

TATYANA DE ALENCAR JACQUES

**COMUNIDADE ROCK E BANDAS INDEPENDENTES DE FLORIANÓPOLIS:
UMA ETNOGRAFIA SOBRE SOCIALIDADE E CONCEPÇÕES MUSICAIS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Florianópolis
2007

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

**“COMUNIDADE ROCK E BANDAS INDEPENDENTES DE FLORIANÓPOLIS:
UMA ETNOGRAFIA SOBRE SOCIALIDADE E CONCEPÇÕES MUSICAIS”**

TATYANA DE ALENCAR JACQUES
Orientador: Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social, aprovada pelos seguintes professores:

Dr. Rafael José de Menezes Bastos (Orientador – UFSC)

Dr^a. Kátia Maheirie (PSI/UFSC)

Dr^a. Carmen Rial (PPGAS/UFSC)

Florianópolis, 08 de março de 2007.

À memória de meu amigo Rafael “Popão”.

À minha irmã, Cristiane.

Agradecimentos

Agradeço a todas as bandas independentes por existirem e proporem alternativas. Aos integrantes das bandas Cabeleira de Berenice, Lixo Organico, Os Cafonas, Os Ambervisions, Os Capangas do Capeta, Los Rockers, Kratera, Pão Com Musse, Xevi 50, Euthanasia, Black Tainhas, Brasil Papaya, Pipodélica e Zoidz, principalmente a Mancha, a Zimmer, a Amexa, a Dudz, a Boratto e sua esposa Ceciliana, a Paulinho Rocker, a Christian Mazza, a Xuxu, a Felipe Batata, a Cachorro, a Garganta, a Sil B e aos amigos Willy, Blu e Gustavo.

Agradeço a meu orientador Rafael José de Menezes Bastos, com quem muito aprendi durante todo o processo de elaboração desta dissertação e a quem muito admiro e respeito, pela dedicação e apoio sempre. Também agradeço à Antropologia, por existir, e a todos os professores e funcionários do PPGAS/UFSC.

Às instituições CAPES e CNPQ, pelas bolsas concedidas, que viabilizaram a efetuação desta pesquisa.

Aos músicos Marcelo Muniz, Ronaldo de Sousa Maciel e ao jornalista Ricardo “Pena”, pelas entrevistas, e à produtora Juliana Barbi, à Neiva Ortega da Fundação Catarinense de Cultura e aos professores Carmen Rial e Sílvio Coelho dos Santos pela boa vontade e ajuda. Aos colegas do MUSA, que acompanharam ativamente todo o processo de elaboração desta, agradecimentos especiais pelas sugestões de Deise Lucy, Luís, Kátia, Allan, Acácio, Mig, Mirtes, Maria Eugênia, Sônia e Alexandre. Também a meus colegas de turma e amigos, Bárbara Arisi, Camila Codonho, Magdalena Toledo, Bruno Gomes, Tiago Coelho, Alberto Bys, Jean Segata, Viviane Assunção, Moreno Saraiva Martins, Daniel Scopel, Hanna Limilja, Sérgio Eduardo Quezada e Marta Magda Antunes Machado, por seu companheirismo, parceria e por suas sempre bem vindas sugestões.

Por fim, a minha família. Um agradecimento todo especial a minha mãe, que com seu amor e boa vontade, muito me ajudou nos momentos de “pânico”.

Resumo

Esta é uma etnografia do universo do rock alternativo e das bandas independentes de Florianópolis (SC). Tem como foco as concepções musicais e discursos sobre música. Analiso o trabalho de 14 bandas, observando como estas se apropriam do rock e constituem estilos particulares a partir de um gênero de circulação global. Também analiso as relações destas bandas com a indústria fonográfica e o papel da tecnologia como constituinte do fazer musical. Trato o rock como um gênero musical vinculado a um conceito de arte e a uma estética específicos, ligados a um universo hedonista. O compartilhamento desta estética, assim como de uma ética, leva à configuração do que chamo de comunidade rock.

Expressões- chave: rock independente, indústria fonográfica, concepções musicais.

