que contém uma faixa de cada banda ou musicista às quais faço referência e cuja audição me parece importante para complementar o texto¹⁴. Escolhi essa plataforma pois nela os fonogramas estão disponíveis legalmente, além de ser acessível de forma gratuita a não-assinantes. A audição da *playlist* na íntegra não é necessária para o entendimento da pesquisa, servindo apenas como uma ferramenta que facilita a referência às sonoridades, cuja descrição textual não basta em um trabalho no qual a música é objeto central. Ao fim deste documento há a relação de todas as faixas incluídas e, à medida que as bandas vão sendo citadas no texto, há notas de rodapé que indicam a posição de cada uma na ordem da *playlist*.

12 https://drive.google.com/open?id=110C_5Z4pb9Qc2CA--ens2bIe0qUl8JnE

13 No *blog*, as fontes podem ser encontradas nas seguintes páginas: <http://demo-tapes-brasil.blogspot.com/search/label/Florianópolis> e [http://demo-tapes-brasil.blogspot.com/search/label/São José](http://demo-tapes-brasil.blogspot.com/search/label/São%20José). As únicas exceções são as fitas da Sleepwalkers, disponíveis apenas na pasta de Souza na plataforma Mega, que reúne todos os arquivos postados no *blog* Demo-Tapes Brasil: <https://mega.nz/#F!3RMSHLKA!IwaLk6cTjt8YlaB4Ab-7QQ>.

14 <https://open.spotify.com/playlist/2elac0BOwbea7GRVVKmtIQ>

CAPÍTULO 1 – Cenas musicais

Na dramaturgia, as cenas são divisões da peça ou filme compostas pelo conjunto de ações das personagens no decorrer de certo tempo. A performance dos atores, dimensão humana da obra, se desenrola no interior de uma estrutura material fornecida pelo cenário. Hoje em dia a ideia de cena vem sendo aplicada aos mais diversos fenômenos culturais, para descrever as redes de espaços e sociabilidades formadas a partir destes. Fala-se em cenas de tatuagem, cinema e *podcasts*, por exemplo. A “peça” sendo performada nessas cenas é a própria manifestação cotidiana dessas práticas, a interação constante entre seus produtores, o público que as consome, as ruas e edifícios nas quais estas se desenrolam, os códigos éticos e estéticos que as dirigem, sua relação com a sociedade mais ampla, etc...

É no meio musical, porém, que o termo se faz mais presente no decorrer da história. Foi a partir desses usos que o conceito de “cena” começou a ser elaborado de forma mais aprofundada. Sua amplitude, à primeira vista, parece demonstrar a potência da categoria. Alguns de seus teóricos exaltam essa característica e chegam a estimular sua expansão sobre “formas e práticas não habitualmente consideradas como estando dentro do marco da ‘cena’: música clássica, por exemplo, (...) ou música de igreja”¹⁵. Essa perspectiva, porém, pode resultar em uma imposição abusiva da categoria sobre tais contextos, uma vez que não se pergunta o porquê da não-adequação. A dificuldade de adaptação aparece, por exemplo, ao tentar aplicar esse conceito – surgido no mundo anglófono – a práticas musicais brasileiras. Soa estranho falar em uma cena de frevo, de samba, forró ou música sertaneja. As produções acadêmicas que tratam desses contextos costumam utilizar categorias como “circuito cultural”, “nicho de mercado” ou a ideia – mais êmica – de um “mundo” ligado a determinado gênero musical (como em “mundo do samba”)¹⁶.

Esta pesquisa tem seu objeto no cruzamento de um universo simbólico anglófono com o contexto sociomusical brasileiro. A noção de cena, muito familiar ao *rock*, parece facilmente aplicável em um primeiro olhar: grande parte da produção científica no campo é dedicada ao gênero e suas práticas contemporâneas são organizadas de forma mais ou menos homogênea globalmente. Porém a historiografia sobre o tema revela as particularidades dessas

15 JANOTTI JUNIOR, Jeder. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. E-compós, Brasília, v. 15, n. 2, mai/ago. 2012, p. 8.

16 TROTTA, Felipe. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI JR, Jeder; SÁ, Simone Pereira de (orgs.). **Cenas musicais**. Guararema, SP: Anadarco, 2013, p.61.

experiências musicais no Brasil, e demonstra os usos específicos de conceitos que, em diferentes contextos, podem referir-se a fenômenos muito distintos entre si.

Por esse motivo, é importante recortar com precisão os limites da categoria. Minha intenção não é identificar características “universais” da ideia de cena musical na Florianópolis dos anos 90, que a incluíam numa categoria já bem definida, globalizante. Me parece, ao contrário, que a noção de cena ainda vem sendo explorada de forma bastante experimental na academia, com propostas que a aplicam em múltiplas escalas, tempos e espaços, a partir dos paradigmas dessa ou daquela disciplina e referindo-se a uma variedade de gêneros e práticas musicais. Neste capítulo não busco apontar uma definição ideal do conceito, mas sim reconhecer as particularidades de seus usos nativos no fenômeno analisado por mim e associá-los a teorias que me parecem relevantes para o seu estudo.

As cenas musicais me parecem, como no drama, fenômenos eminentemente interpessoais, recortados no tempo e no espaço e condicionados por uma estrutura material. Essa estrutura não determina o enredo e as atuações, mas os condiciona impondo certos limites e dando um “tom” subjacente à obra. O espaço desconstruído de *Dogville* ou a transposição da Grécia mítica para uma favela carioca em *Orfeu da Conceição* são exemplos dessa condição panorâmica, muitas vezes implícita, dada pelo cenário à performance.

Iniciarei este capítulo apresentando essa estrutura, que Eduardo Vicente chama de “cenário musical”, estendendo a analogia cênica: um panorama da indústria fonográfica no Brasil pós-ditadura, que relacione as “condições materiais predominantes – aparato tecnológico, organização administrativa, inserção internacional, nível de concentração econômica, etc – com a produção musical efetivamente desenvolvida”¹⁷. Leituras ligadas à ideia de indústria cultural, como as de Vicente e Márcia Tosta Dias, ajudarão a dar luz às estruturas técnicas e econômicas que assentavam as experiências musicais no período. Os tipos de relação mantidas entre os atores das cenas musicais com essa estrutura midiática/industrial são elementos centrais para a análise de tais fenômenos.

Em seguida farei a revisão de algumas produções científicas que se dedicaram à música catarinense do período. Farei isso para, em primeiro lugar, apresentar o contexto musical na região à época, com trabalhos que tratam do mané-*beat* e de outras cenas de *rock*. Olhar para essas pesquisas permite também comparar suas várias perspectivas - categorias,

17 VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2002, p. 1.

metodologias, fontes, etc – com a que adotarei em minha análise, servindo para especificar as ênfases de minha pesquisa em relação a outras do mesmo campo, que tratam de fenômenos muito próximos ao meu.

Por fim, introduzirei algumas discussões importantes sobre a noção de cena musical, atentando sobretudo para aquelas que me serão instrumentais na análise das fontes. De teorias generalistas (como as de Will Straw e Andy Bennett, pioneiros dos *scene studies*) a considerações mais especificantes (em Felipe Trotta e Simone Pereira de Sá, por exemplo, que apontam os limites do conceito no contexto brasileiro) pretendo apresentar os elementos que me ajudam a evocar, a partir das fontes, as relações que compunham a cena musical *underground* da Florianópolis noventista.

O cenário musical brasileiro na transição democrática

Olhando para o Brasil dos anos 1990, reconheço um período de transições. Essa década, aberta com a posse do primeiro presidente eleito pelo povo depois de 25 anos, foi palco de mudanças estruturais que deram o tom do que se viveria no século XXI. Aprofundaram-se processos ensaiados desde o início da década anterior, como a redemocratização política e a liberalização da economia. Livre da censura oficial, a produção de cultura multiplicou-se em suas formas e conteúdos. A indústria fonográfica brasileira, em meio à passagem do paradigma analógico para o digital, buscava adequar aos parâmetros mundialmente dominantes seu “patamar tecnológico, estratégias de atuação e práticas administrativas”¹⁸. O CD (introduzido já em 1987) difundia-se no mercado nacional, e a MTV Brasil veiculava cultura *pop* internacional desde 1990.

O *rock* entrou nessa década com muita popularidade, monumentalizada pelas duas primeiras edições do Rock in Rio, em 1985 e 1991. Por um lado, os grupos do chamado “*rock nacional*” ou *BRock* – como Titãs, Os Paralamas do Sucesso e Legião Urbana¹⁹ – já eram muito reconhecidos no país e lançavam seus discos por grandes gravadoras multinacionais, como a Warner e a EMI. Por outro, o *underground* também já tinha seus próprios clássicos: Sepultura, Ratos de Porão e Sarcófago²⁰ são apenas alguns exemplos dessas bandas

18 Ibid., p. 2.

19 Faixas 1 a 3 da *playlist*.

20 Faixas 4 a 6 da *playlist*.

“marginais” que já possuíam reputação internacional quando chegaram os anos 90. O *rock* brasileiro, em suma, mundializava-se junto com a indústria musical.²¹

Para entender esse processo de mundialização, Eduardo Vicente e Márcia Tosta Dias apontam suas análises para as estruturas produtivas da indústria fonográfica. Esse foco é representativo da relação desses autores com uma tradição específica da sociologia da música, ligada à noção de indústria cultural, elaborada por Theodor Adorno e Max Horkheimer em “Dialética do Esclarecimento” (1944), e aos escritos de Adorno sobre música popular²². Essa perspectiva enfatiza a forma produto dos objetos de arte, entendidos como mercadorias permeadas por uma lógica administrativa, de organização e padronização. À medida que são englobadas pelo processo de “esclarecimento” – “o ‘desencantamento do mundo’ pelas mãos da razão instrumental”²³, tal lógica as esvaziaria de suas especificidades subjetivas e de sua ligação ao ócio e ao lúdico, que dão lugar a “hábitos de consumo de produtos que, na verdade, são reproduções do processo de trabalho”²⁴.

O prazer desse tipo de arte se daria a partir da familiaridade, em ciclos de “repetição, reconhecimento, aceitação”, nos quais nada de verdadeiramente novo poderia surgir. Essa postura, porém, corre o risco de cair em reducionismo ao supor que o consumo desse tipo de música é completamente passivo e manipulado, como se sua fruição já estivesse predefinida pela indústria antes mesmo de ser reproduzida. O musicólogo Richard Middleton, por exemplo, observa que nessa perspectiva os ouvintes não produzem sentido a partir da música, apenas decifram aqueles que lhes são impostos.²⁵ A essa ideia colabora o sociólogo Antoine Hennion, ao apontar que as pessoas envolvidas na produção musical não têm o poder de criar tais sentidos, que se dão em processos de “negociação” entre produtores, intérpretes e público²⁶. Esses pontos de vista são muito valiosos por resgatarem a agência dos ouvintes nas dinâmicas de consumo e produção musical, abrindo espaço para uma análise mais horizontalizada das experiências sociomusicais.

21 ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2017.

22 Como “Sobre *jazz*” (1936), “O fetichismo na música e a regressão da audição” (1938) e “Sobre música popular” (1941).

23 DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p. 24.

24 Ibid, p. 26.

25 JACQUES, Tatyana de Alencar. **Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007, p. 91.

26 DE BARROS, Guilherme Sauerbronn. Dois olhares divergentes sobre a cultura de massa. **Revista Música Hodie**, v. 8, n. 1, 2008, pp. 80-81.

Dito isso acredito que análises materialistas, como as de Vicente e Dias, são fundamentais para os estudos das cenas musicais por trazerem à tona e esmiuçarem os processos produtivos implícitos nos fonogramas. Considerando que aquelas sociabilidades cristalizam-se ao redor destes objetos, parece-me primordial que suas relações específicas com a indústria estejam bem explicitadas. Essa necessidade se faz notável ao abordar fenômenos como o *underground*, o qual (como discutido mais a fundo no próximo capítulo) se define em grande medida por sua relação com a indústria e o mercado, opondo a forma arte e a forma produto da música e associando cada uma destas a determinados valores, práticas e estéticas.

Segundo Vicente, 1984 foi o ano em que a grande indústria fonográfica internacional começou a se recuperar de uma crise iniciada no fim da década anterior. Ligada à situação mais ampla do neoliberalismo à época e expressada musicalmente na emergência do *punk rock* e na queda da *disco music*, essa queda nos rendimentos interrompeu 30 anos de crescimento constante. Sua superação se deu especialmente através da exploração sistemática do mercado externo. Ao longo dos anos 80, a maioria das grandes empresas de disco anunciavam que mais da metade do faturamento vinha de suas divisões internacionais²⁷. Essa entrada nos mercados externos aconteciam, por um lado, através da promoção de artistas de grande repercussão local mas inexpressivos no mercado anglófono (como Roberto Carlos e Julio Iglesias, no caso latinoamericano) e, por outro, pela exploração de produtos com enorme alcance internacional, não mais visando o mercado estadunidense em específico (com artistas como Michael Jackson, Madonna e Whitney Houston)²⁸. Dessa forma, a recuperação da indústria e sua consolidação na década de 80 deu-se muito mais pela vendagem maciça de poucos álbuns e pela realização de grandes turnês mundiais desses poucos artistas *blockbusters* do que por um fortalecimento do cenário musical como um todo.²⁹

Dias observa que tal prospecção de mercados locais é parte da consolidação de um “mercado internacional-popular de bens culturais”, parte de um processo mais amplo de globalização:

A revolução tecnológica, a informática, a automação; a mudança nas relações econômicas mundiais, o aumento do poder das empresas transnacionais, a

27 BURNETT, Robert. **The Global Jukebox**. London & New York: Routledge, 1996, p. 48.

28 VICENTE, op. cit., p. 25.

29 BURNETT, op. cit., p. 45.

organização de blocos regionais de livre comércio e de sistema financeiro próprio, a concentração e centralização de capitais; o neoliberalismo como ideário legitimador e a instituição do inglês como idioma comum: “Todas essas características da globalização, configurando a sociedade universal como uma forma de sociedade civil mundial, promovem o deslocamento das coisas, indivíduos e ideias, o desenraizar de uns e outros, uma espécie de desterritorialização generalizada”.³⁰

O processo produtivo, assim, também fragmenta-se e desterritorializa-se. O trânsito das mercadorias culturais fica mais rápido, mais intenso, e o mercado segmenta-se cada vez mais. A autonomização de etapas inteiras da produção e a terceirização de serviços são marcas de uma descentralização progressiva. No âmbito da indústria cultural, as mudanças são importantes: “os artistas (...) aproximam-se do processo de produção, antes intermediado e realizado pela grande indústria que, na atual conjuntura, passa a ocupar-se especialmente das etapas de gerenciamento do produto, marketing e difusão”³¹. Dualidades tensionadas pela globalização, como local/global e concentração/segmentação, marcam não só a experiência musical mas todo o cenário econômico e cultural contemporâneo. Frente a isso, Vicente afirma que “falar da indústria fonográfica também é, em alguma medida, falar de processos mais gerais da sociedade”, constituindo uma “espécie de ‘estudo de caso’ da globalização”³².

Embora a indústria brasileira do disco tenha vivido em 1989 o melhor rendimento de sua história, o confisco promovido pelo Plano Collor e a instabilidade político-econômica que seguiu lançou-a em sua maior crise nos três primeiros anos da década de 1990. Um fator importante que marcou a superação dessa queda foi a transição de formatos entre os LPs e os CDs. Embora os preços altos da nova mídia fossem apontados como fator de agravamento da crise, o crescimento das vendas foi constante mesmo no seu auge e, em 1992, Sony e BMG inauguraram suas fábricas de CD em solo brasileiro, atendendo uma demanda crescente que até então era servida por uma única empresa³³.

Com o aumento do salário médio real e a diminuição no preço dos suportes musicais, a partir de 1993 houve a retomada do crescimento do mercado fonográfico no Brasil. Esse ano foi, também, o primeiro em que o número de CDs vendidos superou o de LPs. Nos anos que se seguiram a indústria cresceu vertiginosamente, graças à combinação entre transição tecnológica, estabilização da economia e abertura comercial. Nesse contexto favorável o mercado fonográfico brasileiro cresceu consideravelmente, abrindo espaço para a criação de

30 DIAS, op. cit., p. 40.

31 DIAS, op. cit., p. 41.

32 VICENTE, op. cit., p. 4.

33 A empresa em questão é a Microservice, instalada em São Paulo no ano de 1987. In: VICENTE, op. cit., pp. 145-146.

novos empreendimentos nacionais e para a vinda de diversas empresas e investimentos estrangeiros. Por um lado, as grandes empresas nacionais foram capituladas por gigantes multimidiáticos estrangeiros, as chamadas *majors*³⁴, e a forma conglomerado se definiu como hegemônica. Por outro, houve um revigoramento importante dos empreendimentos independentes, com o surgimento de centenas de novos selos³⁵, geralmente com escopo mais específico geográfica e/ou estilisticamente. Segundo Vicente,

Será nessa relação entre *majors* e *indies* que se fundamentará uma “nova ecologia” do mercado fonográfico, onde as pequenas empresas passam a responsabilizar-se por grande parcela das atividades de produção e formação de novos artistas, atendimento a segmentos marginais e exploração de novos nichos de mercado, enquanto a grande indústria concentra suas atenções na promoção e distribuição maciça de um conjunto cada vez mais restrito de artistas, segmentos e produções – normalmente escolhidos dentre aqueles que já provaram sua viabilidade comercial em *indies*.³⁶

A ideia de música independente pode referir-se tanto a produções total ou parcialmente (como no caso de gravações feitas em estúdios contratados porém produzidas e divulgadas pelos próprios artistas) autônomas quanto àquelas ligadas a selos. Neste caso, conforme aponta Vicente, “as empresas independentes não podem, via de regra, contar com artistas ou discos de grande vendagem e, por isso, realizam muito mais lançamentos e tem às vezes catálogos maiores que os das próprias *majors*”³⁷, além de não raro se responsabilizarem por todo o processo de produção, divulgação e distribuição dos artistas. Além disso, “o nível de internacionalização da atuação dos independentes é bastante significativo, com as vendas diretas e os contratos de licenciamento com selos de outros países assumindo importância às vezes fundamental para a sobrevivência das empresas”³⁸

Em suma, há uma delimitação de espaços de atuação de *majors* e *indies*, e a relação entre estes é a relação entre concentração e segmentação do mercado musical. Ao passo que

34 Chamadas de *majors*, à época essas empresas eram a RCA Victor, Columbia, Decca e Capitol. Na época do recorte temporal desta pesquisa, eram consideradas 6 empresas: Warner, EMI, Sony, BMG, Universal e PolyGram. Hoje em dia, após uma série de fusões entre empresas, são consideradas *majors* apenas a Universal, Sony e Warner. O controle do mercado por parte dessas empresas é estimado em 70%.

35 “A expressão [selo] é ‘derivada dos rótulos coloridos e chamativos que eram afixados aos compactos de 45 rpm que começaram a ser utilizados nos EUA e na Inglaterra em finais dos anos 50 como estratégia de promoção dos LPs. (Posteriormente), o termo passou a distinguir os vários departamentos que estavam sendo criados na época para cuidar – dentro das gravadoras – de diferentes gêneros musicais como o jazz, o rock, o pop, a música erudita, etc’ (GUEIROS, 1999, p.377). No mercado nacional, entretanto, é muito comum que se denomine como ‘selos’ também às pequenas empresas independentes, ficando ‘gravadora’ reservado para as médias e grandes”. In: VICENTE, op. cit., p.10.

36 Ibid., p. 8.

37 Ibid., p. 162.

38 Ibid., p. 163.

as grandes gravadoras promovem maciçamente uma quantidade reduzida de artistas direcionada a segmentos igualmente limitados, as iniciativas independentes passam a fornecer a diversidade de artistas e mercados necessários tanto à renovação da grande indústria quanto ao suprimento das demandas insatisfeitas geradas pela estratégia de atuação das *majors*.³⁹

Embora a produção musical independente no Brasil já fosse esboçada desde os anos 70⁴⁰, apenas na década de 1990 ela tornou-se suficientemente sólida para que essa redefinição de papéis acontecesse, passando a ocupar espaços e funções antes ocupadas pelos grandes conglomerados. Além da transição técnica, da produção analógica para a digital, a ascensão das gravadoras independentes deve-se também à estratégia comercial das *majors*. Afetadas pelas quedas nas vendas no início da década, as maiores apostas dos conglomerados estavam desde o fim dos anos 80 no sertanejo e na música romântica, demonstrando pouco interesse por outros segmentos produzidos no país e por artistas que não garantissem vendas massivas (o que, como visto previamente, condizia com as estratégias internacionais de tais empresas).⁴¹

Essa mudança nas relações de produção no interior do mercado fonográfico brasileiro demonstra-se, além do nível administrativo e econômico, no plano ideológico. Nesse período a oposição valorativa entre *indies* e *majors*, entendida como a oposição entre a arte autêntica e o mercado, se encontrava bem menos presente nos discursos do que na época das primeiras experiências independentes no país. Eduardo Vicente defende que, nessa nova “ecologia” do mercado fonográfico, interessava sobretudo aos empresários emergentes demonstrar a viabilidade e a profissionalização de seus produtos, de modo a “afastar a pecha de artesanidade, ‘a imagem de falta de acabamento e de precariedade sonora’ que caracterizava a cena independente de 15 anos antes”.⁴²

Outro aspecto importante a ser levado em conta para compreender essa nova configuração do mercado é a transformação nos meios de difusão musical, que tomou forma já nos anos 80 mas consolidou-se no Brasil na década seguinte. O primeiro exemplo é o desenvolvimento e barateamento das tecnologias de telecomunicação via satélite, que passou a possibilitar que as transmissões alcançassem áreas imensas, como a totalidade do território

39 Ibid., p. 164.

40 Por músicos como Lula Côrtes e Tim Maia, por exemplo. Sobre o tema, checar: DE CASTRO, Igor Garcia. **O lado B:** a produção fonográfica independente brasileira. São Paulo: Annablume, 2010.

41 VICENTE, op. cit., p. 155

42 Ibid., p. 156.

nacional. Em segundo lugar, pode-se citar o processo de profusão e organização das rádios comunitárias e piratas, que culminou na fundação, em 1996, da Associação Brasileira de Radiodifusão Comunitária (ABRAÇO), uma entidade de classe, e da AMARC Brasil, representação nacional da Associação Mundial de Rádios Comunitárias (AMARC), criada no Canadá em 1983.⁴³

Por fim, um terceiro elemento muito significativo nesse cenário foi a MTV. Fundada em 1981 nos Estados Unidos, a proposta original desse canal de televisão era – como indica o seu nome por extenso: Music Television – tocar videoclipes musicais durante toda a programação, que seriam mediados por personalidades conhecidas como VJs – *video jockeys*⁴⁴. O sucesso da MTV foi fundamental para que o videoclipe se tornasse o meio de promoção musical dominante no mercado estadunidense⁴⁵. O apelo visual passou, assim, a constituir fator fundamental para a construção dos artistas. Essa estratégia, conseqüentemente, passou a ser utilizada também nas divisões internacionais das *majors*, e a fundação da MTV Brasil em 1990, sob administração do Grupo Abril, é um marco fundamental para se pensar o processo de mundialização da cultura no caso brasileiro.

Uma marca geral da produção nesse quadro, segundo Eduardo Vicente, foi a integração de grupos sociais mais jovens e de menor poder aquisitivo ao mercado musical, tanto como consumidores quanto como artistas. O autor exemplifica esse fenômeno citando o *BRock* e a música infantil dos anos 80 e os artistas adolescentes dos anos 90, referindo-se ao recorte etário, e o desenvolvimento do sertanejo, do *rap* e do pagode em relação à divisão de classe. Além disso, é notável também um processo de segmentação do mercado, movido de um lado pela revalorização de artistas e sonoridades mais tradicionais (como os clássicos da MPB, favorecidos pelo leque de relançamentos que acompanhou a entrada do CD no

43 VENTURA, Gláucia Conceição. Rádios comunitárias: análise comparativa entre Brasil e Canadá. **Interfaces Brasil/Canadá**, v. 4, n. 1, p. 91-102, 2004.

44 Ideia desenvolvida a partir de DJ, *disc jockey*, expressão que significa algo como “operador” ou “controlador” de discos. Da mesma maneira que os DJs selecionam os discos, definem a ordem em que serão tocados, e fazem a mediação humana entre o público e a música reproduzida tecnicamente, os VJs o fazem com videoclipes.

45 Segundo Jeff Banks: “Enquanto apenas 3 dos 100 maiores *singles* listados pela Billboard em maio de 1981 acompanhavam vídeos, o número de *singles* com vídeos cresceu para 82 de 100 em maio de 1986, e chegou a 97 de 100 em dezembro de 1989”. Em: BANKS, Jeff. Video in the machine: the incorporation of music video into the recording industry. In: **Popular Music**, vol.16/3. Londres: Cambridge University Press, 1997, p. 293.

mercado)⁴⁶ e, de outro, pelo surgimento de musicalidades ligadas a identidades culturais locais⁴⁷. Nestas últimas, Vicente aponta para “a presença em maior ou menor grau de referenciais musicais mundializados, mostrando as estreitas articulações que, dentro do processo de mundialização da cultura, tendem a se estabelecer entre o local e o global”, e sugere que essa regionalização demonstra a descentralização dos meios de produção, legitimação e difusão musical no país, tradicionalmente confinados ao eixo Rio-São Paulo.⁴⁸

Enquanto Vicente afirma isso tendo em vista a configuração econômica da indústria, me parece que é algo importante a levar em conta também ao tratar da dimensão social da produção e do consumo musical. Os códigos éticos e estéticos que dão forma às cenas musicais ligadas à música popular massiva⁴⁹ também são definidos no interior dessas tensões. Os comunicólogos Jeder Janotti Jr e Jorge Cardoso Filho, ao defenderem a ideia de “música popular massiva”, citam outra dualidade fundamental a esse tipo de fenômeno: a tradicional distinção entre cultura popular (de caráter folclórico ou nativista e independente da grande mídia) e cultura *pop* (midiática, mundializada). A tensão entre essas duas concepções se dá ao

46 Segundo Vicente, “notadamente os oriundos de movimentos surgidos na década de 60 como a Jovem Guarda, o Tropicalismo e a MPB”. Me parece que esse destaque deve-se, em partes, a uma questão de mídia. O formato LP consolida-se no Brasil no fim da década de 1950, e traz consigo uma redefinição da ideia de “álbum”. Enquanto nos compactos de 78 rpm, formato hegemônico até então, o álbum tinha no máximo uma canção de aproximadamente 4 minutos em cada lado, a partir do LP (abreviação de *long play*, “reprodução longa”) o padrão passa a ser cerca de 45 minutos de música por disco, contendo em média 5 ou 6 faixas em cada face. Assim, os álbuns musicais passam a ser percebidos e ouvidos como obras de arte fechadas em si, como se fossem livros ou filmes, o que é incrementado pelo aumento nas dimensões físicas do LP, que traz novas dimensões sensoriais à fruição do disco, como o projeto gráfico das capas, os encartes com letras e outros escritos e as imagens dos artistas. Esse formato, portanto, foi o mais adequado para adaptação ao formato CD, visto que o surgimento deste não rompe com tal conceito sobre o produto musical. Ao contrário, os álbuns criados já sob a hegemonia do CD seguiram, em geral, a mesma organização e extensão média dos LPs, mesmo perante a maior capacidade de armazenamento da nova mídia. Para uma boa introdução sobre a história dos formatos midiáticos e sua relação com a música gravada, ver: DE FREITAS, Lucas. Modos de escutar, modos de autoria: as mídias e alguns formatos. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, n.4, pp.41-55, jul-dez 2013.

47 “(...) frequentemente com fortes matizes étnicas, religiosas, sócio-econômicas ou geográficas. São muitos os exemplos desse último processo: as produções musicais relacionadas à cena baiana, ligadas principalmente à tradição dos trios elétricos e dos blocos de afoxé; as ligadas à Festa do Boi de Parintins; as várias matizes do forró; o reggae de São Luiz, Salvador e tantas outras cidades; o Mangue Beat recifense; o funk carioca; o rap das periferias (de São Paulo, Brasília, Belo Horizonte, etc); as múltiplas vertentes da música religiosa e do rock alternativo, etc.”. In: VICENTE, op. cit., p. 3.

48 Ibid., p. 3.

49 Segundo Jeder Janotti Jr, “a idéia de música popular massiva está ligada às expressões musicais surgidas no século XX e que se valeram do aparato midiático contemporâneo, ou seja, técnicas de produção, armazenamento e circulação tanto em suas condições de produção bem como em suas condições de reconhecimento” e “refere-se, em geral, a um repertório compartilhado mundialmente e intimamente ligado à produção, à circulação e ao consumo das músicas conectadas à indústria fonográfica”. In: JUNIOR, Jeder Silveira Janotti. Por uma abordagem mediática da canção popular massiva. **E-Compós**. 2005, p. 3. e CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. **Comunicação & música popular massiva**. Salvador: Edufba, p. 3.

considerar que o consumo e a valoração da arte *pop*, a nível local, são populares.⁵⁰ Assim, por mais que gêneros globalizados como o *rock* ou o *hip hop* sejam consumidos por meio de veículos da mídia internacional, a fruição e a apropriação de elementos estéticos desse tipo de música se dá segundo experiências particulares e reproduz-se a nível local através de artistas e empresas sem ligação com tais conglomerados midiáticos.

Enquanto isso, em Santa Catarina: *rock* catarinense na pesquisa recente

Já nos anos 80, diversas bandas catarinenses ligadas ao *rock* começaram a se destacar. A Expresso Rural (depois apenas Expresso) foi uma das mais significativas, lançando 3 LPs de estúdio naquela década, nos quais transita do *rock* rural estilo Sá e Guarabyra, de “Nas Manhãs do Sul do Mundo” (1983)⁵¹, para o *new wave*. Decalco Mania e Tubarão (ex-Ratones) são outros dois exemplos de grupos que tornaram-se relativamente reconhecidos no período que precede meu recorte.

Todavia, as pesquisas acadêmicas sobre a música produzida em Santa Catarina desde esse período ainda são bastante rarefeitas. Sobretudo tratando-se de *rock*, esses trabalhos concentram-se nos estudos da comunicação, letras e jornalismo, com poucas análises etno ou historiográficas sobre o tema. Entre estes, o tema mais tratado é o chamado “movimento mané-*beat*”, um conjunto de bandas ativas na cena musical de Florianópolis no decorrer dos anos 90: Dazaranha, Iriê, Rococó/John Bala Jones, Stonkas y Congas, Primavera nos Dentes, Tijuquera, Phunky Buddha, Sallamantra e Valdir Agostinho⁵². Com sonoridades distintas entre si, o elemento que as aglutinava enquanto “movimento” era a presença de elementos da cultura local de Florianópolis nas letras e músicas, destacando-se aqueles ligados à ideia de açorianidade.

Sobre esse fenômeno, destacam-se duas teses de doutoramento. A primeira dessas foi publicada em 2001, no declínio do mané-*beat*, pela psicóloga Kátia Maheirie, que também dirigiu um documentário sobre o tema em 1999. Já a segunda é também a contribuição mais recente à pesquisa sobre cenas musicais em Santa Catarina: trata-se do trabalho do professor Rodrigo de Souza Mota, que já havia investigado o *rock* catarinense dos anos 1980 em sua

50 JANOTTI JUNIOR & CARDOSO FILHO, op. cit., p. 2.

51 Faixa 7 da *playlist*.

52 Faixas 8 a 12 da *playlist*.

dissertação de mestrado. Nessa tese, entregue em 2018 ao programa de pós-graduação em História da UFSC, o autor propõe-se a discutir o que exatamente foi o *mané-beat*: um gênero musical, movimento cultural ou apenas um coletivo de artistas?

Mota conclui que este último seria o conceito mais correspondente, visto que a associação dessas bandas se dá “pensando na unificação para conseguirem mais visibilidade e conseguir mais espaços em casas de *shows*, venda de álbuns, público para todos, não só para uma banda, não ocorrendo uma luta para renovações estéticas”⁵³ Porém Mota não pretende dar uma classificação definitiva para o *mané-beat*, e dedica-se a esmiuçar os sentidos de cada uma das categorias levantadas para tratar do tema. É esse ponto que me interessa mais, pois permite ressaltar as especificidades dessas diferentes perspectivas sobre as experiências musicais, ainda mais tratando-se de um fenômeno tão próximo ao de minha análise.

A ideia de “movimento *mané-beat*” foi reivindicada a partir de dentro, aparecendo sobretudo nos encartes de CDs, seja na forma de pequenos manifestos que buscavam dar coesão a um grupo de bandas e afirmar sua identidade coletiva, seja nas seções de agradecimentos. Outra afirmação interna do caráter de movimento do *mané-beat* está no site da banda Primavera nos Dentes⁵⁴, editado por Gringo Starr (produtor dessa banda e da Iriê, um dos idealizadores do *mané-beat*). Em uma seção desse site, há um pequeno manifesto afirmando o potencial criativo de Florianópolis e ressaltando a identidade do movimento, associada sempre a uma forte ligação com o local e ao hibridismo estilístico. O ápice da autoafirmação do *mané-beat* como movimento foi o Mané Beat Festival, produzido por Starr e realizado na UFSC em 1998, que sofreu com dificuldades na organização e acabou fazendo que o movimento, segundo o produtor, perdesse a força que vinha acumulando.

Por outro lado, as divergências em relação à aplicação do termo “movimento” aparecerem em declarações de artistas do próprio coletivo. Por parte dos músicos, as críticas apresentadas ao uso de “movimento” direcionam-se ao fato de não ter sido criada uma sonoridade nova, à importância exagerada dada à nomeação (criticada por ser pouco original, visto que deriva do *manguebeat* pernambucano) de dinâmicas que já existiam previamente ao

53 MOTA, Rodrigo de Souza. **Mané Beat** – Coletividade e identidade musicais em Florianópolis (1994-2016). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018, p. 74.

54 STARR, Gringo. Primavera nos Dentes. Disponível em: <https://www.guiafloripa.com.br/sites/primavera/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

título⁵⁵, e à “falta de comprometimento de pessoas que não entendem o que é um movimento” e as responsabilidades que envolvem essa autodesignação⁵⁶.

Os autores e autoras que Mota traz à tona para construir sua definição de “movimento cultural” ressoam essas críticas, sob um ponto de vista mais generalizado. O primeiro ponto que é apresentado como fundamental à adequação de um fenômeno a esse conceito é a fundação de “algo novo, criado por uma nova geração contrariando ou revitalizando o antigo”⁵⁷. Tendo como referencial maior a Tropicália, “o último movimento inovador da música brasileira”⁵⁸, Mota aponta que o mané-beat difere ao não propor uma unidade estética inovadora e que nele os posicionamentos políticos são praticamente inexistentes⁵⁹.

Frente a isso, o autor propõe o uso de “coletividade musical” para referir-se a seu objeto, entendido como “a união de bandas, sem precisar de estéticas semelhantes que se unem para conseguir a força para divulgação, público e casas de shows”⁶⁰. O elemento aglutinador nesse caso não é uma proposta estética e/ou política em comum, estando mais ligada à espacialidade compartilhada e às relações entre os membros dessa coletividade. Isso se expressa artisticamente na forma de uma defesa da localidade, “apresentando e ressignificando a cultura de um local”⁶¹, uma valorização das sonoridades produzidas em Florianópolis em resposta à marginalização destas nos espaços da indústria cultural (das rádios que privilegiavam os produtos estrangeiros ou aqueles vindos do eixo Rio-SP, às casas de shows que preferiam contratar bandas *cover*).

Nesse processo de definição conceitual, Rodrigo Mota cita alguns pesquisadores que, apesar de trabalharem com coletividades musicais em suas pesquisas, representam perspectivas distintas sobre esses objetos. Além de Stuart Hall (ligado à ideia de subcultura) e

55 Como na fala de Fábio Barreto, baterista da John Bala Jones: “Na realidade é uma coisa só tão colocando um nome, num movimento que já existe, o nome nem é tão original assim”. In: *Ibid.*, p. 64.

56 Na fala de Fernando Sulzbacher, violinista do Dazaranha: “E se dá muito valor ao nome e pouco valor à música. Nem todas as pessoas que são citadas como parte desse movimento tão sabendo ou tão conscientes da responsabilidade que é se ter um movimento na Ilha e se caracterizar isso como um movimento, entendeu?”. In: *Ibid.*, p. 64.

57 *Idem.*

58 FENERICK apud MOTA, op. cit., p. 68.

59 Segundo o autor, “as coletividades vindas nessa época aparecem no contexto pós-ditadura militar, com a censura muito enfraquecida ou nula, dessa forma os motivos de se unirem era perpassado por uma necessidade de atrair público e espaços, não mais de lutar contra uma arte instituída, um sistema ou governo específico. Os festivais não carregavam bandeiras políticas ou palavras de ordem, mas eram espaços para apresentarem sua sonoridade, para serem conhecidos em novos lugares, encontrando caminhos para além da grande mídia estabelecida”. In: MOTA, op. cit., p. 70.

60 *Ibid.*, p. 66.

61 *Ibid.*, p. 73.

de Michel Maffesoli (teórico do neotribalismo), apropriados por Mota para demonstrar aspectos do mané-beat, há uma citação de Will Straw apresentando o conceito de cena. A discussão sobre essa curta citação ocupa apenas um parágrafo do texto, no qual o autor resume as cenas musicais a “fenômenos formados nas cidades com gêneros (...) musicais, que aglutinam seus envolvidos”. É segundo essa explicação que Mota afirma que o mané-beat não se adequaria ao conceito, visto que “não teria um gênero ou estilo musical para demonstrar como aglutinador, já que várias forças os unificaram”⁶² A meu ver, essa apresentação do conceito é simplificada. Entendo, porém, que essas explicações parciais são apropriadas pelo autor para construir e apresentar o foco sob o qual ele pretende analisar o fenômeno, sem a pretensão de engajar-se a um desses campos interpretativos. Tal foco acaba por localizar-se, nesse caso, nas relações entre os participantes do coletivo e na construção cultural de uma identidade local.

Por fim, acho interessante notar como parte das bandas ligadas ao mané-beat vieram a constituir o mais próximo que a música catarinense chegou do *mainstream*, tornando-se emblemáticas na identidade musical de Florianópolis. Isso pode ser observado em diversos âmbitos. Além da abundância relativa de produções dedicadas ao tema, entre trabalhos acadêmicos e documentários, algumas dessas bandas chegaram a terem seus discos lançados por grandes gravadoras, seja a nível regional – como a RBS Discos (ligada à Som Livre, do Grupo Globo), que lançou o primeiro álbum do Dazaranha (1996) e do John Bala Jones (2002), e o terceiro da Iriê (2003, sob o selo afiliado Orbet Music) – nacional – o Dazaranha lançou três discos (1998, 2004, 2007) pela Atração Fonográfica⁶³ – e até multinacional – o quarto álbum do Iriê (2007), lançado pela Warner Music.

Acredito que isso esteja ligado a dois fenômenos, ambos atrelados ao processo de construção de uma identidade regional. Por um lado, a segunda metade dos anos 90 foi o período de explosiva ascensão ao *mainstream* de bandas cujas musicalidades eram marcadas pela hibridização de elementos locais e globais, como as que compunham o *manguebeat*⁶⁴ de Pernambuco (Chico Science & Nação Zumbi, Mestre Ambrósio e Mundo Livre S/A, por

62 Ibid., p. 71.

63 Fundada em São Paulo no ano de 1996, é uma das maiores gravadoras independentes do Brasil. Um de seus fundadores, Wilson Souto Jr., criou o Teatro Lira Paulistana. Seu selo “Só Rap” lançou discos de importantes grupos do gênero, como 509-E e Comunidade Carcerária.

64 Movimento cultural pernambucano, formado por bandas que misturavam elementos culturais locais, como o maracatu, a ciranda, o côco e embolada, com outros globais, como *hip hop*, *rock*, *funk*, *dub* e música eletrônica.

exemplo), Raimundos (que unia *rock* e ritmos nordestinos) e Planet Hemp (elementos de samba, *dub*, *ragga*, *hardcore punk*, *hip hop*...).⁶⁵

Por outro, desde meados dos anos 80 o estado de Santa Catarina vivia um processo acentuado de afirmações das identidades regionais. Esse iniciou-se, segundo Maria Bernadete Ramos Flores e Cristina Scheibe Wolff, após as trágicas enchentes de 1983 e 1984, em Blumenau. A criação da Oktoberfest, como “um esforço para reerguer a cidade depois das grandes cheias, para reerguer o ânimo da população tão abatido pela destruição”⁶⁶, e o sucesso desta como fenômeno turístico, levou a uma proliferação desse tipo de festa identitária pelo estado. Como as autoras bem apontam, essas celebrações são constituídas pela “criação de algo novo a partir de elementos preexistentes, ou seja, um trabalho de enquadramento de elementos novos e velhos para compor um cenário, onde se destacam as tradições”⁶⁷.

Ao passo que a Oktoberfest e outras festas do Vale do Itajaí, como a Schützenfest (Jaraguá do Sul) e a Festa Pomerana (Pomerode), edificam-se a partir do imaginário teuto-brasileiro, esse tipo de afirmação identitária é reforçado também nas regiões de colonização ítalo-brasileira e no litoral, constituindo narrativas em disputa sobre a cultura catarinense⁶⁸. Nesse último caso fez-se na forma de um açorianismo renovado; de uma redescoberta do “homem do litoral”, higienizado na denúncia de tradições como a farra do boi e no apagamento daquelas de origem afro-brasileira e indígena; da “ilha da magia” paradisíaca, modernizada e aberta ao turismo⁶⁹. Em meio a isso, ascende um novo arquétipo: o manezinho da ilha. Embora o termo já fosse usado previamente por alguns moradores⁷⁰, foi instituído a partir da criação do Troféu Manezinho da Ilha, em 1987, e fomentado nos anos 90 pela oposição à migração (sobretudo de gaúchos e paulistanos) para Florianópolis, por figuras midiáticas como o tenista Gustavo Kuerten e, musicalmente, pelo mané-beat.⁷¹

São poucas as aproximações evidentes do mané-*beat* com as bandas desta monografia. O fato de serem fenômenos que compartilham espaços e tempos muito semelhantes indica

65 Faixas 13 a 17 da *playlist*.

66 WOLFF, Cristina S. e FLORES, Maria Bernardete Ramos. A Oktoberfest de Blumenau: turismo e identidade étnica na invenção de uma tradição. In: MAUCH, Cláudia e VASCONCELLOS, Naira. **Os alemães no sul do Brasil**. Cultura-etnicidade – história. Canoas (RS): Editora da ULBRA, 1994, p. 210.

67 Idem.

68 Ibid., p. 212.

69 Sobre a construção da açorianidade: FLORES, Maria Bernardete Ramos. A Autoridade do Passado. In: **A farra do boi**. Palavras, sentidos, ficções. Florianópolis: UFSC, 1997, p. 113-141.

70 Entre eles o músico Luiz Henrique Rosa, como demonstrado em: CORRÊA, Wellington Carlos. **"Vou andar por aí": o balanço, a música e a bossa de Luiz Henrique Rosa (1960-1975)**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

71 MOTA, op. cit., p. 49.

algum grau de contato entre ambos, porém este não pode ser verificado nas fontes fonográficas. Mesmo nas seções de agradecimentos das fitas, onde revelam-se as conexões de seus autores com outras bandas e indivíduos, não há referências aos envolvidos no projeto *mané-beat*. Entre as fontes, a maior aproximação aparece na postagem da fita “*We Know You Won’t Like It But Who Cares?*” no *blog* Demo-Tapes Brasil, na qual Souza afirma que essa demo foi produzida por Gringo Starr⁷². Outro ponto de forte conexão entre os dois fenômenos, que consegui verificar em fontes externas às fitas, é a proximidade de membros do Dazaranha com o vocalista da Euthanasia, Marcelo “Mancha”. Em entrevista para o canal de YouTube Ferradura Vídeo, Mancha conta que J.C. Basañez, primeiro baterista do Dazaranha, foi um dos fundadores da Euthanasia, apesar de ter saído da banda antes de gravarem a primeira demo⁷³. Além disso Mancha também produziu um documentário em comemoração aos 25 anos daquela banda⁷⁴, e o violinista Fernando Sulzbacher participou em uma faixa do álbum mais recente da agora denominada Eutha⁷⁵.

Os elementos culturais do litoral catarinense, definidores da estética *mané beat*, são essencialmente nulos nas fitas-demo recolhidas. Não há sonoridades que remetam especificamente à região, sendo os poucos segundos de berimbau ao fim da faixa “Haxixe”⁷⁶ o máximo de similaridade sonora com a proposta manezinha. Nas letras das canções, tal regionalidade é igualmente escassa: limita-se à faixa “*Straight All Life*”⁷⁷, uma tradução direta da expressão local “toda vida reto”. Na parte gráfica das fitas, a escassez é ainda maior, não havendo nada que remeta à localidade das bandas.

Sendo assim, as únicas formas de associar as fitas à região de Florianópolis são verificando os dados postais, nas seções de contato, e os *releases* anexos a algumas das demos, que apenas localizam as bandas geograficamente em seus espaços de atuação, sem associá-las a algum tipo de identidade regional. Segundo Will Straw, há nesse tipo de cultura musical uma conexão profunda com as circunstâncias locais, graças à pequena escala das

72 SOUZA, Edson Luis de. Euthanasia- We Know You Won’t Like It But Who Cares? (1993). Disponível em: <http://demo-tapes-brasil.blogspot.com/2012/11/euthanasia-we-know-you-wont-like-it-but.html>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

73 NONA CHURA LONDERO TALK SHOW #22 - MARCELO MANCHA SHOW DE BOLA. Ferradura Vídeo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c0V22kR1x80>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

74 DOCUMENTÁRIO Soul da Caixa d’Água. Dazaranha, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rkbKiXU-gXk>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

75 EUTHA. Made in Desterro. In: _____. **Kobrasol Rulezzz (Outro Dia em Chaosoonópolis)**. [S.l.]: Independente, 2019. 1 CD (22 min), faixa 3. Faixa 18 da *playlist*.

76 EUTHANASIA. Haxixe. In: _____. **Morrer, viver, sorrir, sangrar**. [S.l.]: Prolapse Records, 1997. 1 cassette sonoro (14 min), faixa 6.

77 SUPERBUG. Straight all life. In: _____. **Baby, baby...** Rio de Janeiro: Midsummer Madness, 1997. 1 cassette sonoro (35 min), faixa 4.

estruturas de produção e divulgação, mas os valores estéticos que as dominam são em maior parte o de um pluralismo cosmopolita que tende a repetir-se entre as variadas localidades.⁷⁸

Por fim, a tese de Mota merece destaque pelo tratamento dedicado às fontes. Em primeiro lugar, o autor segue apontamentos fundamentais da historiografia musical mais recente, a partir de autores como Marcos Napolitano e José Geraldo Vinci de Moraes. A canção, nesse ponto de vista, é analisada em sua totalidade, ou seja, não apenas tratando da letra (como costuma ser o caso em abordagens mais antigas da historiografia e trabalhos ligados à área das Letras) mas também de seus aspectos não-verbais, como arranjos, timbres e ritmos. Além disso, destaca-se a importância de se levar em conta todo o contexto que envolve a canção, como a totalidade do álbum em que esta se insere, a relação desta com as outras canções do álbum, o suporte físico, o encarte, a produção, a performance, etc.

Mota, além de considerar a dimensão holística das fontes ao aplicar sua análise, dá uma grande importância ao som, o que me parece fundamental. Apesar de soar evidente, essa ênfase é raramente encontrada em trabalhos na área das humanidades, que tendem a privilegiar aspectos líricos, gráficos e econômicos. Nessa intenção de dar ao som a centralidade merecida na análise dos fenômenos musicais, Rodrigo Mota criou um site⁷⁹ no qual é possível ouvir canções de várias bandas de Florianópolis, além de uma *playlist* montada com cada uma das músicas analisadas, na ordem em que aparecem na tese. Essa iniciativa por uma anexação de conteúdo em áudio ao texto acadêmico é, para mim, um dos elementos mais relevantes no trabalho desse historiador, tanto por possibilitar aos leitores e leitoras o acesso à fonte primária que está sendo analisada, quanto por constituir um trabalho fantástico de preservação e divulgação da cultura musical florianopolitana.

Outro importante trabalho recente, desta vez diretamente ligado à perspectiva cênica, é a tese de doutoramento de Ricardo Neumann, de 2017.⁸⁰ Parcialmente orientada por Will Straw e defendida na UFSC, o seu objeto de pesquisa é descrito como a “cena alternativa norte-nordeste catarinense, suas bandas, seus espaços, suas principais características, a relação entre a cena e a política, e a relação entre a cena e a internet”. A cena estudada por Neumann nesse texto é muito semelhante à estudada por mim, acontecendo em sincronia a poucos

78 STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural studies*, v. 5, n. 3, 1991, p. 378.

79 MOTA, Rodrigo de Souza. Mané Beat – Coletividade e Identidade Musicais em Florianópolis (1994-2016). Disponível em: <https://profhstkiko.wixsite.com/manebeat>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

80 NEUMANN, 2007, op. cit.

quilômetros de distância, em cidades como Jaraguá do Sul, Guaramirim e Joinville. Ambas as cenas se relacionam tanto por estarem inscritas no mesmo universo midiático e simbólico do *rock underground* (entendido pelo autor como sinônimo de “alternativo”), quanto pelo fluxo de pessoas envolvidas no circuito de shows e festivais.

Essas conexões inter-regionais são visualizadas explicitamente no fato de que a coleção utilizada por Neumann como sua principal fonte não-oral é o mesmo do qual retirei as minhas: o arquivo pessoal de Edson Luis de Souza. Dessa maneira, pode-se perceber essa rica coleção como um ponto nodal entre a cena norte-nordeste catarinense e a cena de Florianópolis, uma articulação material entre ambas as pesquisas. A seleção das fontes, nesse caso, privilegia o material gráfico/textual disponível nos blogs de Souza, como cartazes de shows, fotografias, *fanzines* e capas de CDs, vinis e fitas.

Apesar de classificar as bandas estudadas através de suas sonoridades e fazer referências a estas no decorrer da análise, não são analisadas músicas individuais e nem são citados álbuns ou fitas-demo como fontes. Por esse motivo, não considero que seja feita uma análise sonora da cena nessa tese, o que não diminui sua competência no que propõe apresentar. É nessa lacuna, da análise dos objetos musicais, que pretendo agir. Acredito que, pela proximidade temática, minha interpretação das fitas de Florianópolis pode contribuir também para as reflexões sobre a cena estudada por Neumann.

Por fim, é importante citar a dissertação de mestrado em Antropologia Social de Tatyana de Alencar Jacques. Defendido em 2007 na UFSC, o trabalho é intitulado “Comunidade *rock* e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais”. Tendo como foco “as concepções musicais e discursos sobre música em torno dos quais se configuram grupos, formados por músicos, técnicos de estúdio e *shows* e aficionados”⁸¹, a pesquisadora acompanhou 14 bandas da região de Florianópolis, ligadas a variados subgêneros de *rock*, entre janeiro e julho de 2006. Os músicos constituem as principais fontes dessa etnografia.⁸²

Apesar de se passar em um período posterior ao estudado nesta monografia, o texto de Jacques fornece muitas ferramentas importantes para o estudo do *rock* catarinense. Em primeiro lugar, é feita uma revisão historiográfica robusta sobre a história do *rock* e, especialmente, de suas expressões em Florianópolis. Nesse aspecto, algumas informações preciosas trazidas à tona pela antropóloga, além das diversas bandas listadas, são um relato de

81 JACQUES, op.cit., p. 8

82 Ibid., p. 10.

uso do termo “música *underground* pesada” na imprensa local já em 1971⁸³ e vislumbres de espaços, personagens e eventos importantes do rock na cidade desde os anos 60⁸⁴.

A pesquisa de Jacques também me auxilia em suas apresentações das bandas acompanhadas e das dinâmicas que as conectam. Primeiramente, por ter como informantes duas bandas que compõem minhas fontes – Euthanasia e Os Ambervisions – e fornecer informações sobre estas que complementam minha análise. Além disso, entre essas apresentações é possível notar outros grupos que já existiam no período de meu estudo, mas cujos vestígios fonográficos da época não se localizam na internet até a realização deste: Os Cafonas (ativa desde 1992 até hoje, sendo uma das bandas mais antigas da Ilha), Brasil Papaya (banda instrumental também ainda na ativa, desde 1993) e Pão com Musse (criada em 1995, não encontrei mais informações posteriores a esse texto de Jacques). Outras informações valiosas sobre as dinâmicas musicais em Florianópolis nos anos 90, não explicitadas em minhas fontes, são as que afirmam a importância de determinados espaços para a organização da cena – como o *Underground Rock Bar*, que existiu com esse nome entre 2000 e 2003 mas cuja história se estende desde 1995, quando ainda chamava-se *Trópicos*⁸⁵.

83 Retirado do jornal O Estado, de Florianópolis, referindo-se ao tipo de som que tocava no programa local Som Subterrâneo, da Rádio Anita Garibaldi.

84 Por exemplo, falando da cena nos anos 60 e 70, Jacques diz que as bandas “tinham como espaços de apresentação o Diretório Central dos Estudantes (DCE) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), o Teatro Álvaro de Carvalho (TAC) e o Ginásio do Colégio Catarinense, todos localizados no centro da cidade. Ainda aí, eram importantes locais de encontro para os fãs de rock os bares Quiosque, na Praça Benjamin Constant, e a Casa do Suco, ao lado da Catedral Metropolitana. O primeiro tinha como proprietário Fernando Bahia, que, segundo Marcelo Muniz, foi ‘um dos primeiros roqueiros assumidos, daqueles caras que todo o mundo conhecia como roqueiro mesmo’ (informação verbal) e que, na década de 1980, integrou como guitarrista a banda de *hard rock* Asa de Morcego. O proprietário do segundo era Edinho, integrante da banda Sidharta. Nestes bares havia sessões de improvisação com integrantes de diferentes grupos de rock”. In: *Ibid.*, p. 41.