Abstract

This is an ethnography of the universe of independent rock music and bands in Florianópolis (SC), focusing on its musical conceptions and discourses. I have analyzed the work of 14 bands, studying their appropriation of rock music and creation of particular styles within this genre of global circulation. I have also analyzed the relationships of these bands with the recording industry and the role of technology as a constitutive process of musical creation. I have approached rock music as a genre that has a specific concept of art and aesthetics, linked to a hedonistic worldview. The share of this aesthetics, as well as of its correspondent ethic, leads to the configuration of what I call rock community.

Key words: independent rock, recording industry, musical conceptions.

Sumário

Agradecimentos	4
Resumo	5
Introdução	8
1 Algumas considerações históricas sobre o rock	13
1.1 <u>O surgimento do gênero rock</u>	13
1.1.1 <i>Anos 1950-60</i>	14
1.1.2 <i>A contracultura e os anos 1970</i>	17
1.1.3 <i>O Punk</i>	22
1.1.4 <i>Os anos 1980</i>	26
1.1.5 <i>O rock alternativo</i>	28
1.1.6 <i>A contemporaneidade</i>	31
1.2 <u>O rock no Brasil</u>	32
2 A cena rock de Florianópolis	39
2.1 <u>A cidade de Florianópolis e o rock</u>	39
2.2 <u>Chegada ao campo</u>	45
2.3 <u>Considerações sobre as bandas</u>	53
2.3.1 <i>Kratera</i>	54
2.3.2 <i>Os Ambervisions</i>	56
2.3.3 <i>Os Capangas do Capeta</i>	58
2.3.4 <i>Pipodélica</i>	60
2.3.5 <i>Os Cafonas</i>	61
2.3.6 <i>Cabeleira de Berenice</i>	62
2.3.7 <i>Lixo Organico</i>	66
2.3.8 <i>Zoidz</i>	68
2.3.9 <i>Los Rockers</i>	70
2.3.10 <i>Xevi 50</i>	70
2.3.11 <i>Black Tainhas</i>	72
2.3.12 <i>Pão com Musse</i>	74
2.3.13 <i>Euthanasia</i>	74
2.3.14 <i>Brasil Papaya</i>	75
3 As redes do rock e os gêneros musicais	77
4 O puro e o impuro no mundo do rock	84
4.1 <u>Das relações com a indústria fonográfica</u>	84
4.2 <u>Da emergência de uma forma de se pensar arte</u>	91
4.3 <u>O rock como universo masculino</u>	95
5 “Pegada” do rock	100
5.1 <u>Do processo de composição musical</u>	100
5.2 <u>A música como uma “pegada” no mundo</u>	107
5.3 <u>Um quadro classificatório de categorias musicais</u>	115

Considerações Finais	116
Bibliografia	119
Discografia	127
Anexo 1: Glossário	131
Anexo 2: Índice das Entrevistas	133
Anexo 3: Mapa	135
Anexo 4: Fotos	136

Introdução

Esta é uma etnografia do universo do rock alternativo e das bandas independentes de Florianópolis. Tem 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. É o conjunto destes grupos que chamo de comunidade rock.

Entendo como “concepção musical” a forma de se pensar e de se fazer arte e música. Busco identificar entre os músicos quais valores estão em jogo quando estão tocando, compondo ou ouvindo música. Isto é, procuro conhecer o que legitima o rock enquanto arte para aqueles que o praticam. Trato o rock como um gênero musical vinculado a um conceito de arte e a uma estética específicos, que devem ser contextualizados e relacionados ao universo hedonista deste gênero. Tenho em mente a questão da relatividade dos valores ligados àquilo que tratamos como música e da diversidade das formas de se pensar esta que podemos encontrar em nossa sociedade. Quando tratamos de nossa sociedade, nem tudo que parece familiar é necessariamente conhecido (Vellho, 1999: 126).

Uma avenida importante para compreender o grupo de que trato aqui é a idéia de neotribalismo de Maffesoli (2000 e 2005). Este autor observa na sociedade contemporânea a formação de comunidades afetuais caracterizadas pelo compartilhamento de uma ética e uma estética específicas. Estes agrupamentos, ou tribos, são redes de amizade que se estabelecem por processos de atração e repulsão e formam cadeias a partir da multiplicação das relações. Também utilizo o pensamento de Maffesoli (2000 e 2005) como referencial para o emprego do termo cena. O autor trata como cena a cristalização de ambientes dentro do fluxo de redes extensas de troca de informação. Cena é também um termo nativo, que diz respeito aos shows e festivais de rock alternativo, à produção independente de CDs, revistas e fanzines e a todas as pessoas constituintes da comunidade rock.