85 A importância desse espaço para a memória musical de Florianópolis pode ser constatada no lançamento (em 15/03/2019) de um documentário dedicado à sua história, dirigido por Fabio Bianchini (Superbug) e Lucas de Barros e intitulado “Aquela Mistura”. Na época do lançamento, o Museu de Imagem e Som do Centro Catarinense de Cultura (MIS/CIC) promoveu uma exposição de fotografias, cartazes e recortes de imprensa e uma série de shows de bandas ligadas ao bar, entre elas Eutha (ex-Euthanasia), Superbug e Os Cafonas. Enquanto o documentário não é disponibilizado ao público, outra fonte muito interessante dedicada às memórias ligadas a esse espaço é o blog “De Trópicos ao Underground”, editado entre janeiro de 2012 e o mesmo mês de 2013 por Domingos Longo e Fábio Bianchini, disponível em: <http://detropicosaounderground.blogspot.com/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

Cena musical: origens e definições da categoria

A noção de cena musical vem sendo utilizada desde meados do século XX para aludir a experiências sociomusicais diversas, florescendo particularmente no meio do *jazz*. A clássica “História Social do *Jazz*” (1959)⁸⁶ de Eric Hobsbawm, por exemplo, tem o título original de “*The Jazz Scene*”. Seus primeiros usos no meio acadêmico não carregavam pretensões de transformar o termo em uma ferramenta de análise, tratando-o de forma vaga⁸⁷. Até o fim da década de 1980, categorias como “comunidade musical” e “subcultura” eram preeminentes no meio acadêmico para referirem-se à dimensão social da música.

Foi a partir da crítica a elas que “cena musical” começou a ser desenvolvida de maneira mais estrita. Em 1991 foi publicado um primeiro marco teórico importante desse campo de estudos, que viria a ser nomeado como “*scene studies*”. Trata-se de “*Systems of articulation, logics of change*”⁸⁸, de Will Straw. Nesse trabalho, o autor aponta para a preocupação dos pesquisadores da música popular de seu tempo com o dismantelo das comunidades culturais como entendidas tradicionalmente, com forte ênfase nos elementos de unidade e localidade. Essa mudança no papel do local nas sociedades contemporâneas é referida pelo autor, evocando Edward Said, como um “sistema de articulação” cada vez mais amplo, moldado pelos processos de globalização econômica e institucional. Para o comunicólogo, os estudos culturais nesse contexto deveriam atentar às novas lógicas de influência e formas valorativas que a circulação global de cultura implica, diferentes daquelas presentes em práticas musicais localmente enraizadas.⁸⁹

Para a análise sob essas novas circunstâncias, é proposta uma nova conceituação. Para defini-la, Straw inicia sua teorização contrastando a categoria “cena” com outras mais antigas. Essa estratégia é útil também para introduzi-la nesta monografia, visto que concepções ligadas a conceitos como “subcultura” ou “comunidade” – criticados não só por Straw mas também por outros autores do campo, como Andy Bennett e Richard Peterson – ainda são muito recorrentes nas análises sociomusicais, muitas vezes se confundindo entre si. Trata-se de lapidar o conceito a partir de sua diferenciação com esses outros, sem negar as possíveis

86 HOBBSAWM, Eric J. **História social do jazz**. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

87 Como em Eric Hobsbawm (1959), Dave Laing (1985) e Barry Shanks (1988).

88 STRAW, Will. *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music*.

Cultural studies, v. 5, n. 3, 1991, pp. 368-388.

89 STRAW, op. cit., p. 369.

contribuições destes às pesquisas sobre música. São lentes diferentes para fenômenos semelhantes, cada uma adequando-se melhor a propostas específicas de análise.

Segundo Bennett, há dois usos principais pelos quais a ideia de comunidade tem sido tradicionalmente aplicada a música. O primeiro é como uma referência às formas com que músicas produzidas em determinado local geográfico tornam-se meios pelos quais indivíduos se situem no interior deste. Segundo esse uso, tal conexão com sonoridades localmente produzidas articula-se como certo sentimento de coletividade, em que música, identidade e local se justapõem. Já a segunda forma que esta categoria toma é como um “construto romântico”, ou seja, uma forma de articulação entre indivíduos que não compartilham uma mesma localidade através da concepção de música como um “estilo de vida” que seria base da comunidade. Um exemplo é a construção, entre os *hippies*, de um sentimento comunitário a partir da associação à música como fonte de mudança social.⁹⁰ Will Straw complementa a crítica afirmando que os usos tradicionais da categoria presumem grupos sociais relativamente estáveis, e que o sentido dado à música nessa perspectiva se dá através da articulação de práticas contemporâneas com determinadas “heranças” musicais associadas ao local. Essa perspectiva aponta seu foco, portanto, às continuidades históricas da cultura local.⁹¹

A mesma presunção de estabilidade é criticada na ideia de subcultura, introduzida pela escola de Chicago a fim de analisar sociologicamente o crime e os desvios. O termo foi adaptado nos anos 70 por pesquisadores do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos (CCCS) da universidade de Birmingham, como Stuart Hall e Tony Jefferson, para refletir sobre as culturas jovens da Grã-Bretanha no pós-guerra. Inicialmente a perspectiva era aplicada mais aos estilos juvenis de grupos como os *mods*, *skinheads* e *punks* do que à música em si. O trabalho do CCCS, fortemente ligado à Nova Esquerda britânica, argumentava que as subculturas representariam espaços de resistência da classe trabalhadora britânica às circunstâncias estruturais de suas vidas. Daí vem o principal ponto criticado na teoria subcultural: a implicação de relações relativamente fixas dos estilos e musicalidades estudados com os contextos de classe dos indivíduos envolvidos nestes.⁹² Ademais, segundo Bennett e Peterson, o termo presume uma cultura “comum” da qual a subcultura desvia e seu uso muitas vezes implica que todas as ações dos indivíduos envolvidos são condicionadas pelos padrões subculturais.⁹³

90 BENNETT, Andy. Consolidating the music scenes perspective. *Poetics*, v. 32, n. 3-4, p. 2004, p.224.

91 STRAW, op.cit., p.373.

92 BENNETT, op. cit., pp.224-225.

93 PETERSON & BENNETT, op. cit., p.3.

Essa inflexibilidade da ideia de “subcultura” como categoria de análise resultou em uma série de reformulações teóricas e tentativas de construir modelos alternativos para pensar a relação entre música e cotidiano. Paralelamente aos *scene studies* surgiram outras teorias pensadas como substitutas à subcultural, como “pós-subcultura” e “neotribalismo”. A etnografia de Tatyana Jacques associa-se bastante à segunda, desenvolvida por Michel Maffesoli. A autora explica que “as tribos, ou comunidades afetuais, são grupos caracterizados pelo compartilhamento de uma ética e estética específicas (...) a partir de redes de amizade estabelecidas por atração e repulsão”. Assim, a realidade cultural é vista como “uma rede de redes”, que cristalizam-se e se dissolvem em dinâmicas regidas pela estética. Os grupos formados, segundo o paradigma das neotribos, “são ao mesmo tempo frágeis e objeto de grande investimento emocional”⁹⁴, e no interior deles as rígidas identidades pessoais são relativizadas, sendo substituídas por facetas (*personae*) que fluem segundo as dinâmicas dos grupos. Mesmo o uso de “cena” por Jacques baseia-se em Maffesoli, usando-a para referir-se à “cristalização de ambientes dentro de redes de fluxo” e para “observar formações efêmeras e à parte de instituições”⁹⁵. Esse uso está embebido, portanto, da atenção dada à fluidez das identidades na vida social proposta pela perspectiva neotribal.

O foco está no consumo de música, entendido como o fenômeno através do qual as identidades das tribos urbanas são construídas. Corre-se o risco de cair numa compreensão simplista quanto às sociabilidades musicais, ao serem resumidas a práticas de consumo de bens culturais e a expressões superficiais de “estilos de vida que privilegiam aparência e forma”⁹⁶. As análises “cênicas”, por outro lado, tratam de um leque mais diverso de fenômenos internos à experiência musical, abrangendo tanto aqueles relativos à produção quanto os referentes ao consumo, e refletindo sobre as múltiplas formas com que tais práticas se cruzam em determinados espaços geográficos e/ou virtuais. Segundo Felipe Trotta:

O termo se refere a uma instigante articulação entre gênero musical e território, entrecortada por apropriações culturais que incluem indumentária, hábitos, gestos, gírias, e um peculiar sentimento de pertencimento. (...) A metáfora teatral aproxima

94 JACQUES, op. cit., p. 77.

95 JACQUES, op. cit., p. 78.

96 MAFFESOLI apud BENNETT, Andy. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. **Sociology**, v. 33, n. 3, 1999, p. 605. Em resposta a esse texto de Bennett, David Hesmondhalgh escreveu “Subcultures, Scenes or Tribes? None of the Above”, publicado no *Journal of Youth Studies*, vol. 8, no.1, em março de 2005. Na edição seguinte dessa revista, em junho de 2005, Bennett publica “*In Defence of Neo-tribes: A Response to Blackman and Hesmondhalgh*”. Essa querela traz à tona discussões relevantes sobre a relação entre identidades e consumo cultural na contemporaneidade, enriquecendo o debate ao apontar os limites e especificidades nas definições de cada abordagem.

a noção de cena à ideia de performance, vivenciada coletivamente em espaços públicos das cidades. Também aponta para uma ambiência social, onde os objetos, ruas, clubes, bares, equipamentos, aparelhos, prédios e palcos formam um contexto material para as interações culturais entre indivíduos e grupos.⁹⁷

Para Straw, uma cena é um “espaço cultural em que um leque de práticas musicais coexistem, interagindo entre si através de variados processos de diferenciação, e de acordo com diferentes processos de transformação e interinfluência”, que funcionariam segundo as “lógicas” particulares dos espaços musicais. Essa abordagem é explicada pelo autor ao associar três noções de “lógica” nas ciências sociais. A primeira, adotada de Pierre Bourdieu, diz respeito a como os meios de validação e acomodação de novidades operam no sentido de definir as fronteiras dos campos culturais. A segunda, inspirada pela abordagem de Bernard Miège sobre os *commodities* culturais, refere-se aos modos como o valor é construído e atribuído no interior de uma cultura musical no decorrer do tempo. Por fim, Straw inspira-se em Michel de Certeau ao tratar de uma lógica das circunstancialidades das práticas cotidianas, baseada na interação entre as disputas de indivíduos por *status* e influência no interior dos campos musicais e as transformações das relações culturais e sociais nas cidades contemporâneas. A atenção a essa interação seria necessária para, por um lado, não superestimar a agência de determinados atores no interior do campo e, por outro, para evitar a leitura rasa de qualquer transformação neste como evidência de uma reorganização das relações sociais.⁹⁸

Em trabalhos posteriores, como “*Scenes and sensibilities*” (2004)⁹⁹, Will Straw passa a destacar a amplitude de fenômenos que o conceito passou a abarcar. Segundo o autor:

(...) “cena” descreve unidades de escalas e níveis de abstração altamente variáveis. “Cena” é usada para circunscrever concentrações muito localizadas de atividades e para dar unidade a práticas dispersas ao redor do mundo. Funciona para designar sociabilidade face a face e como um sinônimo preguiçoso para comunidades virtuais e globalizadas de interesse. “Cena” persiste na análise cultural por um número de razões. Uma destas é sua eficiência como rótulo padrão para unidades culturais cujas fronteiras são invisíveis e elásticas. “Cena” é flexível e desessencializante, requerendo daquele que o utiliza não mais que a observação de uma coerência nebulosa entre práticas ou afinidades. (...) Ao mesmo tempo, “cena” parece capaz de evocar o conforto intimista de uma comunidade e o cosmopolitismo fluido da vida urbana. Ao primeiro, soma um dinamismo; ao segundo, um reconhecimento dos círculos internos e das histórias que revelam uma ordem secreta sob superfícies aparentemente fluidas. (...) Seria uma cena (a) a congregação recorrente de pessoas em um lugar particular, (b) o movimento dessas pessoas entre esse lugar e outros espaços de congregação, (c) as ruas nas quais esse movimento acontece, (d) todos os

97 TROTTA, op. cit., p.59.

98 STRAW, op. cit., 374-375.

99 STRAW, Will. *Scenes and sensibilities*. E-Compós, 2006.

espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular, (e) o fenômeno mais amplo e disperso geograficamente do qual esse movimento e essas preferências são exemplos locais, ou (f) as redes de atividade microeconômica que possibilitam tais sociabilidades e as conectam com a constante autorreprodução da cidade? Todos esses fenômenos têm sido designados como cenas.¹⁰⁰

Para organizar tamanha variedade de fenômenos, uma classificação é proposta por Bennett e Peterson¹⁰¹. Os autores apontam para uma perspectiva tríplice da noção de cena, utilizada para classificar as pesquisas já produzidas na área. Esse ponto de vista divide as cenas musicais em três tipos: local, translocal e virtual. Enquanto esses tipos são propostos considerando limitar classes específicas de cenas, percebo-os mais como aspectos distintos das sociabilidades musicais, cada um aparecendo em maior ou menor grau dependendo das práticas que prevalecem.

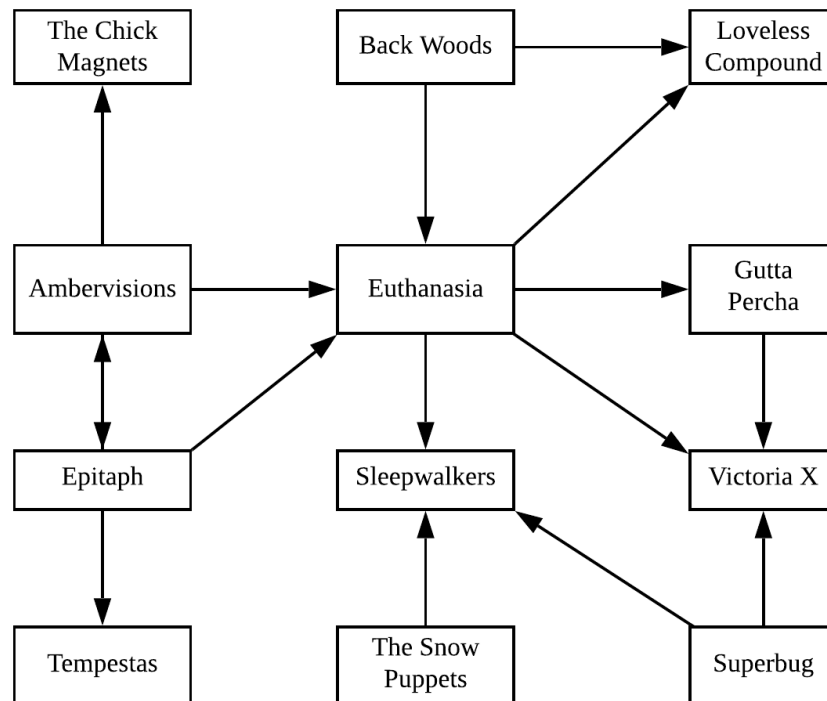
O primeiro tipo é autoexplicativo, correspondendo às concepções mais tradicionais de cena musical, com a ênfase na delimitação geográfica. As cenas locais são compostas pelas práticas sociais mais concretas que envolvem a música e que possibilitam sua presença na cidade. Além dos próprios musicistas que vivem na região e do público interessado por seus sons, há as casas de *show*, estúdios de gravação, lojas de instrumentos e de discos, enfim, toda a estrutura de trabalho que dá forma à vida musical do local. As pessoas envolvidas em cada uma das partes dessa estrutura também compõem a cena local, mesmo agindo às margens da experiência mais direta da música ao vivo, entre artista e público.

Nas minhas fontes esse aspecto é o que possui mais vestígios explícitos, permitindo desvendar parte da rede de relações que compunham a cena florianopolitana à época. Os espaços mais importantes das fitas para se desvendar essas conexões interpessoais são as seções de agradecimentos. A nível local, estas possibilitam traçar com maior precisão as relações concretas entre as bandas aqui pesquisadas, para além de semelhanças estéticas ou espaços compartilhados. Analisando todas as menções que as bandas estudadas fazem entre si nesses espaços, uma agradecendo à outra, chega-se ao seguinte esquema:

Figura 1 – Diagrama de conexões entre as bandas

100 STRAW, 2006, op. cit., p.6. [Tradução minha]

101 BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. Introducing music scenes. In: BENNETT & PETERSON (orgs.). **Music Scenes: Local, translocal, virtual**. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2004, pp. 1-15.



Como se vê no diagrama, a Euthanasia é a banda com maior número desse tipo de conexão, talvez por ser a mais antiga do grupo. Interessante notar que as bandas às quais a Euthanasia agradece são todas classificadas no *blog* como *indie*, ao passo que recebe agradecimentos de outras de metal e *punk*, mais próximas da sua sonoridade. Isso é vestígio da convivência entre grupos de diferentes subgêneros que, embora estando ligados ao mesmo universo simbólico mais amplo do *rock*, tendem a interagir menos em cenas locais mais desenvolvidas, com maior número de bandas e espaços dedicados a sonoridades mais específicas.

Há também ligações mais concretas entre os artistas, como quando estes reúnem-se para formar novas bandas. A Feedback Club, por exemplo, foi formada por membros de três das bandas estudadas: Beto (guitarra/vocal na Victoria X), André (guitarra/vocal na Gutta Percha) e Sabrina (baixo/vocal na Sleepwalkers). Algo semelhante acontece entre os membros d’Os Ambervisions. Jacques, que acompanhou essa banda em sua etnografia, explica que Alexandre “Amexa” e Guilherme Arioli (respectivamente guitarrista e baixista nesse grupo) já tocavam juntos entre 1993 e 1994, em uma banda chamada Mom’s Pride (“orgulho da mãe”). Na mesma época, segundo a autora, Amexa tocava baixo na Loveless Compound, o que

levanta a dúvida: seria ele o tal “Mudman”, baixista e vocalista da demo homônima? Após esse período, esse músico começou a tocar baixo nos The Chick Magnets, com Guilherme Zimmer (bateria/vocal) e Rodrigo “90” (guitarra/vocal).¹⁰²

Outro tipo de interação mais direta entre os artistas se dá nos processos de produção e divulgação dos fonogramas. Ainda na fita “Várias”, d’Os Ambervisions, há a participação de Alexei Leão (vocal na Epitaph) como vocalista na faixa “Zé do Caixão”¹⁰³. Leão também produziu e forneceu equipamentos para a gravação, que foi parcialmente realizada “na casa dos famigerados irmãos d’Ávila”¹⁰⁴. Ao que tudo indica um desses irmãos é Daniel d’Ávila, baixista na demo da Epitaph¹⁰⁵. Já na fita “*Come On*”, os The Snow Puppets contaram com a colaboração de Cristiano Veras, guitarrista da Sleepwalkers, que atuou como produtor e *backing vocal* na demo.¹⁰⁶

Há dois selos locais que mediam as atividades de algumas das bandas da cena. O primeiro é Migué Records, administrada pelo baterista Guilherme Zimmer¹⁰⁷, e presente no encarte da demo “Várias”. Apesar de aparentemente ser seu único lançamento entre as fontes, visto que nenhuma outra indica tal associação no encarte, a postagem da fita dos The Chick Magnets no *blog* Demo-Tapes Brasil indica que esta já havia sido lançada pela Migué Records, quatro anos antes. Outro importante selo local foi o *fanzine* Futio Indispensável, criado em 1993 por Frank Maia e Emerson Gasperin como projeto de conclusão do curso de Jornalismo da UFSC.¹⁰⁸ Três das fitas selecionadas levam sua marca: “*Take Yer Horse Off The Rain*”, “*Loveless Compound*” e “Pensei que fosse Deus”. Além da divulgação jornalística das fitas, esse zine também participava na produção mais direta do trabalho das bandas. No *release* da *Loveless Compound*, por exemplo, há recortes de jornal que anunciam um show desta promovido pelo Futio Indispensável no Estaleiro Bar – localizado “no antigo Arataka,

102 JACQUES, op. cit., p. 56.

103 OS AMBERVISIONS. Zé do Caixão. In: _____. *Várias*. Florianópolis: Migué Records, 1999. 1 cassete sonoro (10 min). Faixa 2.

104 OS AMBERVISIONS, *Várias*. Florianópolis: Migué Records, 1999. 1 cassete sonoro (10 min). Informação no encarte.

105 O irmão de Daniel d’Ávila é Hique d’Ávila, que foi guitarrista da Epitaph de 1998 até o fim da banda, em 2001. A partir de 2008, passou a tocar guitarra na banda Stormal, com os irmãos Alexei e Andrei Leão, ambos da Epitaph. Informação disponível em: <https://www.metal-archives.com/bands/Epitaph/3540390684>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

106 THE SNOW PUPPETS. *Come on*. Florianópolis: Independente, mai. 1998. 1 cassete sonoro (35 min). Informação no encarte.

107 O endereço indicado no encarte é zimmer@matrix.com.br

108 ALEXANDRE, Ricardo. *Cheguei bem a tempo de ver o palco desabar*: 50 causos e memórias do rock brasileiro (1993-2008). São Paulo: Arquipélago Editorial, 2014.

embaixo da ponte Hercílio Luz” – na mesma noite que a banda gaúcha Crushers, ambas abrindo para o grupo brasileiro Little Quail & The Mad Birds¹⁰⁹.

Outro elemento importante a ser levado em conta para desvendar as dinâmicas locais da cena são os espaços nos quais esta se desenrola, funcionando como espaços nodais cruzados pelas diferentes bandas. No mesmo *release* da Loveless Compound há recortes de jornal promovendo dois *shows* desta no Berro Bar, localizado “no trevo da UFSC para o Córrego Grande”. Uma dessas ocasiões contou com a presença da Sleepwalkers, na qual os dois grupos locais abriram o *show* da banda curitibana Intruders. O anúncio desse evento indica, além disso, que no dia seguinte haveria uma apresentação da Tempestas com a Bones in Traction, de Blumenau, no mesmo lugar. Isso indica a ocupação do mesmo espaço por pelo menos duas estéticas diferentes: uma mais próxima ao *indie* e ao chamado *rock* alternativo, como no primeiro caso e no outro *show* da Loveless Compound no local junto à banda Fishmen (de Imbituba); e outra ligada ao metal, como no segundo caso. Há ainda, no *release* de “*Baby, baby...*”, a informação de que o primeiro show da Superbug foi com a Victoria X e a Gutta Percha em um bar chamado Berro D’Água, também em Florianópolis e no mesmo ano de 1994, porém não tenho certeza se trata-se do mesmo Berro Bar ou apenas outro espaço com nome semelhante.

Outros espaços importantes para a infraestrutura da cena são os estúdios. Entre as fontes, há três fitas gravadas no mesmo estúdio Master Sound, em Florianópolis: “*Going to the Park*”, “*DISCO+nnnection*” e “Pensei que fosse Deus”. Nessa última, há agradecimentos a um certo “Maurício (Master Sound)”, provavelmente funcionário do local. Outro local do tipo, compartilhado por bandas distintas, é o Studio C, no qual foram gravadas as demos “*Loveless Compound*” e “*Take Yer Horse Off the Rain*”.

Por fim, há ainda vestígios de suporte dado à cena por parte de alguns empreendimentos locais. A primeira fita-demo da Euthanasia, por exemplo, foi lançada com apoio da Roots Records, loja de discos fundada em Florianópolis em 1991 e em funcionamento até hoje. No encarte da demo seguinte, “Pensei que fosse Deus”, a banda de São José agradece a “Gotta & Roots Records”, referindo-se ao proprietário da loja. Outra empresa comercial que apoiou a Euthanasia foi a loja Hot Cordy, de São José, especializada em artigos esportivos. Em atividade desde 1989 até hoje em dia, a marca apoiou o lançamento

¹⁰⁹ Formada por músicos que atualmente tocam nos grupos Autoramas (Gabriel Thomaz) e Ultraje a Rigor (Bacalhau), foi uma das primeiras bandas do *underground* noventista a lançar um disco por uma *major*, nesse caso através do selo Banguela (Warner), do produtor Carlos Eduardo Miranda. Faixa 19 da *playlist*.

da demo “Morrer, Viver, Sorrir, Sangrar” e da compilação “*Advanced Fuckin Tape*”, ambas lançadas em 1997.

Já a ideia de cena translocal, surgida da crítica ao foco localista e à subestimação do papel das mídias (vistas muitas vezes como exteriores à cultura autêntica), diz respeito à interação entre diversas cenas locais espalhadas geograficamente, que comunicam-se e compartilham interesses musicais e comportamentais. Por um lado, como usado por Holly Kruse (1993), funciona para descrever a forma que indivíduos apropriam-se de recursos musicais e estilísticos em seus contextos locais, mantendo um senso de conectividade com práticas semelhantes em outras regiões do mundo. Ou seja, a própria existência de bandas de *rock* no Brasil, à medida que se apropriam de sonoridades originadas em outros países, é uma expressão de translocalidade. As formas com que se dão essas apropriações translocais no interior das minhas fontes serão abordadas no próximo capítulo.

Por outro lado, há práticas translocais mais concretas que o distante contato midiático com sonoridades estrangeiras. Uma dessas é a conexão entre bandas brasileiras de diferentes cenas locais, possibilitada pelo tráfego de correspondências e pelo circuito de *shows*, festivais e turnês. Para analisar essas redes outros tipos de fontes podem dar informações mais detalhadas, como cartazes de divulgação, textos jornalísticos e entrevistas. Todavia, as fitas-demo analisada contêm algumas pistas que ajudam a esboçar tais conexões. Novamente a seção de agradecimentos se faz útil para traçá-las. Em “Pensei que fosse Deus”, por exemplo, a Euthanasia agradece às bandas Poindexter e Gangrena Gasosa (ambas do RJ), D.F.C. (Brasília)¹¹⁰, Resist Control (Curitiba), Popping Tits (Santos/SP), Godzilla (Mogi Mirim/SP), G.D.E. (Santa Maria/RS), Jukes (Goiânia), Guliver (Barretos/SP) e The Tchó Kongas (Ijuí/RS). Na fita “*Clandestine Ways*”, da Tempestas, há agradecimentos a “todos os amigos que fizemos via correio”¹¹¹.

O grau de proximidade geográfica entre as diferentes cenas que se cruzam a nível translocal condiciona os tipos de práticas que emergem dessa interação. A relação da Euthanasia com essas bandas de outros estados, por exemplo, provavelmente se dava de forma diferente do que aquela mantida pelo grupo com as bandas joinvilenses citadas no mesmo encarte: Tormento dos Vizinhos, Alpha Asian Malaria e The Power of the Bira. Esta última, da qual a Euthanasia gravou um *cover* (“Eu sou eu, você é você”, presente no seu

110 Faixas 20 e 21 da *playlist*.

111 Em inglês, na fonte: “Thanks to (...) all the friends we made by mail (Keep on writing!)”.

álbum mais recente¹¹²) tinha como vocalista Edson Luis de Souza, o responsável pela coleção da qual retirei minhas fontes.