Além das idéias de Maffesoli (2000 e 2005), considero importantes para a compreensão do grupo que estudo os conceitos de alternativo, independente e *underground*. No mundo do rock, os três termos se referem a bandas que se opõem ao *mainstream*, constituído por bandas vinculadas às grandes gravadoras (*majors*) e associadas à cultura apontada pelos músicos independentes e por autores que trabalham com música popular ou indústria fonográfica como estabelecida e convencional.

As bandas do *mainstream* são acusadas por esses músicos e autores de sucumbirem à lógica comercial das *majors* e de serem musicalmente caracterizadas pelo processo de estandardização. As independentes aparecem neste contexto como bandas com poucos recursos econômicos, fazendo música por prazer e não por dinheiro. Como não têm vínculos com as *majors*, contam apenas com sua iniciativa e recursos financeiros próprios para realizar shows e gravações. Elas frequentemente passam por dificuldades para a concretização de seu trabalho e acabam vinculando-se às gravadoras também independentes (*indies*), supostamente regidas pela mesma lógica do prazer e do amor pela música em oposição à da comercialização das *majors*. A oposição entre as lógicas do prazer e da comercialização aponta para o mundo das concepções e discursos sobre a música e para um sistema de valores que leva a um conceito específico de arte que será discutido no decorrer desta dissertação.

As bandas independentes ainda são relacionadas a uma cultura tida como marginal e sem reconhecimento oficial, caracterizada pelo termo *underground*. Este surge com a contracultura, movimento que visa contestar valores centrais do ocidente (Roszak, 1969) e cuja visão de mundo é fundamental para a formação da comunidade rock de Florianópolis. Uma *cena underground* seria, assim, constituída “abaixo” do *mainstream* e da cultura reconhecida. Esta cena opor-se-ia à hegemonia na produção artística e à legitimidade única de uma forma de arte sustentada pelas elites. O rock independente aparece então como “alternativo” ao *mainstream*, ele é considerado o motor da diversidade do gênero. São agregados à concepção de independente os valores de autenticidade e originalidade.

Também trato aqui da relação das bandas com os subgêneros de rock. Para isso, utilizo as teorizações de Bakhtin (1989) sobre os gêneros de discurso, para quem estes são formas típicas de estruturação do discurso sem as quais o sujeito não poderia se expressar. Considero o rock um gênero de discurso e suas divisões, como *punk*, *stoner*, *metal* e *psychobilly*, como subgêneros. Para que esta diferenciação entre gêneros e subgêneros fique clara, optei por grifar em itálico os subgêneros, enquanto os gêneros aparecem escritos com a fonte padrão.

Os gêneros musicais são redes globais de circulação de informação apropriadas pelos sujeitos, recebendo diferentes significações locais (Menezes Bastos, 2005 a). Para tratar destas, descrevo as características dos subgêneros que percebo no trabalho das bandas e como a partir da apropriação de diferentes subgêneros elas delineiam seu estilo próprio. Com “apropriação”, me refiro à forma particular com que os músicos assimilam determinada característica musical, integrando-a a seu estilo. Também trabalho com a idéia de afinidade musical, que aparece como uma categoria de comparação, na qual a partir de características como timbre, harmonia, andamento e da proposta estética aproximo duas ou mais bandas. Considero a configuração do estilo da banda como algo de fundamental importância no universo de concepções musicais ligado ao rock. A partir de seu estilo e de sua originalidade, a banda constrói um território simbólico delimitado por sua visão de mundo.

Realizei trabalho de campo entre janeiro e julho de 2006. Antes, fiz algumas saídas a campo, em 2004 e 2005. Durante a pesquisa, acompanhei as bandas: Cabeleira de Berenice, Lixo Organico, Os Cafonas, Os Capangas do Capeta, Os Ambervisions, Brasil Papaya, Los Rockers, Kratera, Zoidz, Pão Com Musse, Euthanasia, Black Tainhas, Pipodélica e Xevi 50. Estas 14 bandas apresentam relações com os mais variados subgêneros de rock.