Outro mecanismo de articulação translocal entre as bandas são os *fanzines* e selos que mediam e divulgam seus trabalhos. A publicação desse tipo de maior expressão entre as fontes analisadas é o Midsummer Madness, do Rio de Janeiro, que publicou todas as demos do Feedback Club e da Sleepwalkers, além da fita “*Baby, baby...*” da Superbug. Fundado por Rodrigo Lariú em 1989, inicialmente como uma publicação focada nas bandas nacionais independentes, o *zine* começou a lançar fitas cassete em 1994 – o que o levou a ser chamado de “a primeira gravadora brasileira de fitas demo”¹¹³ – e hoje em dia segue na ativa como gravadora, editora e produtora, além de manter um site com loja e *zine* digital. O selo publica desde bandas antigas da cena independente brasileira, como Fellini, Smack e Pin Ups, até expoentes contemporâneos como Lava Divers¹¹⁴. A Midsummer Madness foi uma das gravadoras que mais lançaram bandas de Santa Catarina¹¹⁵: além das bandas já citadas, o selo publicou mais recentemente Os Gambitos (outra banda de Fábio Bianchini) e Cassim & Barbária¹¹⁶. Segundo Lariú:

Entre 1993 e 1994¹¹⁷, o Marcelo Colares do Cigarettes (banda do Rio de Janeiro) veio fazer um show na região de Blumenau e conheceu o pessoal do Sleepwalkers (banda de São José). Aí ele levou para o Rio a primeira demo da Sleep e deu para mim, disse que gostou muito e tal. Assim a gente começou com os Sleepwalkers, mas o pessoal do Superbug (de Floripa) conhecia o pessoal do Cigarettes, Pelvs e foi para o Rio. A segunda demo da Superbug foi gravada no Rio, num estúdio que a Pelvs tinha¹¹⁸. E antes de começarmos a lançar as fitas, conhecia o (jornalista Fábio) Bianchini dos *fanzines*, ele fazia muitas resenhas de demo. Tinha o Fútio Indispensável em Florianópolis. As primeiras demos que eu recebi de Florianópolis foram Superbug, Guta Percha e tinha mais outra banda, que não me recordo o nome. Mas achava-as todas boas bandas. O Superbug foi a primeira banda que entrou no selo, mas a que lançamos primeiro foi Sleepwalkers. E daí pra frente, até por culpa do pessoal do Feedback Club começou a bombar e aí as bandas passaram a tomar conhecimento da existência do selo e enviar material.¹¹⁹

112 EUTHA. Eu sou eu, você é você. In: _____, 2019, op. cit., faixa 5. Faixa 22 da *playlist*.

113 LARIÚ, Rodrigo. Midsummer Madness, Contato. Disponível em: <http://mmrecords.com.br/contato/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

114 Faixas 23 a 26 da *playlist*.

115 Em 2009, Florianópolis era a segunda cidade com mais bandas no catálogo do selo (depois do Rio de Janeiro, na qual estava sediado), segundo entrevista de Rodrigo Lariú disponível em: <https://bit.ly/2Kn7ATz>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

116 Faixas 27 e 28 da *playlist*.

117 No *release* da Sleepwalkers, presente no site da Midsummer Madness, é dito que esse show foi “em algum moento de 1996 ou 1997. Disponível em: <http://mmrecords.com.br/sleepwalkers/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

118 O “*Freezer Studio*” que aparece no encarte de “*Baby, baby...*”

119 ESPINDOLA, Marcos. Um papo com Lariú. Disponível em: <https://bit.ly/2Kn7ATz>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

Esse depoimento é interessante para perceber as dinâmicas que conectam cenas musicais geograficamente distantes, construindo uma coesão a nível translocal entre essas experiências. A circulação territorial das bandas, em turnês para além de suas cenas locais, possibilita o encontro entre indivíduos com interesses e “ideais” artísticos semelhantes e facilita a troca de material, sobretudo em um paradigma midiático ainda tão analógico. A Feedback Club, por exemplo, graças a relações mediadas pela Midsummer Madness, chegou a tocar a canção “Happiness”¹²⁰ no programa Lado B, da MTV, importante divulgador do *rock* alternativo e do *indie* no Brasil¹²¹. Na entrevista publicada no *site* da banda, André agradece ao guitarrista Zé Antônio, da banda Pin Ups (de Santo André/SP, publicada pelo mesmo selo), que os convidou para tocar no programa. Outro artista ligado à gravadora de Lariú, Rodrigo Guedes (das bandas Killing Chainsaw e Grenade), também recebe agradecimentos por passar a tocar as músicas da Feedback Club na rádio após a apresentação na MTV¹²².

Outro exemplo desse tipo de conexão é a relação da Euthanasia com o músico carioca BNegão, vocalista do Planet Hemp. Em 1995, ano de lançamento do disco “Usuário”, essa banda tocou pela primeira vez na região de Florianópolis. Nessa ocasião, em Palhoça, Marcelo “Mancha” (baixo/vocal na Euthanasia) entregou duas fitas suas para o *rapper*: uma para ele mesmo e outra para ser entregue ao vocalista Paulo Roberto, o “Paulão”, que na época tocava com o Gangrena Gasosa. Anos depois esses dois artistas cariocas regravam “Qual é o seu nome?”¹²³, da Euthanasia, no primeiro disco da banda BNegão & Os Seletores de Frequência (“Enxugando Gelo”, de 2003)¹²⁴. Essa versão foi utilizada na trilha sonora do filme “Achados & Perdidos” (2006), dirigido por José Joffily. Interessante notar, porém, que “Qual é seu nome?” só seria lançada na demo “Morrer, viver, sorrir, sangrar”, de 1997, dois anos após o encontro relatado por Mancha¹²⁵ e por BNegão¹²⁶, o que pode indicar uma das seguintes possibilidades: que há outra fita com essa canção gravada, lançada antes 1997 e entregue por Mancha na ocasião relatada (o que é improvável, visto que a discografia listada

120 FEEDBACK CLUB. Happiness. In: _____. ... **Fast**. Florianópolis: Independente, dez. 1997. 1 cassete sonoro (35 min), faixa 4.

121 FEEDBACK Club – Happiness (Mtv Brasil – Lado B – 1999). Mateus Waechter, 2012. Disponível em: <https://youtu.be/cNJCqRFOOLU>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

122 FEEDBACK CLUB. Entrevistas. Disponível em: <http://www.oocities.org/feedclub/entrevistas.html>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

123 EUTHANASIA. Qual é o seu nome? In: _____. **Morrer, viver, sorrir, sangrar**. [S.l]: Prolapse Records, 1997. 1 cassete sonoro (14 min), faixa 2.

124 Faixa 29 da *playlist*.

125 OCLUBCAST: Eutha 25 anos (Episódio 7). Rifferama, 4 de out. 2016. Podcast. Disponível em: <http://rifferama.com/clubecast-eutha-25-anos-episodio-7/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

126 EUTHA – Qual é o seu nome? Participação BNegão. euthahc, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JO0D4qwf2Ps>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

pela própria banda só inclui as 4 demos presentes nesta pesquisa); ou que o *rapper* seguiu acompanhando o trabalho da banda de São José após ser presenteado naquele *show* em Palhoça.

Finalmente, as cenas virtuais seriam aquelas articuladas no ciberespaço, incrementadas pela superação de limites espaçotemporais e condicionadas pelas particularidades formais das interações via *web*. Segundo Bennett, ao passo que a vinculação a cenas locais geralmente depende de demonstrações mais visuais de envolvimento (como frequência em *shows*, imagem pessoal e performance corporal), o caráter não-presencial das interações virtuais faz com que as cenas desse tipo dependam de outras demonstrações de competência, como a capacidade de articulação verbal, a exibição de conhecimento musical vasto e o que o autor chama de “compartilhamento ritual de informação”. Além disso, esses espaços facilitariam a comunicação contínua entre fãs de artistas que reduziram ou encerraram suas atividades.¹²⁷

Hoje em dia, há práticas musicais que nascem, desenvolvem-se e muitas vezes morrem sem sair da internet. Expressões contemporâneas como o *vaporwave*, o *future funk* e o *cloud rap*, por exemplo, têm suas raízes em sociabilidades cibernéticas. No Brasil dos anos 1990, porém, o acesso à internet era muito limitado. Por esse motivo, é difícil falar de cenas estritamente virtuais nesse contexto. Todavia, já na época pesquisada há uma presença incipiente da cena florianopolitana na *web*. Trata-se do *site* da banda Feedback Club, ativa nos últimos anos do período recortado. Nessa página há um *release* apresentando o grupo, uma entrevista, fotos, letras das músicas e algumas canções disponíveis para *download*. Esse espaço amplificava tremendamente o alcance do trabalho da banda, superando os limites impostos pela materialidade das fitas cassete e das correspondências, e sobrevivendo até hoje no ciberespaço.

Mais relevante ainda, porém, é apontar para a coleção digitalizada de Edson Luis de Souza como uma manifestação virtual daquela mesma cena, visto que seus *sites* concentram a totalidade de registros sonoros de bandas *underground* florianopolitanas dos anos 90 disponíveis na internet (até o momento da escrita). Considero esses vestígios digitalizados como parte de sua dimensão virtual pois, mesmo estando em um tempo posterior a esta, me parecem responsáveis pela manutenção de sua memória na contemporaneidade. A análise histórica, ao perceber esse passado como dinâmico e presentificado no espaço virtual, traz à

127 BENNETT, op. cit., p. 230-231.

tona a continuidade da cena noventista na atualidade através dessa coleção, apesar de todas as transformações técnicas, organizacionais e estéticas ocorridas desde então em seu interior.

Frente à vastidão de fenômenos abarcados por perspectivas como as de Straw e Bennett, alguns pesquisadores passaram a dedicar-se a especificar melhor a categoria “cena musical”. Autores brasileiros como Simone Pereira de Sá, Felipe Trotta e Micael Herschmann vêm se dispondo a buscar “os limites da aplicação do termo cena e sua produtividade ao ser articulado a outras noções tais como gêneros musicais ou territórios urbanos”¹²⁸. Trotta, por exemplo, afirma que o uso acadêmico e jornalístico do termo tende a associá-lo com maior facilidade a fenômenos de circulação mais restrita e a certo “posicionamento ideológico contrário à lógica dos milhões”, ou seja, associando-se melhor à ideia de “*underground*” do que ao “*mainstream*”.¹²⁹ Essa ideia aproxima-se de Straw quando este trata de um certo conservadorismo das cenas, entendidas por ele como “espaços organizados contra a mudança” e a obsolescência, no interior dos quais “gostos e hábitos minoritários são perpetuados, apoiados por redes de instituições de pequena escala, como lojas de disco e bares especializados” e por uma lenta elaboração de protocolos éticos internos¹³⁰. Assim, complementa Trotta, a categoria opera como “agente da conformação de um espaço relativamente fechado de repertórios compartilhados e de circuitos de gostos que se tornam distintivos”¹³¹.

Tais pontos de vistas associam-se à sugestão de Jeder Janotti Jr. e Victor Pires quanto ao caráter autorreflexivo que o uso da ideia de “cena” carrega. Essa autorreflexão, construída internamente com apoio no jornalismo e na produção acadêmica, funciona na elaboração dos protocolos éticos que estruturam as práticas musicais e processa-se sobretudo em mercados musicais de nicho, em que as informações circulam de forma mais restrita no interior de redes diretas de pertencimento (como comunidades nas redes sociais, veículos midiáticos especializados, ou relações interpessoais em carne e osso).¹³²

Outro elemento que parece comum às práticas associadas à ideia de “cena”, segundo Trotta, é a relação destas com a juventude. Para o autor, “o jovem é o público que faz as ‘cenas’, é, em certa medida, seu protagonista, seu modelo e seu estereótipo”. Associada a

128 SÁ, Simone Pereira de. Apresentação. In: JANOTTI JR & SÁ, op. cit., p.5.

129 TROTTA, op. cit., p. 62.

130 STRAW, 2006, op. cit., p. 13.

131 TROTTA, op. cit., p. 63.

132 TROTTA, op. cit., p. 63.

ideias ligadas “à tecnologia, à velocidade, à energia (dança, erotismo, sedução, distorção), a uma certa revolta, a um uso particular da música na dinâmica de sociabilidade”, essa categoria parece enquadrar melhor alguns gêneros musicais do que outros. O *hip hop*, o *rock*, o *funk* aproximam-se dos significados atribuídos à juventude, compartilhando elementos como a intensidade da dança, das batidas e do volume, e a adoção do formato canção. Já a música clássica, o choro e a música caipira estão distantes a tais referências, não sendo considerados gêneros jovens e, portanto, apresentam dificuldades de adequação ao conceito de cena. Um apontamento interessante nesse sentido é o fato de a sociabilidade jovem estar no centro das cenas estadunidenses e canadenses de *dance* e de *rock* alternativo, objetos de análise do texto inaugural de Will Straw.¹³³

O último condicionante da aplicação de “cena”, no texto do musicólogo, parece ser o mais relevante para sua teoria. Trata-se da associação dessa categoria com as práticas musicais ligadas ao mundo anglófono. Apesar de, por um lado, rejeitar a leitura reducionista dessa apropriação linguística como um sintoma imposto pelo imperialismo, o autor aponta para a importância de se levar em conta as relações de poder implicadas no uso da linguagem, afirmando que

essa profusão de termo em inglês que orientam e classificam determinada produção musical está ligada a estratégias de hierarquização e legitimação simbólica. (...) Para além de se referir a rotulações produzidas em ambientes anglófonos, termos como *heavy metal*, *thrash metal*, *doom metal*, *noise*, *techno*, *hip hop* ou *funk* associam essas práticas musicais a uma certa ideia compartilhada de cosmopolitismo. (...) Está ligado, portanto, a uma produção de familiaridade que tem na música e na produção audiovisual seus maiores vetores de popularização e difusão. Músicas e filmes que falam inglês e que estabelecem um referencial para esse cosmopolitismo, reconhecidamente tomado como algo positivo e legítimo.¹³⁴

Isso é observado com grande facilidade nas fitas aqui estudadas. As únicas bandas cujas letras foram escritas em português são a Euthanasia e Os Ambervisions. Acredito que isso se deva à maior importância dada à mensagem das letras por esses dois grupos: a primeira pela crítica social, e a outra para fazer humor. Algumas chegam a admitir o vazio das letras em inglês, com o vocal usado apenas como instrumento melódico, como a Back Woods afirma no encarte da sua demo: “As letras são cantadas em inglês e não abordam tema algum”. No *site* da Feedback Club consta que a primeira demo foi feita “primando

133 TROTTA, op. cit., p. 64.

134 TROTTA, op. cit., p. 65.

essencialmente pela melodia dos vocais”. Na entrevista postada nessa página, o vocalista André afirma que:

letra de música é uma coisa complicada...em inglês então nem se fala...até hoje não existe uma música do feedback que tenha surgido em função da letra...sempre vem a música primeiro e depois vemos o que se encaixa melhor e por aí vai...é claro que nos esforçamos para que as letras tenham um certo sentido e não fiquem no "the sky is blue", etc.e é aí que entra o domínio da língua...infelizmente é um defeito que as bandas brasileiras que cantam em inglês têm (nós também)...acho que a falta de perspectiva (e de dinheiro) faz com que as bandas não se dediquem a estudar e dominar o inglês...nós gostaríamos bastante de nos dedicarmos a estudar inglês e assim aumentarmos as chances de realizarmos os sonhos do feedback...com certeza existem erros nas nossas letras, mas tentamos fazer o melhor...mas quando sairmos pra um cd é claro que elas terão um tratamento mais adequado¹³⁵

Vê-se nessa resposta que o uso da língua inglesa é vista como algo que aumenta a possibilidade de sucesso da banda. Não a toa, todos os encartes das demos da Feedback Club são escritos em inglês, assim como em “*Clandestine Ways*”, “*Come On*” e “*DISCO+nnnection*”. Parece-me que isso se deve por um lado à influência abundante de bandas anglófonas, o que acaba associando essa língua como parte da estética geral do *rock*, e por outro à perspectiva de circulação dessas fitas em circuitos internacionais de correspondência, visando atingir países no qual esse tipo de som é mais reconhecido. Vestígio disso são os dizeres “made in BRAZIL” na lombada da demo “*Going to the Park*”, da Victoria X.

Esse ponto de vista vai ao encontro, portanto, da observação de Will Straw (1991) em relação à tensão entre tendências localizantes e cosmopolitas no interior das práticas musicais. Todavia, Trotta faz um adendo muito importante para essa percepção: o cosmopolitismo evocado por indivíduos em cenas do Canadá ou dos Estados Unidos difere substancialmente daquele acionado nos contextos musicais brasileiros. Ao passo que a anglofonia nativa daqueles os posiciona mais proximamente ao ideal cosmopolita, o predomínio do inglês nas experiências em que este é apropriado como língua estrangeira tem efeito ambíguo. Por um lado, pode inseri-las em fluxos globais de sonoridades e ideias, efeito elogiado pelos tropicalistas, por exemplo. Por outro, como na crítica da esquerda à Tropicália, pode produzir uma “sensação incômoda de subalternidade” que, segundo o sociólogo Renato Ortiz, “pressiona as outras línguas confinando-as ao limite de suas identidades”¹³⁶.

135 FEEDBACK CLUB. Entrevistas. Disponível em: <https://www.oocities.org/feedclub/entrevistas.html>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

136 TROTTA, op. cit., p. 66.

Essa relação localismo/cosmopolitismo apresenta-se mesmo em práticas que não se ajustam muito bem à ideia de “cena”, como no sertanejo universitário e no forró eletrônico. Para Trotta, isso se dá pois, nesses casos, a matriz local é a referência mais importante, da qual os protagonistas dessas práticas não desejam se afastar. Em contraste, fenômenos como o tecnobrega, que conciliam as tendências locais e globais com maior naturalidade, tendem a se adequar mais facilmente à categoria.¹³⁷

Em suma, a teorização de Felipe Trotta ressalta a importância de levar-se em conta a associação das palavras empregadas nas análises aos seus contextos de produção original. Por ter nascido em um ambiente anglófono e graças à centralidade do inglês nas ciências sociais e na cultura globalizada, o termo “cena” foi moldado pelas experiências musicais nessa língua. Isso revela-se na maior eficácia da sua adaptação a contextos similares àqueles dos quais o conceito irrompeu originalmente. Assim, o próprio termo contém implícitas estratégias valorativas das práticas musicais, hierarquizando gostos e ideias. Expressão disso, segundo o autor, é a predileção dada nas pesquisas acadêmicas às práticas de circulação restrita e a frequente subjugação do “local” em relação ao “global”: “é bem mais legítimo pesquisar a música eletrônica produzida em *pubs*, *raves* ou bares obscuros de grandes cidades do que a produção de artistas como Alexandre Pires, Michel Teló ou Reginaldo Rossi”.¹³⁸

Definidos o escopo e os limites da aplicação da ideia de cena musical, podemos seguir para o segundo conceito-chave deste trabalho. Ao passo que “cena” ajuda a circunscrever as estruturas sociais cristalizadas a partir das experiências musicais, “*underground*” serve para especificar a qualidade do fenômeno aqui tratado. Trata-se de um tipo específico de cena musical, que dá a essas estruturas amplas um código ético e estético, um conjunto de valores construídos em oposição ao *mainstream* – a hegemonia cultural de determinado espaço e tempo – que permeiam as formas musicais produzidas em seu interior. No capítulo seguinte tratarei de desvendar esse código, caracterizando suas particularidades e buscando suas manifestações nas fitas-demo da Florianópolis noventista.

137 ORTIZ apud TROTTA, op. cit., p. 67.

138 TROTTA, op. cit., p. 68-69.

CAPÍTULO 2 – *Underground*

As definições da palavra “*underground*”, no inglês, carregam dois sentidos. O primeiro é literal, geográfico: “sob a terra”, aquilo que está abaixo da superfície. O outro, mais abstrato, traz do primeiro o sentido de algo oculto, escondido do olhar superficial. Segundo o dicionário Cambridge, como adjetivo denota algo “secreto ou escondido, geralmente por ser não-tradicional, chocante ou ilegal”. Como substantivo, “o *underground* é uma organização que trabalha secretamente contra aqueles no poder”, ou pessoas que “estão tentando formas novas, frequentemente chocantes ou ilegais, de viver ou fazer arte”.¹³⁹

Pode-se notar, assim, que esse termo aproxima-se da ideia de marginalidade. “*To go underground*” é a expressão anglófona equivalente para “entrar na clandestinidade”. Nos Estados Unidos do século XIX, por exemplo, a rede de caminhos secretos e esconderijos utilizada por indivíduos escravizados para fugir a territórios livres era conhecida como *Underground Railroad*, “ferrovia subterrânea”¹⁴⁰. Essa mesma expressão seguiu sendo usada posteriormente para práticas semelhantes em outros contextos, como em relação aos jovens que fugiam do alistamento obrigatório durante a guerra do Vietnã, em direção ao Canadá¹⁴¹. Outro exemplo fácil é a *Weather Underground*, organização comunista nascida em meio aos movimentos estudantis contra a guerra do Vietnã e caracterizada pelas práticas violentas de ação direta, sobretudo atentados a bomba.

Esse sentido do *underground* como marginal, em meados do século XX, passou a ser aplicado mais amplamente em relação às formas artísticas. É atribuído ao crítico Manny Farber a publicação pioneira da expressão “filmes *underground*”, em ensaio de 1957, aludindo ao trabalho de diretores em declínio, negligenciados pela crítica por terem “cumprido uma função de anti-arte em Hollywood”, como Howard Hawks e Raoul Walsh¹⁴². Aparece, portanto, em meio a um contexto de crescente experimentalismo artístico e comportamental. Nesse fim da década de 1950 foram publicadas obras seminais da literatura

139 CAMBRIDGE DICTIONARY. Underground. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mainstream>. Acesso em: 3 de dez. 2019. [Tradução minha]

140 Importantes relatos dessa experiência estão no livro *The Underground Railroad Records* (1872), do abolicionista William Still.

141 ANTIWAR AND RADICAL HISTORY PROJECT – PACIFIC NORTHWEST. Vietnam War: Draft Resistance. Disponível em: https://depts.washington.edu/antiwar/vietnam_draft.shtml. Acesso em: 3 de dez. 2019.

142 FABER, Manny. *Underground Films*, 1957. Disponível em: <http://intotheunderground.media/manny-farber-writings/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

*beat*¹⁴³, do *jazz* modal¹⁴⁴ e do *rock and roll*¹⁴⁵, que durante os anos 60 se desenvolveriam e fariam parte do processo mais amplo que viria a ser chamado de “contracultura”¹⁴⁶.

Não a toa, é nesse processo que a arte e o comportamento passam a ser colocados no centro dos projetos de transformação social e política. Cada vez mais, portanto, certas formas culturais e comportamentais vão sendo associadas à subversão e à marginalidade expressadas pelo adjetivo *underground*, que torna-se recorrente. Um uso emblemático do termo nesse período “clássico” da contracultura, por uma banda que representa muitas das atitudes e valores associadas a ele, está no nome do grupo novaiorquino *The Velvet Underground*.¹⁴⁷

No Brasil o termo populariza-se em fins da década de 1960, junto com a própria contracultura. Segundo o historiador João Carlos Luna seu primeiro grande difusor foi o jornalista Luiz Carlos Maciel, um de seus principais divulgadores no país. Maciel foi responsável pela coluna “*Underground*”, publicada entre 1970 e 1972 no semanário carioca O Pasquim. Nela, já é possível observar a disputa entre a cultura *underground* e o “sistema” que a envolve:

Em apenas um ano, as revistas começaram a badalar o *underground*, qualquer imbecil que aparece na televisão bota os dedinhos em “V”, os hippies viram uma moda superficial – e a repressão se encarrega do resto. Com essa assimilação pelo sistema, estão plantadas as sementes da neurose e da violência.¹⁴⁸

O “sistema” – essa oficialidade abstrata que atravessa toda a sociedade, econômica, política e culturalmente – é o *mainstream*, outra palavra inglesa de significado amplo. Literalmente, traduz-se para “corrente principal”, e segundo o dicionário refere-se a “organizações, ideias, etc., que são consideradas normais e aceitas ou usadas pela maioria das pessoas”¹⁴⁹. A relação do *underground* com o *mainstream* é, portanto, de oposição. Mas é uma

143 Uivo (1956), de Allen Ginsberg; On the Road (1957), de Jack Kerouac; Almoço Nu (1959), de William S. Burroughs.

144 *Kind of Blue* (1959), de Miles Davis; *Giant Steps* (1960), de John Coltrane.

145 *Chuck Berry Is on Top* (1959), de Chuck Berry; *Here’s Little Richard* (1957), de Little Richard; *Buddy Holly* (1958), do cantor homônimo.

146 Segundo Leon Kaminski, a palavra “contracultura” popularizou-se a partir da obra do sociólogo norte-americano Theodore Roszak, que a utilizou para analisar as efervescências de 1968, indicando uma “nova cultura que emergia e entrava em choque com a cultura hegemônica, visando transformá-la”. In: KAMINSKI, Leon. Mundo afora, Brasil adentro: a circulação cultural da contracultura e suas apropriações. In: KAMINSKI, Leon (org.). **Contracultura no Brasil, anos 70: circulação, espaços e sociabilidades**. Curitiba: Editora CRV, 2019, p. 20.

147 Faixa 30 da *playlist*.

148 MACIEL apud KAMINSKI, op. cit., p. 28.

149 CAMBRIDGE DICTIONARY. *Mainstream*. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mainstream>. Acesso em: 3 de dez. 2019. [Tradução minha]

oposição complementar: o *underground* define-se em sua relação com *mainstream*, ocupando as margens deste.

Em música, *underground* vem sendo usado para referir-se a dinâmicas internas a diversos gêneros. É possível notar sentidos e valores muito semelhantes àqueles evocados em cenas *underground* de *rock* em contextos como do *hip hop* e da música eletrônica, por exemplo. Em comum, há códigos éticos e estéticos que valorizam o desvio, o consumo segmentado e o faça-você-mesmo. Esses elementos, definidos pela relação mantida com o *mainstream*, dão coesão a práticas e sonoridades muito distintas que coexistem no interior de um mesmo gênero.

Este capítulo se inicia com uma revisão do conceito conforme este vem sendo discutido nas pesquisas sobre fenômenos sociomusicais, por autores como Jeder Janotti Jr. e Jorge Cardoso Filho. Somado a isso, busco aproximar o debate às teorizações de Howard Becker sobre a sociologia do desvio: os processos pelos quais práticas consideradas desviantes são estabelecidas como tal, e as relações que mantêm com essa estigmatização e com seu “oposto” não-desviante. Além disso, para especificar os usos do termo, vou compará-lo com dois outros que às vezes são usados como sinônimos, mas cujas formas históricas carregam particularidades: são eles “independente” e “alternativo”.

Em seguida serão tratadas as práticas que emergem da ética *underground*, como a horizontalização das relações artista-público, a valorização do consumo artesanal e as redes de comunicação que dão coesão translocal às práticas “subterrâneas”. Por fim, discorrerei sobre os elementos estéticos que dão forma às musicalidades ao redor das quais essas sociabilidades orbitam, provendo uma descrição sonora mais minuciosa das bandas que compunham esse tipo de cena na Florianópolis na década de 90.

Especificações conceituais: definindo a categoria

A chamada contracultura dos anos 60, fenômeno histórico que engloba uma diversidade heterogênea de expressões artísticas e filosóficas, carrega em seu nome uma postura opositiva. A ideia de revolução cultural, uma possibilidade de transformação estrutural da sociedade a partir de mudanças comportamentais dos indivíduos, ganhava espaço em meio a uma crise da “civilização ocidental”, que vivia um estado de guerras, ditaduras e

colonialismo. Criticando as bases de seu pensamento (como o racionalismo, o cristianismo, e a moral burguesa do trabalho) passava-se a buscar alternativas em seu “outro” complementar, o Oriente. Segundo Leon Kaminski:

As filosofias, as religiosidades e as próprias práticas cotidianas oriundas do Leste, a exemplo da alimentação macrobiótica e da yoga, passaram a se popularizar no Oeste. A ida para o Nepal e para a Índia, partindo da Europa, tornou-se uma das principais rotas entre os viajantes contraculturais nos anos 1960 e 1970.

A busca pelo Oriente entre os jovens norte-americanos é herdeira também dessa trajetória europeia, dessa invenção do Oriente. (...) A banda californiana The Doors e os ingleses dos Beatles incorporariam elementos das sonoridades orientais em algumas de suas canções. (...) Assim como outras espiritualidades não-ocidentais (como as de origens indígenas ou africanas), as religiosidades vindas do Oriente foram apropriadas e incorporadas ao fenômeno da contracultura, tanto nos Estados Unidos e na Europa quanto no Brasil.¹⁵⁰

Esse Oriente maiúsculo, místico e exótico, foi construído por séculos do que Edward Said define como orientalismo¹⁵¹. É buscado como alternativa justamente por ser historicamente entendido como o “outro” do Ocidente, lugar de espiritualidade e paixões em oposição à racionalidade fria do Oeste. Tais características são estendidas também aos povos colonizados, como ameríndios e africanos, os quais também têm seus símbolos e práticas apropriados pela contracultura. O caráter opositivo comum ao *underground*, portanto, está aparente nessa fuga em busca de novas formas de se viver e de fazer arte, buscando plantá-las no interior das sociedades capitalistas com a esperança de serem estes os impulsos para uma transformação ampla e imediata.

A década que se seguiu, porém, não correspondeu às expectativas otimistas da contracultura. As guerras no Vietnã e nas colônias africanas continuaram até a metade dos anos 70, as ditaduras militares na América Latina aprofundaram-se e as crises do petróleo deram o tom econômico da década. A esse cenário progressivamente desolador, que culminaria nos projetos neoliberais de Pinochet, Thatcher e Reagan, não cabia mais uma oposição cultural tal qual a dos *hippies* dos anos 60, através do desbunde e do pacifismo. As perspectivas esperançosas daquele fim de década tornavam-se frustração, à medida que o capitalismo neoconservador se apresentava de forma avassaladora.

Frente a essa frustração, surge um segundo grande movimento contracultural, *underground*: o *punk*. Em relação aos ideais e métodos da contracultura sessentista, o

150 KAMINSKI, op. cit., pp. 24-25.

151 SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

movimento *punk* provoca uma ruptura. Esses dois fenômenos *underground*, de certa forma, opõem-se em suas práticas opositivas: a esperança dá lugar ao desespero, a paz à revanche, o amor ao ódio.¹⁵² Não se busca mais uma alternativa em um “outro” distante para curar a “civilização ocidental”, mas de expor a distopia cotidiana e constatar que não há futuro. Para tanto, dá-se luz ao sujo, ao feio, ao violento. Segundo Jacques, o movimento *punk* difere da contracultura dos anos 60 no sentido que “a demanda da terra sem males (deve ser) feita de dentro daquela com males”.¹⁵³

Musicalmente isso se expressa em um retorno aos rudimentos do *rock*, desprezando o virtuosismo e a espetacularização do gênero nos anos 70, representados pelo *rock* progressivo de bandas como Yes e Genesis¹⁵⁴. As canções voltaram a ter poucos acordes e progressões harmônicas simples, desmistificando a produção musical e horizontalizando a relação entre músicos e não-músicos. Essa postura é afirmada enquanto filosofia no lema *do it yourself*, inglês para “faça você mesmo”, que está no cerne ideológico do movimento *punk* e afirma a potência criativa de todas as pessoas, em oposição a uma concepção elitista que reserva a arte para indivíduos especialmente dotados.¹⁵⁵

Atualmente, os fenômenos considerados *underground* seguem particularmente associados ao tipo de oposição proposta pelos *punks*. Os ideais de autogestão, autonomia e resistência cultural não só mantiveram-se vivos como estruturaram grande parte das experiências sociomusicais que se seguiram¹⁵⁶. O mesmo pode ser dito sobre o legado estético do movimento, que desenvolve-se até hoje em subgêneros do *punk rock*, do metal, do *indie*, do *rock* alternativo...

Esses dois últimos, aliás, são termos que também carregam teor opositivo. “Alternativo” e “independente” (ou *indie*), conforme aplicados historicamente às práticas musicais, possuem semelhanças com a ideia de *underground*, sendo muitas vezes utilizados como sinônimos¹⁵⁷. Em comum aos três, há certa relação de desvio em relação a algum padrão, seja estético, ideológico ou comercial. Todavia há particularidades que fazem, por

152 CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

153 JACQUES, op. cit., p. 25.

154 Faixas 31 e 32 da *playlist*.

155 GUERRA, Paula; STRAW, Will. I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do DIY e das culturas underground. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 6, n. 1, p. 5-16, 2017.

156 Às bandas que, após a eclosão do *punk*, voltaram-se “para a demanda da plateia mais ampla do mercado musical” em uma grande diversidade visual e sonora, sem a mesma intransigência opositiva daquele movimento, deu-se o nome de *new wave*, “nova onda”. In: CAIAFA, op. cit., p. 10.

157 Na tese de Ricardo Neumann, por exemplo, este utiliza “*underground*” ora como sinônimo e ora como uma “identificação” valorativa da cena alternativa.

exemplo, com que a produção de *rock* alternativo não seja necessariamente independente, ou que bandas *indie* não se identifiquem com certas práticas definidas como *underground*. Acredito que apontar para essas diferenças é importante para lapidar o entendimento desses conceitos, conforme os utilizarei nesta pesquisa.

O termo *indie*, abreviação inglesa para *independent*, foi introduzido no meio musical a partir de dinâmicas da indústria fonográfica. No começo dos anos 1950, o crescente mercado fonográfico estadunidense era 75% dominado por 4 companhias que mantinham controle oligopolista sobre todo o fluxo de produção. Na segunda metade dessa década, graças à redução dos custos de produção proporcionada pela introdução nos EUA dos gravadores de fita magnética (tecnologia desenvolvida na Alemanha durante os anos 1930) essa hegemonia sofreu um balanço importante. Isso se deu com a ascensão comercial de selos como Sun, Chess e Atlantic Records¹⁵⁸, que atuavam em segmentos desprezados pela grande indústria – particularmente aqueles ligados à cultura afroamericana (como *jazz*, *blues*, R&B e *gospel*) e de brancos pobres (como *country* e *western*) – de maneira independente em relação ao aparelhamento da indústria. Lançados por esses mesmos selos, naquele fim de década, nasceria o *rock and roll*.¹⁵⁹

Já “alternativo”, sendo uma palavra mais genérica que indica qualquer tipo de desvio, vinha sendo associado de forma ampla às diversas formas contraculturais. A partir dos anos 80, todavia, esses dois termos passaram a ser associados a novos significados. Tornaram-se rótulos: passou a se falar de *rock* alternativo e *indie rock* como subgêneros, implicando identidades estéticas que, na prática, são pouco coesas. O mesmo não aconteceu com *rock underground*, que não é uma expressão utilizada como referência a uma sonoridade específica.

Rock alternativo e *indie* aparecem ligados a um processo de ascensão de certas bandas *underground* ao *mainstream*. Segundo Will Straw, no início dos anos 80 as cenas de *punk rock* já estavam relativamente estabilizadas e haviam desenvolvido uma infraestrutura (selos, circuitos de *shows*, redes de comunicação, etc) no interior da qual múltiplas atividades musicais, “geralmente envolvendo o resgate e transformação de formas musicais mais antigas, coletivamente foram designadas ao termo ‘alternativo’”¹⁶⁰. Straw ainda afirma que a característica mais notável da cultura de *rock* alternativo tem sido a ausência de mecanismos

158 Selos que lançavam, nesse período, artistas como Little Richard, Chuck Berry, Bo Diddley, Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Johnny Cash, etc.

159 VICENTE, op. cit., p. 21.

160 STRAW, 1991, op. cit., p.375. [Tradução minha]

pelos quais práticas musicais específicas são designadas como obsoletas, e que o processo criativo é de contínua diferenciação e complexificação estilística através de hibridizações e cruzamentos sonoros, no qual nenhum estilo aparece como privilegiado ou mais expressivo que os outros¹⁶¹

De modo geral, *rock* alternativo é o nome dado a esse fenômeno na América do Norte, ligado a selos como Dischord e Sub Pop e às rádios universitárias, que veiculavam a multiplicidade sonora do *underground* estadunidense na época: o *punk rock* mais melódico e moderado de R.E.M. e Hüsker Dü; o *emotional hardcore* de Rites of Spring e Embrace; o *rock* industrial de Nine Inch Nails; o *noise rock* de Sonic Youth e Pixies; o *grunge* da cena de Seattle, de Alice in Chains e Soundgarden; entre tantos outros. Em 1991 várias dessas bandas já atingiam sucesso *mainstream* através de contratos com *majors*, mas foi o lançamento nesse ano do álbum *Nevermind*, do Nirvana, que definitivamente fez o *rock* alternativo tornar-se a regra no decorrer daquela década¹⁶². A assimilação pelo *mainstream* foi tamanha que o *Grammy Awards*, uma de suas maiores instituições, dedica um prêmio anual à “música alternativa”.

O mesmo processo de ascensão de bandas do *underground* para o *mainstream*, ao acontecer no Reino Unido, deu origem ao *indie*. À medida que selos britânicos de pós-*punk* como Rough Trade e Mute cresciam e passavam a ganhar espaço nas tabelas musicais oficiais, sendo criadas a partir de 1980 classificações dedicadas a álbuns e *singles* independentes, as chamadas *indie charts*. Assim como o *rock* alternativo, *indie* funciona como um termo guarda-chuva que engloba sonoridades muito diversas: o *lo-fi* de Beck e Pavement; o *shoegaze* e *dream pop* de My Bloody Valentine e Cocteau Twins; o *indie pop* de Primal Scream e Belle & Sebastian; o *folk* experimental de Neutral Milk Hotel; até as bandas de *indie rock* que fizeram sucesso nesse início de século XXI resgatando elementos do *garage rock*, como The Strokes, e do pós-*punk*, como The Killers e Interpol.¹⁶³

Dito isso, *underground* me parece ser o conceito mais adequado para observar minhas fontes pois não está atrelado a uma trajetória histórica que o associa a determinadas sonoridades. É possível focar melhor, dessa maneira, no que acredito ser primordial: seu caráter desviante. Ao associar o conceito de *underground* com o de *outsider*, conforme

161 STRAW, op. cit., pp. 375-376

162 Faixas 33 a 42 da *playlist*.

163 Faixas 43 a 52 da *playlist*.

proposto por Howard Becker, busco apontar para esse tipo de identidade construída de maneira opositiva, autovalorizada pela negação e inversão do outro. Em um nível mais superficial, no caso do *underground*, o que se observa é uma valorização das atitudes desviantes em relação ao outro. Neste ponto de vista, o *mainstream* é visto como um ponto referencial homogêneo, mais ou menos estático e geralmente associado a padrões sociais mais generalizados (como o capitalismo e a moral religiosa), a partir do qual se mede o grau de desvio dos fenômenos.

Em “*Outsiders: estudos de sociologia do desvio*” (1963), Becker propõe uma reconfiguração do olhar sociológico sobre os comportamentos desviantes. Ao passo que na sociologia tradicional da época a atenção era colocada sobre aqueles que praticam o desvio (notadamente criminosos e delinquentes, desviantes à lei) e as análises buscavam o porquê de tais comportamentos e como evitá-los, o campo da sociologia do desvio passa a preocupar-se com os processos sociais de suas definições¹⁶⁴. A abordagem, como afirma o antropólogo Gilberto Velho, é reorientada da análise do acusado para o processo de acusação em si: quem acusa quem, de quê e em que circunstâncias essa acusação é aceita por terceiros?¹⁶⁵

Passa-se a olhar para todos os tipos de atividade, não necessariamente ilegais (no caso de “*Outsiders*”, trata-se de músicos de *jazz* e usuários de maconha), observando-se que em toda ação coletiva definem-se certas ideias e/ou comportamentos como “erradas”, para as quais são geralmente criados mecanismos impeditivos. A imposição de tais regras cria um tipo social específico, o *outsider* ou desviante, de quem não se espera viver de acordo com as regras do grupo. A pessoa assim definida, porém, pode não aceitar tal regra, invertendo a acusação a seus juízes, que passam a ser vistos por si como *outsiders*. É essa tensão entre a definição social do indivíduo como desviante e as suas reações a essa rotulação que interessam a Becker, muito mais do que suas características pessoais e sociais.

Em um contexto no qual o caráter de mercadoria das formas culturais está grandemente estabelecido, valor artístico e valor de troca estão associados. Ao passo que o acesso de um artista ao *mainstream* é condicionado pela sua estética, suas possibilidades de “sucesso” comercial são maiores ou menores dependendo da rentabilidade do tipo de arte que produz. Em minha percepção, essa barreira ao mesmo tempo estética e econômica é uma cisão fundamental entre *mainstream* e *underground*, uma “regra” básica desse desvio particular.

164 BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008, p. 13.

165 VELHO, Gilberto apud BECKER, op. cit., p. 14.

Tal separação, como proposto na teoria de Becker, passa a basear a diferenciação de cada grupo em relação ao seu outro. O *status* de desviante muitas vezes é tomado como um traço principal do sujeito, anterior a outras identificações, a partir do qual implicam-se outras características associadas a ele. Um indivíduo identificado com música *underground*, por exemplo, pode assumir que certa música veiculada pela grande mídia é ruim antes mesmo de ouvi-la, ou deixar de escutar determinada banda depois que esta vincula-se a uma *major*, simplesmente por essa vinculação ao espaço do “outro”, o *mainstream*. Por outro lado, indivíduos que ouvem apenas os principais *hits* podem desvalorizar produções independentes pelo único motivo de não veicularem nos principais meios midiáticos, utilizando números de público e lucro como medidores de qualidade artística.

O conteúdo discursivo segue o mesmo caminho desviante, porém agora às hegemonias políticas e morais: o *mainstream* cultural é, assim, associado a um padrão ideológico. Não a toa, o discurso anarquista é frequentemente associado ao movimento *punk*. Em certos casos, este expressa-se como uma reação generalizada a tudo e todos, dispersa, raivosa e sem perspectiva, uma ideologia definida pela oposição. Uma das canções mais conhecidas dos Sex Pistols (por sua vez, uma das bandas mais conhecidas do *punk rock*), “*Anarchy in the U.K.*” (1976)¹⁶⁶, é expressão emblemática desse tipo de postura. Apesar de estar longe de defini-lo como um todo, tal discurso certamente foi muito marcante na definição ideológica do movimento, justamente por complementar a reação sonora – igualmente raivosa e urgente – que o *punk rock* representou.¹⁶⁷

Uma das poucas investidas teóricas sobre o *underground* no Brasil foi lançada por Jeder Janotti Jr e Jorge Cardoso Filho. O conceito compõe as análises desses dois comunicólogos sobre a música popular massiva sob uma perspectiva midiática, e tem sido recorrentemente citada em trabalhos que tocam (com maior ou menor ênfase) no tema do *underground*. Tal definição foi o mais próximo que encontrei, no *corpus* bibliográfico ao qual recorri, de um eixo conceitual que proporcione alguma coesão semântica para os usos do termo no interior deste campo de estudos.

166 SEX PISTOLS. *Anarchy in the U.K.* In: _____. **Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols**. Londres: Virgin Records, 1977. 1 disco sonoro (39 min), faixa 8. Faixa 53 da *playlist*.

167 A primeira estrofe da canção já demonstra esse ponto: “I am an antichrist / I am an anarchist / Don't know what I want but I know how to get it / I want to destroy the passerby” (Tradução minha: “Eu sou um anticristo / Eu sou um anarquista / Não sei o que quero mas sei como conquistá-lo / Eu quero destruir o transeunte”). Sobre o tema, checar: OLIVEIRA, Valdir da Silva. **O anarquismo no movimento punk**: Cidade de São Paulo, 1980-1990. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

A contribuição de Janotti Jr e Cardoso Filho ao conceito parece-me bastante relevante pois, além de lançar bases teóricas para solidificar seu uso, carrega em si a dualidade estética-econômica que, a meu ver, é central para o debate. Esses autores interpretam o *underground* e o *mainstream* como “modos diferenciados de conferir valor à música”¹⁶⁸, os quais são compostos por diferentes estratégias de produção, circulação e consumo musical. Por um lado, o *mainstream* estaria associado a escolhas de eficiência relativamente garantida, como a constante referência a elementos de obras já consagradas, na produção dos fonogramas, e a inserção destes nos principais meios de comunicação em massa. Em oposição, as produções *underground* estariam voltadas a um consumo mais segmentado, inserido em veículos de circulação marginal à grande mídia (como *fanzines*, redes de correspondência e produtoras culturais independentes).

A tensão entre esses dois sistemas expressa-se nas redes de valores e princípios estéticos que atravessam as práticas musicais no interior de cada um. A essas redes, que servem como mediadoras entre as condições de produção e os discursos artísticos, Janotti Jr e Cardoso Filho dão o nome de “gramáticas de produção e reconhecimento, uma espécie de sistema relacional que normatiza a confecção dos materiais significantes”¹⁶⁹. Percebo-as como síntese do processo de influência mútua e retroalimentação entre as dimensões artística e econômica das práticas musicais. A meu ver, esse elemento mediador é de grande importância para uma análise ampla dos fenômenos musicais, dado que esses dois âmbitos são frequentemente isolados nas pesquisas científicas.

Outro ponto fundamental nessa significação de *underground* é a ênfase dada ao seu caráter opositivo. Nessa perspectiva, a “gramática de produção e reconhecimento” desse meio é sustentada em grande medida pela negação do *mainstream*. Segundo os autores:

Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo. Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquema”, “produto não-comercial”.¹⁷⁰

Como sugerido nesse trecho, um dos principais valores evocados no universo simbólico do *underground* é “autenticidade”, tendo como oposta a ideia de “cooptação”. Esta estaria associada ao *mainstream*, implicando uma adequação aos modelos ditados pelo

168 JANOTTI JR & CARDOSO FILHO, op. cit., p. 8.

169 Idem.

170 JANOTTI JR & CARDOSO FILHO, op. cit., p. 9.

mercado, e seria “o resultado de uma recontextualização do afeto, uma reestruturação das alianças afetivas que afetam e circundam a música”¹⁷¹. Em oposição, a autenticidade associada ao *underground* estaria ligada a uma certa “liberdade” do artista independente, sem amarras comerciais, à vontade para expressar sua criatividade de qualquer forma que seja, sendo inclusive estimulado nesse sentido por seus pares.

Esse sistema de oposições é elaborado mais a fundo na etnografia de Tatyana Jacques. A partir dos depoimentos coletados, a autora constrói o seguinte quadro, no qual se dispõem as “categorias fundamentais para a comunidade rock de Florianópolis” a partir de binômios equivalentes à oposição *underground/mainstream*, identificada pela autora como pureza/impureza. Esse recurso será muito útil como referência para as análises das práticas e estéticas *underground* presentes nas fitas-demo, nos seguintes capítulos.

Tabela 2 – Oposições de pureza/impureza observadas por Tatyana Jacques

independente	comercial
homens	mulheres
força	fraqueza
alternativo	convencional
criativo	padronizado
músicas próprias	<i>cover</i>
subterrâneo	superficial
original (“roots”)	corrompido
original	imitação, cópia
amor	dinheiro
escolha	manipulação
autêntico	falso
expressivo	racionalizado
música de qualidade	ênfase na imagem
ruído	omissão
poder	submissão
simplicidade	prolixidade
sentimento	superficialidade
sujeira	poluição
“tosquisse”	dissimulação
natural	artificial
ideologia	descontrole
controle	excesso

171 GROSSBERG apud JANOTTI JR & CARDOSO FILHO, idem.

Valores e práticas subterrâneas

Esse jogo de oposições que compõem o universo simbólico do *underground* é manifestado através das práticas culturais que o compõem. A primeira destas, notável de imediato ao olhar para as fontes, é a hegemonia masculina no meio do *rock*. Jacques chega a colocar o binômio homens/mulheres como equivalente a força/fraqueza, poder/submissão, controle/excesso. Essas equivalências simbólicas estão diretamente ligadas à divisão binária de gêneros nas sociedades ocidentais. Segundo Jacques:

Cohen (1991) percebe que o meio rock é tomado como uma espécie de família masculina, na qual as mulheres geram tensão. Os relacionamentos amorosos são vistos pelos músicos como perigosos, pois as mulheres, vilãs, tomam a atenção do músico em relação à banda e à socialização com os outros integrantes desta (...)

Segundo Frith (1981), a exclusão das mulheres do mundo do rock deve-se ao fato de elas estarem associadas à família e à vida convencional – a revolta contra a família torna-se contra as mulheres. (...) Cohen e Frith ainda observam que no rock as mulheres são vistas como não musicais. Segundo Cohen, devido às relações de gênero próprias à cidade de Liverpool, as mulheres não se interessam pelas técnicas de produção de som e de música, sendo em sua maioria cantoras de fundo, os instrumentos e a composição sendo territórios masculinos. Elas, então, passam a se relacionar com a música mais como fãs. Cohen retoma as considerações de Frith, para quem a ligação das mulheres com o rock se dá mais pelo interesse pelos ídolos do que pela música.

Nesta pretensa ligação com os ídolos e não com a música, a relação das mulheres se dá pelo lado “impuro” do rock o da venda da imagem e da comercialização.¹⁷²

Um exemplo desse imaginário sobre o feminino como corruptor do *rock* se vê por exemplo, no discurso recorrente de que Yoko Ono seria a responsável pelo fim dos Beatles, a partir de seu relacionamento com John Lennon. Além disso, segundo Jacques, a presença de propriedades sonoras consideradas masculinas – como agressividade, peso e sujeira – são valorizadas em detrimento de outras – como suavidade, pequenez e limpeza – ligadas ao feminino. Subgêneros como o metal sustentariam “fantasias de virtuosidade masculina e controle” ao buscarem manifestar tais elementos de potência e poder masculino.¹⁷³

Will Straw, ao descrever a cena de *rock* alternativo nos EUA e no Canadá no início dos anos 90, identifica uma hegemonia branca e masculina¹⁷⁴. Nas fitas-demo do *underground* florianopolitano, o mesmo pode ser observado. Entre as 13 bandas analisadas, apenas duas não são compostas exclusivamente por homens: Sleepwalkers e Feedback Club. Isso torna-

172 JACQUES, op. cit., pp. 96-97.

173 JACQUES, op. cit., p. 97.

174 STRAW, 1991, op. cit., p. 378.

se ainda mais gritante ao notar que essas duas bandas compartilham a mesma integrante feminina. Sabrina, baixista/vocalista na Sleepwalkers e vocalista na Feedback Club, é portanto a única mulher presente como produtora nas fontes. É notável o fato de que essas duas bandas têm sonoridades mais leves, doces e melódicas – características consideradas mais *pop*, logo mais “femininas” e menos *underground* – distantes das estéticas mais pesadas e agressivas (qualidades “masculinas”) produzidas na mesma cena.

A relação com o feminino aparece de maneira mais explícita em algumas das fitas. O nome do grupo The Chick Magnets (“os imãs de garotas”), por exemplo, pode ser associado a um tipo de celebração da sexualidade masculina comum no *rock*, e à ideia de fazer música como uma forma de atrair mulheres.¹⁷⁵ Já a letra da canção “Vaca Holandesa”¹⁷⁶, da banda Os Ambervisions, pretende-se humorística através de uma sequência de insultos misóginos e gordofóbicos que se estendem por toda a faixa. Resulta como uma demonstração de machismo juvenil, deliberadamente ofensiva e direcionada a uma feminilidade estereotipada, reduzida à sexualidade.

Essa valoração bipolarizada entre autenticidade e cooptação, que permeia todos os aspectos do objeto musical, é resumida por Janotti Jr e Cardoso Filho a partir do grau de aproximação entre as “condições de produção e reconhecimento” dos objetos musicais. Tais condições, entendidas como “as determinações de natureza social que restringem a confecção e a recepção de um determinado tipo de discurso”¹⁷⁷, seriam próximas entre si no *underground* e muito distantes no *mainstream*. Isso expressa-se de diversas formas, em minha percepção. A relação entre artista e público é um exemplo que evidencia várias delas. Em um show de bandas da cena local, geralmente em espaços menores e com menos público, um indivíduo tem muito mais possibilidade de se identificar com os artistas, cara a cara, do que em um megaconcerto com milhares de pessoas, no qual os músicos são fisicamente inalcançáveis.

Dessa maneira, a produção artesanal é muito valorizada no *underground*. Segundo Melina Aparecida dos Santos Silva, “a dedicação e o tempo dados demonstram os afetos inseridos na criação” desse tipo de produto, representado por uma personagem muito própria ao *underground*: o “consumidor artesão”. Esse termo, que resume em si a aproximação entre produção e consumo, refere-se a práticas que representam muito bem a tal “autenticidade”

175 JACQUES, op. cit., pp. 96-97.

176 OS AMBERVISIONS. Vaca Holandesa. In: _____. **Várias**. Florianópolis: Migué Records, 1999. 1 cassette sonoro (10 min), faixa 5.

177 JANOTTI JR & CARDOSO FILHO, op. cit., p. 1.

evocada pelo *underground*. Trata-se de um estímulo para que o público aproprie-se dos elementos artísticos que circulam nas cenas e que produzam seus próprios objetos a partir disso, processo que desmistifica a obra de arte e, assim, modifica seu caráter no meio musical. A gravação deixa de representar a fronteira cristalizada entre as esferas da produção e do consumo musical, ao passo que o próprio limite entre as esferas dilui-se.¹⁷⁸

Os atos de consumo artesanal são formas de inserção ativa nas cenas musicais *underground*. Desde suas formas mais óbvias, como fazer um show ou divulgar gravações caseiras, até outras não-musicais, como edição de fanzines ou ilustração de cartazes e capas de disco, esse tipo de prática representa uma recepção ativa da música, que dedica-se a tornar públicas as experiências individuais de escuta. Santos Silva, a partir de entrevistas com participantes das cenas brasileiras de metal nos anos 90, aponta para outra expressão desse fenômeno. Refiro-me às coletâneas, compostas por uma série de faixas gravadas em fita cassete a partir de discos ou do rádio, que eram frequentemente trocadas entre os indivíduos. Essas gravações piratas, além de servirem para suprir a demanda deixada por um mercado no qual o acesso aos discos era muito mais limitado, funcionavam simultaneamente como uma autoafirmação criativa¹⁷⁹ do gosto musical de cada indivíduo (expresso nas escolhas das faixas) e como esforço “para criar ou reforçar uma relação” interpessoal a partir do compartilhamento dessas preferências estéticas.¹⁸⁰

O suporte fita cassete aparece como protagonista na difusão do *underground* desde os anos 1980 até o fim do século XX. Além das gravações piratas, a produção de fitas-demo é fundamental para a construção desse tipo de cena. As bandas menores, sem acesso às caras produções em CD ou vinil, recorriam às fitas cassete (de menor qualidade de áudio, mas muito mais acessíveis) para tornarem físicos seus trabalhos, possibilitando sua reprodução e divulgação. A essas gravações caseiras em fita também vincularam-se os valores subversivos

178 DOS SANTOS SILVA, Melina Aparecida. Cartas, fitas cassete e fanzines: A circulação do metal no Brasil como modelo da dádiva. *Metal Music Studies*, v. 4, n. 1, p. 231-239, 2018, p. 236.