Os músicos das bandas são meus principais informantes. Não uso pseudônimos nem para as bandas nem para eles. Fiz esta opção por perceber que trocar o nome das bandas, ou de seus integrantes, seria frustrante para os músicos, uma vez que muitos destes se mostraram ansiosos para conhecer os resultados da pesquisa, mesmo sabendo que ela seria acadêmica.

Assim, apenas algumas vezes omito de qual integrante da banda viriam determinados comentários, caso muito pessoais. Os termos relativos às linguagens musical e nativa terão suas definições apresentadas quando aparecerem pela primeira vez. Elas estão reunidas no glossário em anexo. Todas as traduções constantes nesta dissertação são de minha autoria.

No primeiro capítulo busco mapear os subgêneros de que trato na pesquisa. Para isso, construo uma breve história do rock. Na segunda parte do capítulo, estudo o surgimento do rock no Brasil. No segundo capítulo, descrevo meu trabalho de campo, começando por uma descrição da cidade e pelo registro das primeiras informações que consegui sobre bandas de rock desta. Em seguida, passo à descrição da cena e da comunidade rock de Florianópolis, para finalmente tratar de cada uma das bandas que acompanhei.

No terceiro capítulo, estudo a articulação da comunidade rock de Florianópolis com a rede nacional e global de troca de informações, elaborando detalhadamente as idéias de comunidade afetual e de cena de Maffesoli (2000 e 2005), que contraponho a considerações sobre a sociedade contemporânea de Giddens (1991). Trato também da dinâmica entre o global e o local a partir da relação entre os gêneros e os estilos específicos das bandas. Aqui, tenho como principais referenciais Bakhtin (1989) e Menezes Bastos (2005). No final, faço uma breve análise da dinâmica entre o global e o local no trabalho da banda Black Tainhas.

No quarto capítulo, trato da dicotomia entre puro e impuro que emerge das concepções ligadas ao rock. Na primeira parte dele, abordo as relações dos músicos com a indústria fonográfica, relacionando seu discurso ao conceito de indústria cultural adorniano. Na segunda, apresento o ponto de vista de autores que criticam Adorno, e busco perceber a relação do rock com a tecnologia da indústria fonográfica como algo constituinte do gênero. Na última, trato da construção da masculinidade e da feminilidade no rock. Em meu projeto de pesquisa não tinha como objetivo tratar de relações de gênero, mas elas emergiram do campo com tal intensidade que não pude ignorá-las. O rock é um universo masculino, no qual as mulheres são minoria.

No quinto capítulo, trato da importância da configuração do estilo da banda. Na primeira parte, estudo o processo de composição musical. Na segunda, faço uma análise dos nomes das bandas e da importância do show e do ruído na constituição de seus estilos. Aqui, também me ocupo da relação do universo do rock com uma percepção de mundo hedonista, que se opõe ao mundo racionalizado da sociedade moderna.

1 Algumas considerações históricas sobre o rock

1.1 O surgimento do gênero rock

Neste capítulo, farei um apanhado da história do rock tendo como objetivo desenhar um mapa dos respectivos subgêneros para a compreensão das bandas que pesquisei. Este apanhado é importante para o mergulho no universo das bandas, pois a história do rock é sempre retomada e recriada por elas, sendo, assim, parte essencial de meu campo, e tendo simultaneamente exterioridade e interioridade em relação ao universo por mim estudado.

Em meu campo, ouvi diversas versões sobre o surgimento dos subgêneros de rock e quais seriam suas características definidoras. Mesmo a bibliografia consultada apresentava versões diferentes quanto a isto. Sendo assim, parto da idéia de Geertz (1989) de que “nossos dados são realmente nossa própria construção das construções de outras pessoas” (: 7) e apresento uma leitura, uma interpretação, uma “descrição densa” do que encontrei. Com isso, algumas bandas que relaciono a determinado subgênero ou corrente poderiam ser tratadas de outra forma. Além disso, os gêneros e subgêneros são aqui tidos como sistemas fluídos, que não possuem características ou identidades rígidas (Menezes Bastos 2005 a). Enfim, busco apontar relações e situar bandas e não “encaixotá-las” em subgêneros.