179 Pode-se argumentar que a coletânea, por não envolver uma criação do zero (como se supõe tradicionalmente que deve ser uma obra de arte, a partir de uma total originalidade) não seria um bom exemplo de “consumo artesanal”. Todavia penso que a mera reorganização de faixas preexistentes pode dar significados completamente novos a essas, quando deslocadas de seus contextos originais (álbuns, por exemplo). Nesse entendimento do consumo artesanal como um processo de apropriação sobre o qual são produzidos objetos novos, essas compilações encaixam-se muito bem. Hoje em dia, com a música digital, elas tomam a forma de *playlists* e são produzidas de forma muito fácil e ampla, geralmente como modo de organização individual da escuta. É importante notar a diferença, porém, em relação às coletâneas no paradigma da música analógica, que possuem um caráter mais artesanal graças ao esforço necessário para sua produção (estar com o rádio ligado na hora certa, ter acesso concreto ao disco, possuir um gravador de fita, ter a mídia física, etc).

180 DOS SANTOS SILVA, op. cit., pp. 235-236.

do *underground*, entendendo-as como práticas de sabotagem às *majors*¹⁸¹. Nos anos 80, com a popularização dos gravadores de cassete, a indústria fonográfica britânica promoveu o *slogan* “Home taping is killing music” (“Fitas caseiras estão matando a música”). Em resposta a isso a banda californiana Dead Kennedys, de *hardcore punk*, lançou uma versão em cassete do EP “*In God We Trust, Inc.*” (1981)¹⁸² na qual um dos lados foi deixado em branco, sem som. A explicação vinha impressa na fita, ao lado do símbolo da campanha britânica: “Fitas caseiras está matando os lucros da indústria fonográfica! Deixamos esse lado em branco para que você possa ajudar”.¹⁸³

Figura 2 – Lado B da fita “*In God We Trust, Inc.*” (1981)



Outra prática das musicalidades *underground*, também ligada à subversão dos direitos autorais, é o uso de *samples*. Ferramenta basilar ao *hip hop* e paradigmática para a história da música contemporânea, trata-se da colagem (geralmente ilegal) de trechos sonoros recortados de outros fonogramas para a composição de uma nova obra. No *rock* essa ferramenta tem sido usada em medida muito menor, podendo mesmo ser rejeitada ou percebida como menos autêntica por quem defende a primazia da música “orgânica”, reproduzida a partir de instrumentos musicais.¹⁸⁴

181 DE FREITAS, op. cit., p. 49.

182 DEAD KENNEDYS. *In God We Trust Inc.* San Francisco: Alternative Tentacles, 1981. 1 disco sonoro (14 min). Faixa 54 da *playlist*.

183 BOTTOMLEY, Andrew J. ‘Home taping is killing music’: the recording industries’ 1980s anti-home taping campaigns and struggles over production, labor and creativity. *Creative Industries Journal*, v. 8, n. 2, p. 123-145, 2015.

184 SCHLOSS, Joseph G. *Making beats: The art of sample-based hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press, 2014.

Entre as fitas-demo analisadas há alguns usos de *sample*, embora poucos afrontem diretamente a propriedade intelectual. Um exemplo dos que o fazem está na faixa “*The Start and the Finish*”¹⁸⁵, presente na primeira demo da Euthanasia. Esta canção, a única cantada em inglês da banda, começa com uma reprodução direta do início de “*Stupid Cupid*” (Joanna Wyatt, 1982), que no refrão é picotada, reorganizada e modificada através de *scratches* (os efeitos de “arranhar” o disco produzidos pelo DJ). Já “Dias Piores Virão”¹⁸⁶, terceira faixa de “Morrer, viver, sorrir, sangrar”, começa reproduzindo parte do refrão de “*Unlucky Man*”¹⁸⁷, música da conterrânea Gutta Percha presente na fita “*DISCO+nnection*”. Por fim, em “Ainda bem que cê não mora na minha rua”¹⁸⁸, canção de “*Advanced Fuckin Tape*” gravada com o grupo Nativos Rappers¹⁸⁹, inicia-se com um *beat* de *hip hop* provavelmente montado a partir de *sample*, mas é difícil de reconhecer de onde foi recortado o breve trecho que dá forma à batida.

Não é coincidência que esse uso mais aprofundado de *samples* apareça na única banda, entre as fontes, que se apropria do *rap* em sua sonoridade. Os outros grupos que usam colagens sonoras em suas canções o fazem de forma bem mais simples, sem romper com a legalidade. “*Supersong*”¹⁹⁰, presente na terceira fita da Feedback Club, reproduz um trecho de “*Trash Way*”¹⁹¹, lançada pela mesma banda na demo anterior. Já em outros casos as colagens se limitam a efeitos sonoros sem uma autoria identificável, como ondas quebrando (“*Across the Ocean*”¹⁹², da Epitaph), aplausos (“*To Shake Hands*”¹⁹³ da Back Woods, e “Pessoas, pessoas”¹⁹⁴ da Euthanasia), explosão e tosse (“*Indignação*”¹⁹⁵, da Euthanasia) e um locutor de

185 EUTHANASIA. *The Start and the Finish*. In: _____. **We know you won't like it, but who cares?**. [S.l]:

Encantarte, jul. 1993. 1 cassete sonoro (24 min), faixa 1.

186 EUTHANASIA. *Dias Piores Virão*. In: _____. **Morrer, viver, sorrir, sangrar**. [S.l]: Prolapse Records, 1997. 1 cassete sonoro (14 min), faixa 3.

187 GUTTA PERCHA. *Unlucky Man*. In: _____. **DISCO+nnection**. Florianópolis: Master Sound, mai. 1995. 1 cassete sonoro (28 min), faixa 2.

188 EUTHANASIA. *Ainda bem que cê não mora na minha rua*. In: _____. **Advanced Fuckin Tape**. [S.l]: Prolapse Records, 1997. 1 cassete sonoro (26 min), faixa 7.

189 Que posteriormente daria origem ao Squadrão da Rima.

190 FEEDBACK CLUB. *Supersong*. In: _____. ... **Fast**. Florianópolis: Independente, dez. 1997. 1 cassete sonoro (35 min), faixa 1.

191 FEEDBACK CLUB. *Trash way*. In: _____. **Cosmic Dance**. Florianópolis: Independente, jul. 1997. 1 cassete sonoro (30 min), faixa 3.

192 EPITAPH. *Across the Ocean*. In: _____. **Epitaph**. Porto Alegre: Solari, jul. 1996. 1 cassete sonoro (18 min), faixa 4.

193 BACK WOODS. *To Shake Hands*. In: _____. **Save our Souls**. [S.l]: Proaudio, jan. 1996. 1 cassete sonoro (24 min), faixa 6.

194 EUTHANASIA. *Pessoas, pessoas*. In: _____, 1993, op. cit., faixa 2.

195 EUTHANASIA. *Indignação*. In: _____, 1993, op. cit., faixa 3.

rádio anunciando “uma canção que nunca perde a preferência” (“Proteção UV 400”¹⁹⁶, d’Os Ambervisions).

De modo geral, as canções das fitas analisadas são músicas ditas “autorais”, ou seja, composições originais das bandas que as gravaram. Há apenas dois *covers* gravado em estúdio, entre as fontes. Um foi publicado na fita dos The Chick Magnets: uma versão *punk* do tema de abertura do seriado japonês Jaspion¹⁹⁷. O outro é uma faixa bônus incluída no arquivo de “*Take yer horse off the rain*”, na qual a Superbug toca uma versão *indie rock* de “*Alison*”¹⁹⁸, canção *pop* do cantor mirim Jordy.

Além deste, os outros três *covers* gravados aparecem todos em uma única fita: o registro de um *show* da Euthanasia, no dia 16 de dezembro de 1993, incluído como material bônus à primeira demo da banda¹⁹⁹. A primeira versão apresentada nesse *show* é de “Homens da Lei”²⁰⁰, de Thaíde e DJ Hum, presente no primeiro registro fonográfico de *hip hop* brasileiro: o LP “*Hip-Hop Cultura de Rua*”, de 1988. Diferentemente da gravação original, baseada no formato clássico do *rap* – um MC rimando em cima da batida pré-gravada reproduzida pelo DJ – essa versão tem o vocalista, Mancha, repetindo a letra de Thaíde sobre um arranjo diferente do original, tocado ao vivo com baixo, bateria e guitarra.

Outro *cover* tocado pela banda de São José é “Oi, tudo bem?”²⁰¹, dos Garotos Podres, um dos grupos mais antigos e reconhecidos do *punk* nacional. A canção que abre o terceiro disco²⁰² da banda do ABC paulista, lançado no mesmo ano de 1993, foi apresentada sem alterações pela Euthanasia. Acredito que isso se deva à maior proximidade estética da Euthanasia com essas duas bandas de *rock*, que dispensa as adaptações necessárias ao se apropriar de elementos de outro gênero musical (como no caso de “Homens da Lei”). O

196 OS AMBERVISIONS. Proteção UV 400. In: _____, op. cit., faixa 1.

197 THE CHICK MAGNETS. Jaspion. In: _____. **The Chick Magnets**. Florianópolis: Migué Records, 1995. 1 cassete sonoro (9 min), faixa 3.

198 SUPERBUG. Alison. In: _____. **Take yer horse off the rain**. [S.l]: Studio C, abr. 1994. 1 cassete sonoro (23 min), faixa 6.

199 Não sei se esse material foi adicionado pelo arquivista ou se já estava contido na fita cassete que este digitalizou. No decorrer deste trabalho, considero as faixas ao vivo na numeração apresentada por Souza na postagem desta demo: as canções gravadas em estúdio são as faixas 1 a 5, enquanto as bônus vão da 6 à 12.

200 THAIDE & DJ HUM. Homens da Lei. In: THAIDE & DJ HUM et al. **Hip-Hop Cultura de Rua**. São Paulo: Paralelo, 1988. 1 disco sonoro (27 min), faixa 6. Faixa 55 da *playlist*.

201 O que demonstra a possibilidade de rápido acesso dos integrantes da cena florianopolitana aos lançamentos mais recentes, ao menos a nível nacional. Vale lembrar que o disco no qual a canção em questão foi lançada, “Canções Para Ninar”, foi publicado por um selo independente (Radical Records), sem apoio de grandes gravadoras, apesar de a banda já ter uma grande influência à época.

202 GAROTOS PODRES. Oi, tudo bem? In: _____. **Canções para Ninar**. São Paulo: Radical Records, 1993. 1 disco sonoro (30 min), faixa 1.

mesmo ocorre com a versão de “Skate Gralha”²⁰³, canção da banda Grinders presente na clássica coletânea *punk* Ataque Sonoro (1985), cuja única mudança sofrida foi a aceleração do andamento.

Apesar de esses *covers* serem os únicos entre minhas fontes, são suficientes para desvendar algumas dinâmicas importantes desse tipo de cena. Em primeiro lugar, pelo fato das canções serem representantes emblemáticos das duas fontes culturais que compõem o *crossover* – “cruzamento” estético – da banda. Para além do vocal rimado, emprestado do *rap*, e da agressividade sonora do *punk*, as letras das músicas apresentam elementos apropriados pelos compositores catarinenses. Ao passo que “Homens da Lei” carrega um forte caráter de denúncia social, politicamente engajada, “Oi, tudo bem?” é um exemplo notável do desespero nihilista comum nas líricas do *punk* e do metal²⁰⁴.

A essa função do *cover* como uma forma da banda apresentar e de certa forma homenagear suas influências, soma-se outra ligada à recepção do público e sua relação com os artistas. Para exemplificá-lo, trago à tona o segundo (e último) registro ao vivo presente entre as fontes: a fita “*Clandestine Ways*”, da banda Tempestas. A demo é composta por duas faixas gravadas em estúdio no ano de 1993, mas no *upload* feito por Edson Luis de Souza²⁰⁵ estão contidas outras três canções, estas capturadas em um *show* sem data identificada. Nessas faixas bônus o grupo de *death metal* apresenta três composições originais, distintas daquelas duas presentes na demo, que viriam a ser gravadas em estúdio para o único álbum da banda: “*Euphony of Contradictions*”²⁰⁶, lançado em 1995.

Nos intervalos entre as músicas, é possível ouvir a interação entre a Tempestas e alguns indivíduos da plateia. Tudo que se ouve do público, no começo da segunda e da terceira faixa, são pedidos para que a banda toque músicas de grandes nomes do metal

203 GRINDERS. Skate Gralha. In: GRINDERS et al. **Ataque Sonoro**. São Paulo: Ataque Frontal, 1985. 1 disco sonoro (54 min), faixa 8.

204 Em seus menos de 40 segundos de duração, a canção é uma explosão catártica de um eu lírico sem perspectivas, um hino do “sem futuro”, lema dos *punks*: “Oi, tudo bem? / Tudo bem... / Fora o tédio que me consome todas as 24 horas do dia! / Fora a decepção de ontem, a decepção de hoje e a desesperança crônica no amanhã! / Tenho vontade de chorar, raiva de não poder / Quero gritar até ficar louco, quero gritar até ficar rouco / Isso sem contar a ânsia de vômito, reação a tal pergunta idiota! / Fora tudo isso... tudo bem”

205 Novamente, não sei se o próprio arquivista as adicionou a partir de uma gravação separada da fita original, ou se já foram incluídas pela própria banda em sua demo. O encarte da fita registra apenas as duas faixas de estúdio, sem fazer menção àquelas gravadas ao vivo. Na página da demo no site Encyclopaedia Metallum (uma enciclopédia virtual do metal) as três faixas bônus estão listadas, porém não há como saber se quem a cadastrou teve acesso concreto à fita ou se a ouviu por intermédio da coleção de Souza. Disponível em: https://www.metal-archives.com/albums/Tempestas/Clandestine_Ways/127241. Acesso em: 3 de dez. 2019.

206 TEMPESTAS. **Euphony of Contradictions**. [S.l.]: Hellion Records, 1995. 1 CD (46 min).

extremo na época. O vocalista, Julian Wortmeyer, responde dizendo que “os *covers* são pra depois (...) mais tarde, talvez”²⁰⁷, mas não basta para conter os gritos que pedem Venom, Deicide e – este repetido à exaustão pela voz mais estridente da plateia – Megadeth²⁰⁸. A única voz que não grita o nome de outra banda surge ao longe, de fundo: “Eles vão tocar uma deles, cala a boca!”²⁰⁹.

Esse trecho de áudio, parece-me que aponta para ao menos duas questões relevantes para a presente pesquisa. A primeira, de ordem metodológica, é a importância de atentar aos sons para além dos limites das composições. O áudio “não-musical”, como nos espaços entre canções, pode não interessar à análise estrita da obra musical²¹⁰, mas oferece muitos recursos para a investigação social desses fenômenos. O segundo ponto é justamente o que pode-se deduzir, a partir desses vestígios, sobre as sociabilidades que circundam a experiência musical.

Antes de tocar “Skate Gralha”, por exemplo, o vocalista da Euthanasia dedica a canção para “as pessoas que no verão são surfistas, no inverno são skatistas (...) e na primavera ele quer ser *punk*, e não sabe que no ano inteiro eles são uns filha da puta sem personalidade nenhuma”²¹¹. Essa fala aponta para a rejeição de um comportamento descompromissado com a autenticidade, de indivíduos que se apropriam de elementos ligados ao *underground* (como o skate e o *punk rock*). A esse tipo de *outsider* dá-se comumente o nome de *poser* (“posador”), título que enfatiza a aparência e a superficialidade.

No caso do *show* da Tempestas, parece-me que o principal fenômeno a se notar nas falas entre as músicas é a tensão entre os interesses do artista e a expectativa do público. Essa dinâmica é relatada já por Howard Becker, a partir de sua vivência como músico-etnógrafo na cena *jazz* de Chicago no final dos anos 1940:

Os músicos acham que a única música que vale a pena tocar é o que chamam de “*jazz*”, termo que pode ser parcialmente definido como aquela música produzida sem referência às demandas de *outsiders*. No entanto, eles têm de suportar a incessante interferência no que tocam por parte de padrões e do público. O problema mais árduo na carreira do músico médio, como iremos ver, é a necessidade de escolher entre sucesso convencional e seus padrões artísticos. Para alcançar sucesso, ele sente necessidade de se “tornar comercial”, isto é, tocar de acordo com os

207 TEMPESTAS. Metabolic Disfunction. In: _____. **Clandestine Ways**. [S.l]: Art Studios, dez. 1993. 1 cassete sonoro (28 min), faixa 2.

208 Faixas 56 a 58 da *playlist*.

209 TEMPESTAS. Foreseeable Survivance. In:_____, op. cit., faixa 3.

210 Eis o desafio conceitual apresentado por John Cage em sua composição 4'33”, em que os sons “não-musicais” do ambiente (supostamente silencioso) dão forma à obra.

211 EUTHANASIA. Skate Gralha. In:_____, 1991, op.cit., faixa 9.

desejos dos não-músicos para quem trabalha: ao fazê-lo, sacrifica o respeito de outros músicos e, assim, na maioria dos casos, seu auto-respeito. Se continuar fiel a seus padrões, estará em geral condenado ao fracasso na sociedade mais ampla. Os músicos se classificam de acordo com o grau em que cedem aos *outsiders*.²¹²

Na bibliografia levantada sobre as cenas de *rock* em Santa Catarina, é unânime algum grau de rejeição ao *cover* entre os músicos entrevistados. Reclama-se da abundância de bandas desse tipo, priorizadas pelas casas de *show* em detrimento daquelas com composições originais. Segundo os depoimentos presentes naqueles trabalhos, isso se dava graças a uma certa “invasão cultural”, com o poder público e as redes midiáticas locais privilegiando o outro²¹³ e a certo comodismo e “mau gosto do público em geral – que preferiria ir a um show de *cover* de *pop rock*, ou de uma banda como Iriê ou Dazaranha, percebidas como *mainstream* da cidade”²¹⁴.

A ambiguidade expressada por Becker, porém, também apresenta-se nesses depoimentos. Mota demonstra que grande parte das bandas que compuseram o mané-beat começaram tocando *cover*; e que só a partir de 1994 a predominância dessa prática foi recuando em relação às bandas autorais, que passaram a se organizar em coletividades (como o mané-beat) para disputar o mercado musical da cidade²¹⁵. Já Tatyana Jacques percebe uma oposição entre produzir música por amor ou por dinheiro, nos depoimentos recolhidos em sua etnografia:

Alguns músicos afirmaram ter tido perspectiva de “viver de música” durante certo tempo, o que abandonariam devido às dificuldades encontradas. Assim, o amor pela música e o gosto por tocar são as principais justificativas para a existência da banda. (...) Quando a banda [Pipodélica] “toca por dinheiro”, ela apresenta um repertório de *covers* “da moda”. Alguns músicos, não apenas do Pipodélica, tinham projeto de bandas *covers* paralelos, com a intenção de ganhar dinheiro, não se sentindo realizados e satisfeitos com isto.²¹⁶

Segundo Jacques, essa dicotomia aplica-se não apenas às ações daqueles que efetivamente fazem música, tocando ou cantando, mas para todos os envolvidos na cena: artistas, produtores, jornalistas, donos de bares, etc. O exemplo dado pela antropóloga é a admiração de seus entrevistados pelo *Underground Rock Bar* (antigo Trópicos) na Lagoa da Conceição, o popular “bar do Franck”. Seu dono, Franck Schnorenberger, seria uma pessoa

212 BECKER, op. cit., p. 92.

213 MOTA, op. cit., p. 74.

214 JACQUES, op. cit., p. 48.

215 MOTA, op. cit., p. 95.

216 JACQUES, op. cit., p. 88.

envolvida “por amor” com a cena, não tendo o lucro como único objetivo, e por isso é considerado confiável pelos músicos²¹⁷. Mesmo não sendo um músico, está dentro das “regras” que definem o *underground* como prática desviante.

A antropóloga identifica essa recusa à lógica comercial na filosofia de Adorno, que opõe autenticidade e alienação em referência ao grau de industrialização da música. Autênticas seriam as obras que escapam à estandardização, movidas pela criatividade inovadora dos e das artistas. Tal oposição aparece também nas concepções de artista no Romantismo do século XIX e nas vanguardas do século XX. Naquela, como uma renúncia ao mundo burguês por um indivíduo “isolado e incompreendido por seus semelhantes que procura inspiração dentro de si próprio”²¹⁸; nesta, como o rompimento das tradições para a construção constante do novo, recusando belezas habituais em prol da expressão subjetiva.

Em ambos os casos, Jacques identifica uma concepção elitista de arte, a qual seria compreendida por poucas pessoas e para a qual a escassez de público pode ser um sinal positivo, pois comprovaria sua não-conciliação com a sociedade de consumo.²¹⁹ A etnógrafa observa inadequação semelhante na fala dos músicos entrevistados. Para estes, haveriam ao menos dois tipos diferentes de bandas no *rock* independente:

O primeiro incluiria aquelas que têm na cena independente seu objetivo final, buscando na música o prazer de tocar e vendo-a como um *hobby*. O segundo tipo veria na cena independente apenas um trampolim para o *mainstream*, não tendo compromisso com os ideais contraculturais da música “alternativa”. A visão da música como *hobby* é importante aqui pois a oposição entre pureza e impureza quanto à indústria fonográfica está em última instância relacionada ao mundo do trabalho, oposto ao do prazer e lazer associado ao *rock*. O primeiro leva à necessidade de comercialização e, então, à perda de autenticidade e artisticidade.²²⁰

Estéticas do *rock underground*

O jogo de oposições evidenciado por Jacques, ao rejeitar a música produzida industrialmente, acaba levando em última instância a posicionamentos estéticos condicionados por tais valores binários. Nos subgêneros mais puristas do *rock underground*, como as várias vertentes do metal, isso é especialmente evidenciado. O terceiro álbum da

217 JACQUES, op. cit., p. 89.

218 JACQUES, idem.

219 JACQUES, op. cit., p. 90.

220 JACQUES, op. cit., p. 86.

banda Ratos de Porão, uma das mais significativas na história do *underground* brasileiro, tem como título um resumo dessa estética: “Cada Dia Mais Sujo e Agressivo”²²¹. Elogia-se uma progressão a características vistas como negativas pela cultura hegemônica, na qual “limpeza” e “docilidade” são frequentemente associadas e possuem uma carga moral muito positiva²²². Esteticamente, isso se expressa em uma música cada vez mais “suja” (distorcida, ruidosa, dissonante) e “agressiva” (acelerada, enérgica, intensa), um constante distanciamento sonoro do *mainstream* de produções cristalinas e doces melodias *pop*. A mesma inversão de valores expressa-se esteticamente nas letras, com linguagem “suja” (crua, com palavrões e imaginário asqueroso) e tom “agressivo” (de denúncia, conflitivo e violento).

Socialmente, esse mesmo processo de desvio estético expressa-se de diferentes formas: na produção gráfica (de fanzines, lambe-lambes, pichações, encartes, etc); na moda (*patches*, acessórios metálicos, roupas rasgadas, etc); nos corpos (*piercings*, alargadores, tatuagens, cabelos longos e/ou pintados, moicanos, etc). Considerando todas essas expressões estéticas do *underground*, pode-se chegar à conclusão de que o desvio efetuado nesses casos refere-se à beleza artística hegemônica. Atribui-se o caráter de “arte” para expressões de “anti-Beleza”, louvando o “feio”, o tosco e o ruído como elementos de validação de uma arte que seria mais “autêntica” justamente por quanto menos possa ser associada ao padrão. Essa postura é afirmada logo no título da primeira demo da Euthanasia: “sabemos que você não vai gostar, mas quem liga?”²²³. Por isso acredito que não se trata de uma negação da beleza como elemento abstrato, visto que o objetivo final segue sendo o prazer estético, mas sim de construir um ideal de beleza mais “verdadeira” ao subtrair da arte seu polimento industrial, sua artificialidade mercadológica, reduzindo-a a seus rudimentos para construir algo autêntico.

Ao afirmá-lo, não implico que toda a música associada ao *underground* esforça-se em ser “suja e agressiva”. Como veremos na análise das fontes, o grau dessa “anti-Beleza” varia muito no interior da mesma cena. Sobretudo as bandas ligadas a segmentos como *indie* e *rock* alternativo tendem a utilizar formas musicais mais “acessíveis” a pessoas alheias ao *underground*, com melodias amigáveis e ritmos moderados, por exemplo. Não há nesses casos

221 RATOS DE PORÃO. **Cada Dia Mais Sujo e Agressivo**. Belo Horizonte: Cogumelo Records, 1987. 1 disco sonoro (26 min).

222 Vide o impacto social e ideológico do higienismo na configuração do Brasil urbano contemporâneo (sobre o caso de Florianópolis, consultar: ARAÚJO, 1989), a clássica narrativa da “cordialidade” como traço definidor do caráter brasileiro (ideia desenvolvida por Sérgio Buarque de Holanda, inaugurada em 1936 no livro *Raízes do Brasil*), ou ainda a ideia católica sobre a sacralidade do corpo humano (na qual características como limpidez, pureza, brancura, temperança e candura estão ligadas à realização espiritual).

223 “*We know you won’t like it, but who cares?*” em tradução minha.

necessariamente um elogio à feiura, mas é constante algum nível de rejeição à estandardização promovida pela indústria cultural. O próprio formato fita-demo, tão próprio às bandas *underground*, implica uma música menos produzida, de menor orçamento, e com um som mais cru, *lo-fi*.

Jacques reconhece algo semelhante ao observar a cena florianopolitana em 2006. A autora aponta que a “visão questionadora” das bandas raramente se articulava pelo discurso político²²⁴ mas sim pelos estilos musicais, sobre os quais se constroem as “visões de mundo” de cada grupo²²⁵. O mesmo pode ser dito sobre a cena noventista. A Euthanasia, que Jacques identifica como uma das únicas duas bandas com discurso de oposição política, é a única entre minhas fontes a fazê-lo. Todas as outras as expressam apenas de maneira estética. Não é a toa que a maior parte das fitas analisadas tem letras em inglês, muitas vezes usadas apenas como formas melódicas.

Nesse sentido, Jacques categoriza duas recorrências estéticas – praticamente opostas, mas não excludentes – entre as bandas de sua pesquisa: por um lado, um tom cômico que se revela em seus nomes (Os Ambervisions, Os Cafonas, Pão com Musse, Os Capangas do Capeta) e que perpassa o conteúdo de suas letras e sonoridades (andamentos acelerados, harmonias alegres, melodias contagiantes, vocais mais limpos, etc); por outro, há uma identificação que a autora define como “apocalíptica”, que pode tanto evocar “poder e intensidade de diversas formas”²²⁶ quanto “uma visão de mundo pessimista, associada à morte, dor e falta de poder”²²⁷, observadas também nos nomes das bandas (como Euthanasia, Kratera e Lixo Organico) e nas características sônicas (vocais gritados, guitarras distorcidas, harmonias melancólicas, andamentos arrastados, etc).

Essas recorrências mostram-se presentes já nas bandas de minhas fontes, na década anterior à etnografia de Jacques. Já podem ser percebidas nos nomes das bandas, como as “apocalípticas” Euthanasia, Epitaph, Tempestas, Back Woods e Loveless Compound, e as bem-humoradas The Chick Magnets e Os Ambervisions. Entre os títulos das fitas, há humor em “*Take yer horse off the rain*”, da Superbug, uma tradução literal da expressão “tira o

224 “Sempre percebi o rock como um gênero ligado a visões de mundo questionadoras e tinha como objetivo de meu projeto de pesquisa investigar a relação entre concepções musicais e política. No início achei estranho que poucas bandas apresentavam letras com temas políticos, exceção da Black Tainhas e da Euthanasia. Muitos músicos chegavam a se assustar quando indagados sobre a relação entre música e política. Aos poucos, percebi que sua visão questionadora não era articulada pelo discurso verbal, mas pelo estilo musical.” Em: JACQUES, op. cit., p. 107.

225 JACQUES, op. cit., p. 108.

226 WALSER apud JACQUES, op. cit., p. 109.

227 JACQUES, op. cit., p. 110.

cavalinho da chuva”. As demos com nomes mais “apocalípticos” são “*Save our souls*” e “Morrer, viver, sorrir, sangrar”. As estéticas dessas bandas correspondem, de forma geral, às características que estas carregam em seus títulos.

Todas as bandas classificadas por Souza como “metal” evocam elementos “apocalípticos”, o que pode ser percebido como algo que as aglutina em uma mesma estética. Porém uma escuta atenta reconhece que muitas sonoridades distintas são apresentadas por cada um desses grupos. O outro rótulo mais abundante entre as fontes é “*indie*”, que como já explicado é um subgênero com ainda menos amarras estéticas do que o metal. Essas categorizações, portanto, são úteis apenas para uma organização arquivológica, não servindo nem de longe para uma definição sonora minimamente aprofundada.

Uma das maneiras de começar a investigar o tipo de som tocado em um fonograma é buscando as definições que as próprias bandas escrevem sobre si. A expressão mais recorrente disso é através da citação de outras bandas como influências, classificando-se por aproximação sonora. No encarte da fita “*Save Our Souls*”, por exemplo, é dito que os membros da Back Woods “são influenciados por Crowbar, Kyuss e Helmet”²²⁸. Já no *release* de “*Baby, baby...*” feito pelo selo Midsummer Madness, afirma-se que a Superbug mostra “as influências de Beatles, Teenage Fanclub, R.E.M. e Yo La Tengo”²²⁹. A Feedback Club também explicita suas influências no *release* postado em seu *site*: “Pixies, Sonic Youth, Blur, Smashing Pumpkins, Beck, Superchunk, Pavement”²³⁰. Por fim, uma referência a uma das influências da Euthanasia aparece na fita “Pensei que fosse Deus”, mas de forma mais indireta que os casos anteriores. O encarte carrega uma foto da banda, na qual um dos integrantes veste um boné da nova-iorquina Biohazard.

A audição dos fonogramas, porém, é a operação mais importante para a análise musical. O som é o fundamento da música, afinal de contas. Para tanto, nesta última seção da pesquisa, buscarei descrever as sonoridades de cada um dos grupos estudados, buscando esboçar uma descrição sônica inicial do *underground* florianopolitano no fim do século passado. Porém é importante sempre lembrar que esta é uma descrição parcial dessa cena, baseada apenas nas fitas-demo que chegaram ao ambiente virtual e que são, portanto, mais

228 BACK WOODS, op. cit. Informação no encarte.

229 LARIÚ, Rodrigo. Midsummer Madness – Superbug. Disponível em: <http://mmrecords.com.br/superbug/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

230 FEEDBACK CLUB. Release. Disponível em: <https://www.oocities.org/feedclub/release.html>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

amplamente acessíveis até o momento. Antes de tudo, algo que todas as bandas têm em comum é a formação tradicional do *rock*: guitarra, baixo, bateria e vocais. Às vezes têm dois guitarristas, às vezes quem canta também toca algo, e outros timbres aparecem em uma ou outra gravação, mas as formações fixas contam sempre com esses mesmos instrumentos.

As duas únicas fitas que não carregam o rótulo “metal” ou “*indie*” são as que têm mais similaridades estéticas: “*The Chick Magnets*” e “*Várias*”, d’Os Ambervisions. Uma série de motivos o justifica. Em primeiro lugar, por serem trios que compartilham dois membros entre si. Em segundo, por terem classificações um pouco mais denotativas que as outras: “*Surf Music*” na primeira, e “*Surf Punk Rock*” na segunda. Esse dois rótulos, que a meu ouvir poderiam ser o mesmo tamanha a semelhança entre as fitas, apontam para os elementos de *surf music* apropriados pelo *punk rock* de ambas as bandas.

Na fita do grupo The Chick Magnets, as influências do *punk* clássico (o chamado *punk 77*, em referência ao ano de explosão da primeira onda do movimento) são claras nas faixas “*Something in my Teeth*”²³¹ e “*All I Wanna Do*”²³², que lembram muito Ramones (que por sua vez bebiam muito da *surf music*). A instrumental “*Surf’s Up Again*”²³³ remete ao *surf music* mais agressivo de Dick Dale, com a harmonia e a batida clássicas do gênero, guitarra base bem distorcida sob outra solando limpa, com bastante *reverb*²³⁴ e palhetada tremolo²³⁵. “*Web of Pain*”²³⁶ mistura o *surf* com o *punk* de forma ainda mais evidente, aproximando-se de grupos como Agent Orange²³⁷. A mistura de elementos retrô com outros mais contemporâneos, presente na sonoridade da demo, apresenta-se também na parte gráfica do encarte: uma colagem elaborada de imagens de pin ups (“*60’s Go-go Chicks!*”), de filmes (Jerry Lewis em “*O Professor Alopado*”, de 1963) e quadrinhos (“*The 7th Voyage of Sinbad*”, tirinha do filme de 1958) antigos, misturadas com a estética *punk* das *fanzines* e com figuras *pop* da época como os personagens Beavis & Butthead da MTV. O humor da banda aparece ainda na parte gráfica do encarte (como na tirinha reescrita a mão) e nas próprias faixas (como o *cover* da abertura de Jaspion, e em letras como “*All I wanna do is put a finger in your cu*”²³⁸).

231 THE CHICK MAGNETS. *Something in my Teeth*. In: _____, op. cit., faixa 2.

232 THE CHICK MAGNETS. *All I Wanna Do*. In: _____, op. cit., faixa 4.

233 THE CHICK MAGNETS. *Surf’s Up Again*. In: _____, op. cit., faixa 1.

234 Efeito de reverberação espacial do som, artificializado com pedais de guitarra.

235 Técnica na qual se toca a mesma corda com palhetadas repetidas e velozes, obtendo um efeito “tremido”.

236 THE CHICK MAGNETS. *Web of Pain*. In: _____, op. cit., faixa 5.

237 Faixas 59 a 61 da *playlist*.

238 THE CHICK MAGNETS. *All I Wanna Do*. In: _____, op. cit., faixa 4.

Figura 3 - Detalhe da colagem no encarte de “The Chick Magnets” (1995)



Os Ambervisions dão seguimento à atualização da estética retrô, com *pin ups* no encarte e inspiração evidente na *surf music*. Adicionam-se a esta elementos de outro gênero muito próximo, porém com suas particularidades. Trata-se do *psychobilly*, de bandas como The Cramps e The Meteors, além da conterrânea Os Cafonas. O *psychobilly* é um resgate do *rockabilly* dos anos 50, de artistas como Elvis Presley e Carl Perkins²³⁹, atualizado pelos códigos do *punk rock* e muitas vezes carregando elementos de horror retrô. Isso aparece sobretudo na faixa “Zé do Caixão”²⁴⁰, referência direta ao personagem funesto de José Mojica Marins, ícone do terror brasileiro. O humor eschachado e politicamente incorreto dos The Chick Magnets continua presente, desde o nome da banda (Ambervision é um óculos escuro que era vendido pela televisão pelo grupo Teleshop, o mesmo das facas Ginsu 2000), o nome das faixas (“Pão com Ovo”) até as letras (“Colesterol / Taquicardia / Se não fosse o pão com ovo / Acho que eu morreria”²⁴¹).

Tratando-se das bandas de metal, esse rótulo sozinho (sem outros adjetivos associados a si, como *heavy*, *black* ou *doom*) acaba sendo generalizante perante a diversidade de sons

239 Faixas 62 a 65 da *playlist*.

240 OS AMBERVISIONS. Zé do Caixão. In: _____, op. cit., faixa 2.

241 OS AMBERVISIONS. Pão com Ovo. In: _____, op. cit., faixa 4.

identificados consigo. Cada um dos quatro grupos classificados com o termo no *site* de Souza, a meu ouvir, representa um segmento específico desse tipo de *rock*. A Epitaph é a que tem o som mais “tradicional”, com melodias bem definidas, vocal limpo, solos em todas as faixas e certo tom épico nos arranjos. Por um lado, lembra algumas bandas da *New Wave of British Heavy Metal* (NWOBHM), como Iron Maiden e Saxon²⁴², particularmente nos ritmos cavalgantes da guitarra e do baixo e os solos construídos de forma bem melódica. A fita também carrega, em letras góticas, os dizeres “*Heavy Metal*” (referente às vertentes “originais” do metal) e “*Heavy Metal Thunder*” (título de uma canção do Saxon). Por outro lado o som da Epitaph também remete ao *power metal*, subgênero mais contemporâneo à fita, de grupos como Helloween e Blind Guardian²⁴³. As letras são narrativas meio literárias, com a primeira faixa – “Lost in Time”²⁴⁴ – sendo uma história de fantasia (sobre um rei antigo, numa batalha do bem contra o mal), algo recorrente tanto no Iron Maiden quanto no *power metal* de forma geral.

Já a Tempestas toca *death metal* noventista clássico: um *thrash metal*²⁴⁵ ainda mais rápido, sujo e agressivo, com instrumentais bastante técnicos e precisos, vocal gutural, solos longos e velozes e uso extensivo de pedal duplo na bateria. A identidade visual da banda, com um logotipo cheio de pontas e rebarbas, aproxima-a já na capa aos símbolos do *death metal* (vide a logo do Suffocation, por exemplo). A temática das letras, escritas em inglês e presentes no encarte da fita, reiteram sua proximidade com o *death metal* versando sobre morte, doença e desespero. Para além do som pesado, a faixa “*Clandestine Ways*”²⁴⁶ estabelece uma atmosfera “apocalíptica” sombria em sua introdução com um piano soturno, reiterando-a no uso de sintetizadores que lembram um coral na metade da faixa. Todas essas escolhas estéticas podem ser vistas em bandas importantes para a construção do subgênero, como Sepultura, Possessed e Death.²⁴⁷

242 Faixas 66 e 67 da *playlist*.

243 Faixas 68 e 69 da *playlist*.

244 EPITAPH. Lost in Time. In:____, op. cit., faixa 1.

245 De bandas como Slayer, Metallica e Megadeth, uma vertente do metal que surgiu como uma elaboração do *hardcore punk* em direção a uma estética mais “suja e agressiva”, expressada tanto no som quanto nos símbolos evocados gráfica e liricamente (imagens satânicas, asquerosas e exageradamente violentas, por exemplo)

246 TEMPESTAS. Clandestine Ways. In:____, op. cit., faixa 2.

247 Faixas 70 e 71 da *playlist*.

Figura 4 – Logotipos das bandas Tempestas e Suffocation



Embora os membros da Back Woods afirmem no encarte que “a melhor definição para seu som é o *crossover*”²⁴⁸, o som da banda se aproxima pouco de bandas como D.R.I, Suicidal Tendencies²⁴⁹ e Ratos de Porão (arquetípicas do *crossover thrash*, gênero que funde o *hardcore punk* com elementos de *thrash metal*). Enquanto a agressividade do *crossover* caracteriza-se por andamentos velozes, ritmos regulares, timbres agudos e definidos, *riffs* e solos precisos e vocais raivosos, as canções da fita “*Save our Souls*” são em geral mais lentas, com ritmos sincopados, *riffs* arrastados e vocais melódicos, embora distorcidos. Essas características a aproximam muito mais da sonoridade das bandas citadas diretamente como influências, no mesmo encarte: Kyuss, Helmet e Crowbar. Essas três bandas são representantes de uma mesma “tendência” do metal na época, que buscava o peso e a intensidade do gênero em andamentos médios e lentos, vocais e *riffs* melódicos, timbres graves com distorções densas (no uso do efeito *fuzz* na guitarra) e pulso rítmico marcante (*groove*). Cada uma representa um subgênero distinto dessa “tendência”, cujos limites estéticos são muitas vezes tênues, estando mais ligados às cenas em que atuam.

Helmet é uma banda de Nova York, comumente associada ao “metal alternativo” dos anos 90: carrega elementos do *New York hardcore* (Biohazard, Sick of it All²⁵⁰) mas promove experimentações com afinações alternativas, compassos não-usuais, uso de ruídos (*noise*) e vocais versáteis. Talvez os 2 minutos de ruído ao fim de “*Cony Back*”²⁵¹ seja uma das influências da banda novaiorquina. Já Kyuss é uma banda seminal do *stoner rock/metal*, subgênero psicodélico e “retrô”, baseado em *riffs a la* Black Sabbath, que floresceu na

248 BACK WOODS. *Save our Souls*. [S.l]: Proaudio, jan. 1996. 1 cassette sonoro (24 min).

249 Faixas 72 e 73 da *playlist*.

250 Faixas 74 a 76 da *playlist*.

251 BACK WOODS. *Cony Back*. In: _____, op. cit., faixa 7.

chamada cena de Palm Desert (no sul da Califórnia) com bandas como Sleep e Fu Manchu²⁵². Por fim, Crowbar é o grupo cujo som mais se aproxima da Back Woods, entre as citadas. É uma importante banda da cena de Nova Orleans na qual, junto a grupos como Down e Eyehategod²⁵³, moldou-se o que se conhece como *sludge metal*, subgênero que une as sonoridades graves e pesadas com a agressividade do *hardcore*. Mesmo o timbre empostado e distorcido da voz de Bruno, da Back Woods, lembra o vocal de Kirk Windstein, da Crowbar.

Por fim, a Euthanasia é a banda com sonoridade mais variada entre as pesquisadas, em partes graças ao maior volume de registros analisado, em outras graças à diversidade de influências que a banda carrega. No *release* da primeira fita-demo, “*We know you won’t like it, but who cares*”, afirma-se o intuito de “fazer um som que juntasse a agressividade do *hardcore* com outros estilos como o *rap*, *punk-rock* e o *thrash*”²⁵⁴, logo após questionar se “isso é MPB?”. O grau de predominância de cada um desses estilos na hibridização proposta pela banda varia bastante. Há faixas que soam bem próximas ao *punk rock* nacional, lembrando Cólera e Olho Seco²⁵⁵, como “Pessoas, pessoas”²⁵⁶. Em geral, porém, o som da banda está ligado ao *crossover thrash* e ao *New York hardcore*. A cadência vocal do *rap* está presente em maior medida nessa primeira demo, tornando-se menos comum nas fitas que se seguiram. A mistura de *rap* com metal e *hardcore*, em canções como “Favelas”²⁵⁷, “Virgínia”²⁵⁸ e “Ainda bem que cê não é da minha rua”²⁵⁹, estava bastante em voga na época, circulando internacionalmente através de bandas como Biohazard, Rage Against the Machine e Body Count. No Brasil, essa sonoridade difundiu-se através de bandas como Planet Hemp e Pavilhão 9.²⁶⁰

A partir da segunda fita, “Pense que fosse Deus”, a banda adota um formato que aparece em todas as faixas e segue até hoje: vocais que alternam entre gritados (Mancha) e guturais (Jean). A sonoridade como um todo fica mais pesada, veloz e agressiva, e em “Morrer, viver, sorrir, sangrar” isso é ainda mais acentuado. A banda ostentava com orgulho a

252 Faixas 77 a 80 da *playlist*.

253 Faixas 81 a 83 da *playlist*.

254 EUTHANASIA, 1993, op. cit. Informação no encarte.

255 Faixas 84 e 85 da *playlist*.

256 EUTHANASIA. Pessoas, pessoas. In: ____, 1993, op. cit., faixa 2.

257 EUTHANASIA. Favelas. In: _____. **Pensei que fosse Deus**. Florianópolis: Master Sound, 1995. 1 cassete sonoro (7 min), faixa 2.

258 EUTHANASIA. Virgínia. In: _____. **Morrer, viver, sorrir, sangrar**. [S.l]: Prolapse Records, 1997. 1 cassete sonoro (14 min), faixa 5.

259 EUTHANASIA. Ainda bem que cê não mora na minha rua. In: _____. **Advanced Fuckin Tape**. [S.l]: Prolapse Records, 1997. 1 cassete sonoro (26 min), faixa 7.

260 Faixas 86 a 88 da *playlist*.

agressividade do seu som, utilizando nas capas de duas fitas²⁶¹ o clássico selo “*Parental Advisory*”, que alerta sobre conteúdo explícito das letras nas capas de discos nos Estados Unidos e no Reino Unido, e identificando-se através de termos como “escangalhacore”, “guitarras ensurdecedoras” e “guitarras liquidificadoras”. Uma das faixas que mais se distanciam dessa estética geral é “Haxixe”²⁶²: instrumental, intercala seções de *funk* com guitarra limpa e baixo marcante com seções de metal distorcido, e ocasionalmente um berimbau entra na mistura. Essa música remete a alguns dos hibridismos populares no *rock* brasileiro à época, lembrando tanto o manguebeat pernambucano quanto o álbum *Roots*²⁶³, do Sepultura, lançado no ano anterior.

“*Indie*”, talvez justamente por ser o menos específico entre os rótulos da coleção, é por sua vez o que classifica mais demos entre as fontes. A banda com sonoridade mais distinta entre as classificadas dessa forma é a Loveless Compound, que também carrega o rótulo “*Shoegazer*” no *blog*. No *release* de sua primeira demo o grupo se pretende a “fundir doces melodias com guitarras distorcidas” e criar “uma alquimia que nos transporta até o mais ébrio campo nublado”, na qual “sentimentos, sonhos e prazeres perdidos ecoam em seu mundo lírico”²⁶⁴. Essa definição aponta para os segmentos mais sombrios e oníricos do *rock underground*, como o pós-punk melancólico das bandas do chamado *dark wave* (versão sombria da *new wave*, de bandas como Joy Division e Bauhaus²⁶⁵), das primeiras bandas do *emotional hardcore* de Washington (como Rites of Spring e Embrace, embora o rótulo “emo” tenha sido aplicado posteriormente e de forma externa às bandas em si, que se definiam simplesmente como *hardcore*) e, claro, do *shoegaze*, segmento do *rock* baseado em atmosferas densas e nebulosas construídas por várias camadas de som repletas de efeitos como distorção e *reverb*. O próprio nome da banda remete ao clássico disco “*Loveless*”, lançado em 1991 pela banda irlandesa My Bloody Valentine, importantíssima para a definição desse subgênero.

Essas influências se demonstram na estética geral da fita-demo, sombria e melancólica. Na música há os vocais expressivos e emotivos, o baixo bem audível, e as experimentações com ruídos nas guitarras e com *overdub* (gravações sobrepostas a fim de criar um som cheio de camadas, reverberante, que dá um tom onírico). Na parte gráfica, há a

261 *Morrer, Viver, Sorrir, Sangrar* (1997) e *Advanced Fuckin Tape* (1997)

262 EUTHANASIA. Haxixe. In: _____. **Morrer, viver, sorrir, sangrar**. [S.l.]: Prolapse Records, 1997. 1 cassette sonoro (14 min), faixa 6.

263 SEPULTURA. **Roots**. Nova York: Roadrunner Records, 1996. 1 disco sonoro (72 min).

264 LOVELESS COMPOUND, op. cit. Informação no encarte.

265 Faixas 89 e 90 da *playlist*.

logo rabiscada e o *release* com imagens soturnas e misteriosas em preto e branco. Por fim, o texto possui o mesmo caráter, tanto no nome de faixas como “*Falling*”²⁶⁶ (“Caindo”), “*The Last Sunrise*”²⁶⁷ (“A última alvorada”) e “*Inner Distortion*”²⁶⁸ (“Distorção interior”) quanto em letras: “*The sun never shines in this house*”²⁶⁹ (“O sol nunca brilha nesta casa”).

Outra estética que se destaca é a da Gutta Percha, mais experimental, com vocais bem livres e expressivos, seções de improviso e uso abundante de *noise*, ao ponto que todas as faixas da primeira demo terminam em ruído crescente. Desta, “ $P(x)=x^3-x^2*kx-12$ ”²⁷⁰ é especialmente diferenciada desde o título, sendo composta de gritos e improvisos simultâneos entre as várias camadas de instrumentos distorcidos. “*Brandish*”²⁷¹ tem elementos de *funk* que lembram Minutemen²⁷², e as melodias do verso de “*Conductive Sea*”²⁷³ lembram muito a faixa “*Candidate*”²⁷⁴, do Joy Division. O experimentalismo aparece também no nome da faixa “*Soberphlanuscotner*”²⁷⁵, da demo “*Mimusops balata gaertner*” e da própria banda, esses dois últimos referindo-se a espécies botânicas.

A segunda demo é bem mais moderada em andamento, com guitarras mais limpas e elementos de psicodelia, com efeitos de *delay*²⁷⁶ e *reverb*. O improviso ainda é bastante presente, e ainda há *noise* embora em menor nível que na primeira fita. As faixas de “*DISCO+nnnection*” possuem títulos mais simples que na fita anterior, e na fonte estão incluídos manuscritos com as letras das canções, escritas em inglês e com tom poético e pessoal. Ainda há elementos de pós-*punk* mas agora aparecem influências do *rock* alternativo, lembrando Smashing Pumpkins e Superchunk.²⁷⁷

Em “*Going to the park*”, a Victoria X apresenta elementos comuns a diversas outras bandas *indie* da cena, uma mistura de progressões harmônicas simples, vocais limpos e

266 LOVELESS COMPOUND. *Falling*. In: _____. **Loveless Compound**. [S.l.]: Studio C, jun. 1994. 1 cassete sonoro (24 min), faixa 5.

267 LOVELESS COMPOUND. *The Last Sunrise*. In: ____, op. cit., faixa 6.

268 LOVELESS COMPOUND. *Inner Distortion*. In: ____, op. cit., faixa 7.

269 LOVELESS COMPOUND. *Falling*. In: ____, op. cit., faixa 5.

270 GUTTA PERCHA. $P(x)=x^3-x^2*kx-12$. In: _____. **Mimusops balata gaertner**. Florianópolis: Verso Livre, jan. 1993. 1 cassete sonoro (21 min), faixa 3.

271 GUTTA PERCHA. *Brandish*. In: ____, op. cit., faixa 5.

272 Faixa 91 da *playlist*.

273 GUTTA PERCHA. *Conductive Sea*. In: ____, op. cit., faixa 1.

274 JOY DIVISION. *Candidate*. In: _____. **Unknown Pleasures**. Manchester: Factory Records, 1979. 1 disco sonoro (39 min), faixa 3.

275 GUTTA PERCHA. *Soberphlanuscotner*. In: ____, op. cit., faixa 2.

276 Efeito eletrônico que simula eco, repetindo o som tocado no decorrer de certo tempo.

277 Faixas 92 e 93 da *playlist*.

melódicos e camadas de instrumentos distorcidos. “*Upside Down*”²⁷⁸ tem um solo de uma nota que lembra algo como Pixies²⁷⁹, enquanto “*Driving in Highland*”²⁸⁰ parece mais Pavement com suas melodias vocais em camadas no refrão e uma estrutura de verso limpo/refrão distorcido, comum no chamado *rock* alternativo. Já “*I hope the bell rings*”²⁸¹ tem um *riff* mais pesado que lembra o *grunge* de Mudhoney²⁸² e Nirvana, com solos ruidosos sem muita melodia e uma letra de revolta contra a escola.

As mesmas influências aparentes da Victoria X aparecem nas fitas da Sleepwalkers. “*Waiting for Santa Claus*”, a primeira das duas fitas entre as fontes, é na verdade uma reedição feita pelo selo Midsummer Madness das duas primeiras demos da banda de São José – “*Steps of Ink Cat’s Design*”, de 1995, e *Sick Brains in Sue’s Coffee*, de 1996. Em “*Learn alone or read the user’s manual*”, a influência de Pavement é bem explícita (vide faixas como “*Toffee*”²⁸³ e “*Old Boy’s Dance*”²⁸⁴) mas nessa fita a banda já apresenta uma estética bem particular e dinâmica, sendo uma das mais bem feitas entre as fontes na minha opinião.

A Superbug é uma típica *guitar band* dos anos 90, na qual as guitarras conduzem as melodias e têm papel central na construção das músicas, sendo sobrepostas e construindo camadas de som. São canções de um *noise pop* bem melódico, descolado e ruidoso, comum a bandas como Teenage Fanclub²⁸⁵ e Sonic Youth. Da primeira demo, “*Tangerine Limousine*”²⁸⁶ tem guitarras claramente desafinadas, harmonias vocais bem *pop* e uma estrutura verso limpo/refrão sujo, comum no *rock* alternativo. Por outro lado, “*Paloma must Die*”²⁸⁷ é mais *punk* e “*Skydiving Girl*”²⁸⁸ começa bem intimista, com vocais baixos, e se torna progressivamente ruidosa. A segunda demo, “*Baby, baby...*” é um polimento da mesma fórmula, com canções ainda mais *pop* com camadas de guitarras, harmonias vocais e a estrutura de verso limpo/refrão sujo, além das melodias pegajosas. Nessa fita há regravações

278 VICTORIA X. *Upside Down (Turned Black Now)*. In: _____. **Going to the Park**. Florianópolis: Master Sound, ago. 1994. 1 cassete sonoro (14 min), faixa 2.

279 Vide, por exemplo, a faixa “*River Euphrates*”, do álbum *Surfer Rosa*.

280 VICTORIA X. *Driving in Highland*. In: ____, op. cit., faixa 3.

281 VICTORIA X. *I Hope the Bell Rings*. In: ____, op. cit., faixa 4.

282 Faixa 94 da *playlist*.

283 SLEEPWALKERS. *Toffee*. In: _____. **Learn alone or read the user’s manual**. Rio de Janeiro: Midsummer Madness, 1997. 1 cassete sonoro (42 min), faixa 6.

284 SLEEPWALKERS. *Old Boy’s Dance*. In: ____, op. cit., faixa 1.

285 Faixa 95 da *playlist*.

286 SUPERBUG. *Tangerine Limousine*. In: ____, 1994, op. cit., faixa 3.

287 SUPERBUG. *Paloma Must Die*. In: ____, 1994, op. cit., faixa 4.

288 SUPERBUG. *Skydiving Girl*. In: ____, 1994, op. cit., faixa 5.

mais bem produzidas de “*Tangerine Limousine*”²⁸⁹ e “*Flannel Shirt*”²⁹⁰, presentes em “*Take yer horse off the rain*”.

O mesmo tipo de *indie pop*, ainda mais amigável e *clean* que a Superbug, aparece na fita dos The Snow Puppets. Essa fita, porém, soa bem mais longa e repetitiva, com canções com estruturas, andamentos e timbres muito semelhantes entre si. Apenas uma ou outra faixa, como “*Just Lies*”²⁹¹, diversifica usando ruídos brevemente. Por fim, a Feedback Club é a única rotulada como “*Lo-Fi*” pelo arquivista, e a com sonoridades mais diversificadas entre suas próprias demos. Um diferencial desta banda é o uso de bateria programada (*drum machine*) em todas as fitas. Segundo André, em entrevista publicada no site Starzine:

ouvimos as mesmas coisas já faz algum tempo...não somos muito de ouvir coisas novas não... pra ser sincero até ouvimos, mas absorver e colocar no feedback é muito difícil...nós três temos as nossas bandas preferidas e preferimos ficar por aí mesmo...o beto com o superchunk, a sabrina com o pavement ,eu com o sonic youth e todo mundo com o smashing pumpkins...da fusão dessas bandas aí é que resulta o trabalho do feedback... pelo menos por enquanto...²⁹²

Sobre “*Experience Machine*”, André conta que todas as faixas são canções de Beto que este considerava não se encaixarem no som da Victoria X. A fita foi gravada apenas com guitarra e violão, com as linhas de baixo sendo feitas nesse último. “*Don’t ask me why she’s gone*”²⁹³ tem refrão que lembra Smashing Pumpkins²⁹⁴. Já “*Cosmic Dance*”, segundo o músico, veio muito inspirada pelo disco de 1997 do Blur (homônimo), misturado a “algumas ‘doideiras’ dos discos do Beck, entupir todos os vocais com distorção e caprichar no ‘fuzz bass’”. É um álbum bem mais ruidoso, granuloso e eletrônico, de fato *lo-fi*. A introdução de “*A fish can never be a star*”²⁹⁵ chega a remeter à música industrial, com sons percussivos metálicos e agudos.

“...*Fast*” é, ao contrário do que o título indica, um álbum mais lento, leve e limpo, apesar de ainda haver uso de ruídos e dissonância em faixas como “*Split-hairs*”²⁹⁶. O baixo é mais suave e presente como base das canções, especialmente melódicas e amigáveis. Segundo

289 SUPERBUG. *Tangerine Limousine*. In ____, 1997, op. cit., faixa 3.

290 SUPERBUG. *Flannel Shirt*. In ____, 1997, op. cit., faixa 6.

291 THE SNOW PUPPETS. *Just Lies*. In: _____. **Come on**. Florianópolis: Independente, mai. 1998. 1 cassete sonoro (35 min), faixa 8.

292 STARZINE. Entrevista com Feedback Club. Disponível em: <http://star-me.tripod.com/feedclub.htm>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

293 FEEDBACK CLUB. *Don’t Ask Me Why She’s Gone*. In: _____. **Experience Machine**. Florianópolis: Independente, abr. 1997. 1 cassete sonoro (26 min), faixa 6.

294 Vide a faixa “*Mayonnaise*”, do álbum *Siamese Dream*.

295 FEEDBACK CLUB. *A Fish Can Never Be a Star*. In: _____. **Cosmic Dance**. Florianópolis: Independente, jul. 1997. 1 cassete sonoro (30 min), faixa 6.

André, a demo foi planejada para ser dessa forma, para ter uma unidade estética e não virar “uma salada de estilos”. Na última fita, “*Zoom in, zoom out*”, a banda retoma o peso e o barulho de “*Cosmic Dance*”. No site, é explicado que nessa época a banda passou a ensaiar com um baterista (Carlos, ex-Sleepwalkers), e que certas faixas das demos de 1997 não funcionavam bem ao vivo, precisando ser adaptadas à bateria acústica. Assim, para adequar-se melhor às apresentações, a bateria eletrônica de “*Zoom in, zoom out*” foi programada de forma a simular um baterista “de verdade”, o que acaba mudando não apenas os timbres mas as próprias formas rítmicas das canções desta fita em relação às anteriores. Essa demo chega a lembrar o *grunge*²⁹⁷ às vezes, como em “*Feedback City*”²⁹⁸.

Em suma, a análise atenta desses objetos culturais revela uma cena *underground* frutífera e variada na capital, na qual múltiplas sonoridades se cruzam em relações interpessoais e espaços de convivência. Ainda que constituam apenas uma pequena parcela de toda a experiência musical do período, limitando por gênero e formato midiático, esses vestígios digitalizados permitem esboçar um panorama que dá luz à atuação de diversos grupos, ainda negligenciados pela produção acadêmica, na cultura recente de Florianópolis e região. Associado a pesquisas como as de Neumann, Mota e Jacques, acredito que tal panorama possa servir como mais um pedaço da colcha de retalhos – ainda cheia de buracos – da história cultural de Santa Catarina.

296 FEEDBACK CLUB. Split Hairs. In: _____. ... **Fast**. Florianópolis: Independente, dez. 1997. 1 cassete sonoro (35 min), faixa 5.

297 Vide a faixa “Need”, do Mudhoney, presente no álbum Superfuzz Bigmuff.

298 FEEDBACK CLUB. Feedback City. In: _____. **Zoom in, zoom out**. Florianópolis: Independente, jan. 1999. 1 cassete sonoro (29 min), faixa 6.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A essa altura, espero ter deixado evidentes os significados que atribuo aos dois conceitos que constituem o tipo de fenômeno aqui tratado, e o porquê de considerá-lo segundo tais termos. Minhas intenções aqui foram no sentido de instrumentalizar esses conceitos, nativos ao fenômeno, a fim de analisar suas particularidades no interior das fontes selecionadas. Por um lado, a ideia de cena musical permite explorar as sociabilidades construídas a partir do interesse comum por determinados tipos de música. Seu uso funciona como uma ferramenta importante para desvendar as formas sociais das experiências musicais, suas expressões concretas e cotidianas, para além da abstração de uma arte fechada em si mesma. Por outro, *underground* dá o tom de uma classe específica de cenas musicais, regida pela recusa ao comercial, ao industrializado, ao padronizado. Não se trata de um tipo específico de som, como um gênero musical, visto que está presente não só no vocabulário do *rock* ou mesmo da música. Trata-se na verdade de um código ético e estético, na qual se enaltece o engajamento pessoal com a arte e a identificação com determinados valores.

Conforme discutido, as perspectivas lançadas a partir dos conceitos “cena musical” e “*underground*” são grandemente condicionadas pelas relações produtivas que permeiam as experiências socioculturais na contemporaneidade. Todavia, quando utilizadas para pensar os objetos de arte – como o são as fontes desta pesquisa – é indispensável sua associação a uma análise estética. Trata-se de fazer as pazes entre duas tendências de pesquisa²⁹⁹ usualmente percebidas como opostas, mas que na verdade constituem “diferentes conjuntos de questões perguntadas aos mesmos materiais empíricos”³⁰⁰, que quando aproximadas de maneira coerente servem para revelar as múltiplas facetas e camadas de um mesmo fenômeno.

Na análise, isso se dá ainda na exploração do formato fita-demo e da mídia cassete como fontes históricas, muitas vezes negligenciadas em detrimento dos álbuns musicais “completos” nos formatos LP ou CD. Aponto também para sua posição central na constituição das cenas *underground* no fim do século XX. Ao abrir espaço para as produções caseiras de música, o formato “tornou-se uma forte ferramenta para a amplificação de vozes abafadas pelo desinteresse das *Majors* (grandes gravadoras) e abriu caminhos de consumo musical para

299 Uma materialista, puramente dedicada às condições produtivas, e outra que considera a arte como algo hermético, explicando-a somente a partir de seu próprio interior, sem recorrer às sociabilidades que a envolvem.

300 BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Los Angeles: University of California Press, 1982, p. xi. [Tradução minha]

além do controle da indústria³⁰¹. Essas características prenunciam a configuração atual da música popular massiva ao fornecer aos indivíduos maior portabilidade, definindo o fone de ouvido como principal amplificador de som, e autonomia para selecionar e modificar os objetos musicais, para além dos limites de autoria e propriedade estabelecidos pela indústria

Outro aspecto importante desta monografia é o recurso aos ambientes virtuais como espaços possíveis para a pesquisa histórica. Como explica o professor Cacá Machado, diferentemente dos acervos institucionais as coleções virtuais funcionam como “exercícios de guerrilha” na disputa pela memória musical. Às margens das oficialidades estatais e industriais, os colecionadores digitais conseguem publicar seus arquivos de forma horizontalizada na *internet*, ocupando os mesmos espaços nos mecanismos de busca que os *sites* do Instituto Moreira Salles ou do Itaú Cultural, por exemplo. Seguindo a ideia da *internet* como um “canteiro de obras aberto, com partes que já estão caindo em ruínas, ao invés de algo que foi planejado e concluído”³⁰², coleções virtuais como o de Souza mantêm a cena *underground* noventista como algo em constante construção, agora através da memória. Disponibilizando os produtos musicais desse período ao livre acesso virtual, esses *sites* presentificam as experiências passadas em forma de arquivos MP3, preservando delas seu elemento principal: o som.

Enfim, acredito que esta monografia contribua como um panorama “fonocentrado” da região de Florianópolis nos anos 90, somando-se às outras investigações já produzidas sobre a mesma cena. Pelo fato das cenas musicais *underground* serem fenômenos muito plurais, que envolvem uma miríade de objetos, estéticas e discursos, esta pesquisa dá luz a apenas uma pequena fração de seu objeto. As fitas-demo, embora centrais nas dinâmicas estudadas, possuem evidentes limites nos tipos de vestígio que deixam para a pesquisa histórica. Para além destas, ainda há muitas perguntas sobre a cena que podem ser investigadas, seja buscando mais fontes fonográficas (de outros formatos ou estéticas), olhando para outros objetos culturais que a envolvem (como os *fanzines* e cartazes de *show*), investigando seus espaços e relações de trabalho, entrevistando indivíduos que viveram em seu meio, etc.

Não apenas as investigações sobre o *underground* florianopolitano estão longe de se esgotarem, mas a própria cena segue viva e carregando continuidades diretas do período aqui estudado. Alexei Leão, vocalista da Eptaph, continua sendo uma figura relevante na cena,

301 DE FREITAS, op. cit., pp. 48-49.

302 MACHADO, Cacá. Entre o passado e o futuro das coleções e acervos de música no Brasil. **Revista de História**, n. 173, 2015, p. 465.

atualmente como vocalista da banda XEI & Sons in Black³⁰³. Até setembro de 2019, foi proprietário da Célula Showcase, uma das casas de *show* mais importantes de Florianópolis, voltada sobretudo mas não exclusivamente para o *rock*. Leão também participou na produção de discos de artistas relevantes no *underground* da região, como Khrophus³⁰⁴, Rhestus³⁰⁵, Red Razor³⁰⁶ e Homicide³⁰⁷. Por fim, é organizador da Orquestra de Baterias de Florianópolis, evento que reúne centenas de bateristas tocando juntos e que em agosto de 2019 teve sua 7ª edição.

O Euthanasia segue ativo, hoje com o nome de Eutha, fazendo *shows* frequentes e tendo lançado um álbum³⁰⁸ em maio de 2019, disponível inclusive no formato fita cassete. O vocalista Marcelo “Mancha” é uma figura já reconhecida na cultura local, para além do *underground*, por seu trabalho como jornalista. Atualmente é repórter da RICTV, afiliada da Rede Record em Santa Catarina. A Superbug é outro grupo que segue em atividade: em abril de 2019, lançou o *single* “*Fingers*”³⁰⁹, primeiro lançamento desde o EP “*Hot Milk*”, de 2003. Fabio Bianchini, o vocalista, trabalha também como jornalista, tendo dirigido ao lado de Lucas de Barros o documentário “*Aquela Mistura*”, sobre dois espaços importantes da cena florianopolitana: os bares Trópicos e *Underground*.

Os Ambervisions também seguem fazendo apresentações ocasionais. Pouco mais de dez anos atrás, segundo a etnografia de Jacques, já era uma das bandas de Florianópolis com melhor projeção nacional, tocando em outros estados e em festivais de música independente, como o Goiânia Noise e o Bananada, em Goiânia, o 1º Campeonato Mineiro de Surf, em Belo Horizonte, e o Prótons, em Brasília, e sendo frequentemente citada pela mídia independente³¹⁰. Seus integrantes, assim como os de várias das bandas estudadas, continuam participando da cena local, seja tocando com novos grupos, seja fora dos palcos.

O fato de ser um fenômeno tão próximo, espacial e temporalmente, aponta para muitas continuidades no presente. Só recentemente que tem havido um distanciamento grande o bastante para que seja percebido historicamente pela cultura local, como uma sociabilidade

303 Faixa 96 da *playlist*.

304 KHROPHUS. **God from the Dead Images**. [S.l]: Independente, 2003. 1 CD (31 min).

305 RHESTUS. **Games of Joy... Games of War!**. [S.l]: Independente, 2010. 1 CD (42 min). Faixa 97 da *playlist*.

306 Toda a discografia (2013, 2015, 2019). Faixa 98 da *playlist*.

307 HOMICIDE. **O que o cerca está morto**. Balneário Camboriú: Dětěstö Records, 2012. 1 CD (19 min). Faixa 99 da *playlist*.

308 EUTHA, 2019, op. cit.

309 Faixa 100 da *playlist*.

310 JACQUES, op. cit., p. 56.

musical marcada por seu tempo. Exemplo disso são as últimas edições da Semana do Rock Catarinense, evento anual dedicado a celebrar as produções contemporâneas mas que sempre tem promovido mesas de conversa com “veteranos” da cena. Muitos dos envolvidos nessas mesas nos últimos dois anos, nas quais tive a oportunidade de participar, compunham as bandas que tratei nesta monografia.

Na divulgação do evento neste ano de 2019, em sua 7ª edição, os produtores expuseram seu objetivo: “resgatar o passado, colocar o presente na rua e projetar um futuro para a música de SC”³¹¹. A esse projeto, profundamente histórico, a historiografia funciona como forma de amarrar todas essas temporalidades, revelar suas continuidades e rupturas através da análise metódica dos objetos que as compõem. Minha esperança é que esta monografia o sirva como uma humilde contribuição.

311 INSTAGRAM. 7a Semana do Rock Catarinense. Disponível em: <https://www.instagram.com/semanadorocksc/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Sobre música popular. In: _____. **Theodor Adorno**. São Paulo: Ática, 1986.

ARAÚJO, Hermetes Reis de. **A invenção do litoral: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na Primeira República**. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1989.

BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BECKER, Howard S. **Art Worlds**. Los Angeles: University of California Press, 1982.

BENNETT, Andy. **Consolidating the music scenes perspective**. *Poetics*, v. 32, n. 3-4, p. 223-234, 2004.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. Introducing music scenes. In: BENNETT & PETERSON (orgs.). **Music Scenes: Local, translocal, virtual**. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2004,

BEZERRA, Amilcar; ALONSO, Gustavo; REICHELTE, Henrique. Sertanejo, mangubeat e Tchê-music: da pertinência (ou não) do conceito de cena musical para gêneros periféricos. **XXV ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS**, v. 25, 2016.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática**. *Comunicação & música popular massiva*. Salvador: Edufba, p. 11-23, 2006.

DE BARROS, Guilherme Sauerbronn. Dois olhares divergentes sobre a cultura de massa. **Revista Música Hodie**, v. 8, n. 1, 2008.

DE CASTRO, Igor Garcia. **O lado B: a produção fonográfica independente brasileira**. São Paulo: Annablume, 2010.

DE FREITAS, Lucas. Modos de escutar, modos de autoria: as mídias e alguns formatos. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**—ISSN, v. 2238, p. 1198.

DE SÁ, Simone Pereira. A trilha sonora de uma história silenciosa: som, música, audibilidades e tecnologias na perspectiva dos estudos de som. In: _____. **Rumos da cultura da música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

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

DOS SANTOS SILVA, Melina Aparecida. Cartas, fitas cassete e fanzines: A circulação do metal no Brasil como modelo da dádiva. **Metal Music Studies**, v. 4, n. 1, p. 231-239, 2018.

GUERRA, Paula; STRAW, Will. I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do DIY e das culturas underground. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 6, n. 1, p. 5-16, 2017.

HERSCHMANN, Micael. Crescimento dos festivais de música independente no Brasil. In: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

IAZZETTA, Fernando. Estudos do som: um campo em gestação. **Centro de Pesquisa E formação**, n. 1, 2015.

JACQUES, Tatyana de Alencar. **Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Entrevista – Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. E-compós, Brasília, v. 15, n. 2, mai/ago. 2012.

JANOTTI JR, Jeder; RIBEIRO, Natália; SILVA, Melina. Um artefato que deve ser valorizado: O suporte sonoro fitas cassete como patrimônio cultural da cena do metal. In: SÁ, Simone Pereira de (org.). **Música, Som e Cultura Digital**: Perspectivas Comunicacionais Brasileiras, Rio de Janeiro: E-Papers, p. 179-94, 2016.

MACHADO, Cacá. Entre o passado e o futuro das coleções e acervos de música no Brasil. **Revista de História**, n. 173, p. 457-484, 2015

MOTA, Rodrigo de Souza. **Mané Beat** – Coletividade e identidade musicais em Florianópolis (1994-2016). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2018

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEUMANN, Ricardo. **A cena musical alternativa norte-nordeste catarinense entre 1990 e 2010**: das ruas aos espaços virtuais. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

NEUMANN, Ricardo. Arquivos Pessoais, História Oral, Blogs e Rock Alternativo. **Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura**, v. 22, n. 1, p. 71-78, 2014

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. **Cultural studies**, v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.

STRAW, Will. **Scenes and sensibilities**. E-Compós. 2006.

TROTTA, Felipe. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. **Cenas musicais**, v. 1, p. 57-70, 2013.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil**: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Doutorado em Comunicação Social)-Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2002.

VINCI DE MORAES, José Geraldo. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, p. 203-221, 2000.

FONTES FONOGRAFICAS

BACK WOODS. **Save our Souls**. [S.l]: Proaudio, jan. 1996. 1 cassete sonoro (24 min).

EPITAPH. **Epitaph**. Porto Alegre: Solari, jul. 1996. 1 cassete sonoro (18 min)

EUTHANASIA. **We know you won't like it, but who cares?**. [S.l]: Encantarte, jul. 1993. 1 cassete sonoro (24 min).

EUTHANASIA. **Pensei que fosse Deus**. Florianópolis: Master Sound, 1995. 1 cassete sonoro (7 min).

EUTHANASIA. **Morrer, viver, sorrir, sangrar**. [S.l]: Prolapse Records, 1997. 1 cassete sonoro (14 min).

EUTHANASIA. **Advanced Fuckin Tape**. [S.l]: Prolapse Records, 1997. 1 cassete sonoro (26 min).

FEEDBACK CLUB. **Experience Machine**. Florianópolis: Independente, abr. 1997. 1 cassete sonoro (26 min).

FEEDBACK CLUB. **Cosmic Dance**. Florianópolis: Independente, jul. 1997. 1 cassete sonoro (30 min).

FEEDBACK CLUB. **...Fast**. Florianópolis: Independente, dez. 1997. 1 cassete sonoro (35 min).

FEEDBACK CLUB. **Zoom in, zoom out**. Florianópolis: Independente, jan. 1999. 1 cassete sonoro (29 min).

GUTTA PERCHA. **Mimusops balata gaertner**. Florianópolis: Verso Livre, jan. 1993. 1 cassete sonoro (21 min).

GUTTA PERCHA. **DISCO+nnnection**. Florianópolis: Master Sound, mai. 1995. 1 cassete sonoro (28 min).

LOVELESS COMPOUND. **Loveless Compound**. [S.l]: Studio C, jun. 1994. 1 cassete sonoro (24 min).

OS AMBERVISIONS. **Várias**. Florianópolis: Migué Records, 1999. 1 cassete sonoro (10 min).

SLEEPWALKERS. **Waiting for Santa Claus**. Rio de Janeiro: Midsummer Madness, 1996. 1 cassete sonoro (61 min)

SLEEPWALKERS. **Learn alone or read the user's manual**. Rio de Janeiro: Midsummer Madness, 1997. 1 cassete sonoro (42 min)

SUPERBUG. **Take yer horse off the rain**. [S.l]: Studio C, abr. 1994. 1 cassete sonoro (23 min)

SUPERBUG. **Baby, baby....**. Rio de Janeiro: Midsummer Madness, 1997. 1 cassete sonoro (35 min)

TEMPESTAS. **Clandestine Ways**. [S.l]: Art Studios, dez. 1993. 1 cassete sonoro (28 min).

THE CHICK MAGNETS. **The Chick Magnets**. Florianópolis: Migué Records, 1995. 1 cassete sonoro (9 min).

THE SNOW PUPPETS. **Come on**. Florianópolis: Independente, mai. 1998. 1 cassete sonoro (35 min).

VICTORIA X. **Going to the Park**. Florianópolis: Master Sound, ago. 1994. 1 cassete sonoro (14 min).

FONTES VIRTUAIS

ANTIWAR AND RADICAL HISTORY PROJECT – PACIFIC NORTHWEST. Vietnam War: Draft Resistance. Disponível em: https://depts.washington.edu/antiwar/vietnam_draft.shtml. Acesso em: 3 de dez. 2019.

BIANCHINI, Fábio; LONGO, Domingos. De Trópicos ao Underground. Disponível em: <http://detropicosaounderground.blogspot.com/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

CAMBRIDGE DICTIONARY. Mainstream. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mainstream>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

CAMBRIDGE DICTIONARY. Underground. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mainstream>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

DOCUMENTÁRIO Soul da Caixa d'Água. Dazaranha, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rkbKiXU-gXk>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

ENCYCLOPAEDIA METALLUM. Epitaph. <https://www.metal-archives.com/bands/Epitaph/3540390684>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

ENCYCLOPAEDIA METALLUM. Tempestas – Clandestine Ways. Disponível em: https://www.metal-archives.com/albums/Tempestas/Clandestine_Ways/127241. Acesso em: 3 de dez. 2019.

ESPINDOLA, Marcos. Um papo com Lariú. Disponível em: <https://bit.ly/2Kn7ATz>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

EUTHA – Qual é o seu nome? Participação BNegão. euthahc, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JO0D4qwf2Ps>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

FABER, Manny. Underground Films, 1957. Disponível em: <http://intotheunderground.media/manny-farber-writings/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

FEEDBACK CLUB. Entrevistas. Disponível em:
<http://www.oocities.org/feedclub/entrevistas.html>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

FEEDBACK Club – Happiness (Mtv Brasil – Lado B – 1999). Mateus Waechter, 2012.
Disponível em: <https://youtu.be/cNJCqRFOOLU>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

INSTAGRAM. 7a Semana do Rock Catarinense. Disponível em:
<https://www.instagram.com/semanadorocksc/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

LARIÚ, Rodrigo. Midsummer Madness – Contato. Disponível em:
<http://mmrecords.com.br/contato/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

LARIÚ, Rodrigo. Midsummer Madness – Sleepwalkers. Disponível em:
<http://mmrecords.com.br/sleepwalkers/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

MICROSERVICE. Nossa história. Disponível em:
<http://microservice.com.br/institucional/nossa-historia/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

MOTA, Rodrigo de Souza. Mané Beat – Coletividade e Identidade Musicais em Florianópolis (1994-2016). Disponível em: <https://profhstkiko.wixsite.com/manebeat>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

NONA CHURA LONDERO TALK SHOW #22 - MARCELO MANCHA SHOW DE BOLA.
Ferradura Vídeo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c0V22kR1x80>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

OCLUBECAST: Eutha 25 anos (Episódio 7). Rifferama, 4 de out. 2016. Podcast. Disponível em: <http://rifferama.com/oclubecast-eutha-25-anos-episodio-7/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

SOUZA, Edson Luís de. Disco Furado. Disponível em: <http://discofurado.blogspot.com/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

SOUZA, Edson Luís de. Demo-tapes Brasil. Disponível em <http://demo-tapes-brasil.blogspot.com/>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

STARZINE. Entrevista com Feedback Club. Disponível em: <http://star-me.tripod.com/feedclub.htm>. Acesso em: 3 de dez. 2019.

PLAYLIST DE REFERÊNCIA

1. Titãs – Sonífera Ilha
2. Os Paralamas do Sucesso – Óculos
3. Legião Urbana – Será
4. Sepultura – Ratamahatta
5. Ratos de Porão – Amazônia Nunca Mais
6. Sarcófago – Satanic Lust
7. Expresso Rural – Nas Manhãs do Sul do Mundo
8. Dazaranha – Tribo da Lua
9. Iriê – Nativas
10. John Bala Jones – Ei, Moleque
11. Primavera nos Dentes – Capitão do Barco
12. Tijuquera – Vista do Canal
13. Chico Science & Nação Zumbi – Samba Makossa
14. Mestre Ambrósio – Vó Cabocla
15. Mundo Livre S/A – Manguebit
16. Raimundos – Rapante
17. Planet Hemp – Futuro do País
18. Eutha – Made in Desterro
19. Little Quail and The Mad Birds – 1,2,3,4
20. Gangrena Gasosa – Exú Noise Terror
21. D.F.C. - Censura
22. Eutha – Eu Sou Eu, Você É Você
23. Fellini – Funziona Senza Vapore
24. Smack – Desespero Juvenil
25. Pin Ups – Feel so Strange
26. Lava Divers – Inside His Eyes
27. Os Gambitos – Yesterday
28. Cassim & Barbária – The Orchard 1
29. BNegão & Seletores de Frequência – Qual é o seu nome?
30. The Velvet Underground – Venus in Furs
31. Yes – Roundabout
32. Genesis – Dancing With The Moonlit Knight
33. R.E.M. – Strange
34. Hüsker Dü – Something I Learned Today
35. Rites of Spring – For Want Of
36. Embrace – Dance of Days
37. Nine Inch Nails – Head Like a Hole
38. Sonic Youth – Teen Age Riot
39. Pixies – River Euphrates
40. Alice in Chains – Junkhead
41. Soundgarden – The Day I Tried to Live
42. Nirvana – Lithium
43. Beck – Loser
44. Pavement – Silence Kid
45. My Bloody Valentine – Only Shallow
46. Cocteau Twins – Cherry-coloured Funk
47. Primal Scream – Movin’ on Up
48. Belle & Sebastian – The Boy With The Arab Strap
49. Neutral Milk Hotel – In the Aeroplane Over the Sea

50. The Strokes – Last Nite
51. The Killers – Mr. Brightside
52. Interpol – Obstacle 1
53. Sex Pistols – Anarchy In The UK
54. Dead Kennedys – Religious Vomit
55. Thaíde & DJ Hum – Homens da Lei
56. Venom – Black Metal
57. Deicide – Lunatic of God's Creation
58. Megadeth – Peace Sells
59. Ramones – Sheena is a Punk Rocker
60. Dick Dale and his Del-Tones – Surf Beat
61. Agent Orange – Out of Limits
62. The Cramps – Human Fly
63. The Meteors – Psycho For Your Love
64. Elvis Presley – I Got a Woman
65. Carl Perkins – Blue Suede Shoes
66. Iron Maiden – Flight of Icarus
67. Saxon – Princess of the Night
68. Helloween – Eagle Fly Free
69. Blind Guardian – The Bard's Song (The Hobbit)
70. Possessed – Seven Churches
71. Death – Flattening of Emotions
72. D.R.I. – Thrashard
73. Suicidal Tendencies – Institutionalized
74. Helmet – In the Meantime
75. Biohazard – Punishment
76. Sick of it All – Scratch the Surface
77. Kyuss – Supa Scoopa and Mighty Scoop
78. Black Sabbath – Sweet Leaf
79. Sleep – Dragonaut
80. Fu Manchu – Gathering Speed
81. Crowbar – All I Had (I Gave)
82. DOWN – Lifer
83. Eyehategod – Blank
84. Cólera – São Paulo
85. Olho Seco – Nada
86. Rage Against the Machine – People of the Sun
87. Body Count – My Way
88. Pavilhão 9 – Se Deus Vier Que Venha Armado
89. Joy Division – Candidate
90. Bauhaus – Third Uncle
91. Minutemen – Viet Nam
92. The Smashing Pumpkins – Rhinoceros
93. Superchunk – Cast Iron
94. Mudhoney – Touch Me I'm Sick
95. Teenage Fanclub – The Concept
96. XEI & Sons in Black – Believe What I Say
97. Rhestus – Games of Joy... Games of War!
98. Red Razor – Born in South America
99. Homicide – Odeie seu Ser
100. Superbug – Fingers