Além de fazer uma apresentação dos subgêneros mais marcantes para o desenvolvimento do rock, enfatizo aqueles mais presentes em meu campo. Guiei-me por uma ordem cronológica para organizar os dados, no entanto, a história do rock não é linear e os subgêneros não se substituem, mas se sobrepõem, além de serem recriados em diferentes épocas. Assim, algumas vezes me adianto no tempo, tentando desenrolar o fio de um subgênero na rede densa do rock, e em seguida volto no tempo buscando retomar outro fio.

Por último, note-se que, apesar de meu esforço para situar cronologicamente o surgimento dos subgêneros, em meu campo eles estão emaranhados e misturados dentro das

músicas. Acompanhei bandas com as mais diversas tendências, que misturavam, por exemplo, o *surf music* dos 1960 com o *psychobilly* dos 1980, ou *punk* e *metal*. Assim, a heterogeneidade constituinte do rock é também característica de sua cena em Florianópolis.

1.1.1 Anos 1950-60

O rock'n'roll surge nos Estados Unidos no início dos 1950, durante a guerra fria, período de restauração do capitalismo. Então, o país atravessa uma fase econômica próspera, com baixa inflação e desemprego e bons níveis de produção e estoque, no entanto, de intensa repressão cultural. A partir de 1950, o senador Joseph McCarthy institui a política de espionagem anti-comunista, que leva à falência “dezenas de artistas, produtores e intelectuais” (Lucena, 2005: 28). A repressão acaba por gerar um país extremamente rígido e conservador¹.

Nessa época, cresce o número de jovens na *high school*, o segundo grau brasileiro. Ali, os adolescentes se deparam com uma forte campanha a favor dos *American values* e do *American way of life*, marcas de diferença entre os estilos de vida americano e russo. Segundo a visão de mundo do *American way of life*, qualquer pessoa, independente de classe social, poderia ascender socialmente por meio da determinação, trabalho duro e talento. Esses valores conservadores e opressivos, porém, não resistem quando contrapostos à realidade das condições de trabalho, o que faz com que a falta de um propósito comum torne-se a experiência básica dessa geração (Wicke, 1993).

Com isso, alguns jovens passam a não se conformar com o *American way of life* e o prazer proporcionado pelo consumo da cultura de massa é percebido como opção a isto (Wicke, 1993). É deste contexto de inconformismo com uma sociedade conservadora e de

¹ Quanto à política de repressão do senador McCarthy, são importantes as considerações do antropólogo e etnomusicólogo Anthony Seeger, em entrevista concedida a Menezes Bastos (2003 b). Nascido em uma família de esquerda, que sofreu profundamente a repressão anti-comunista, Seeger descreve a violência e o terror generalizados que marcam a década de 1950. Segundo Seeger, esse terrorismo torna-se ainda mais forte quando a União Soviética explode uma bomba atômica, ameaçando a supremacia bélica americana.

busca pelo prazer que emerge o rock'n'roll. O rock'n'roll dos 1950 também é chamado atualmente de *rockabilly* e apresenta como artistas mais importantes: Elvis Presley², Bill Haley & The Comets, Chuch Berry, Fats Domino, Little Richard, Bo Diddley, Buddy Holly e Jerry Lee Lewis. Ele tem suas raízes no blues dos negros e no country dos fazendeiros brancos pobres. A relação com estes subgêneros faz com que ele seja percebido pelos adolescentes como uma experiência genuína, que aponta para os *outsiders* da América do século XX e para um naturalismo³ tido como oposto ao *American way of life*. A liberdade corporal e a liberação da sexualidade como formas de rebelião também são fundamentais para o gênero e são insinuadas no próprio termo “rock'n'roll”, que na gíria dos negros refere-se ao ato sexual⁴.

Em 1955, estréia o filme *Blackboard Jungle* (Sementes da Violência), que traz na trilha a música *Rock Around the Clock* de Bill Haley & The Comets. O filme, considerado um marco na história do rock e na identificação dos jovens com ele, trata da delinqüência juvenil em uma escola pública (Wicke, 1993). Após sua estréia como trilha do filme, *Rock Around the Clock* chega ao primeiro lugar da parada pop da revista *Billboard* (Bronson, 1988: 1) e torna-se uma expressão clássica do rock'n'roll.

Blackboard Jungle também causa impacto na Inglaterra. No seu lançamento, a imprensa cria um escândalo quando jovens saídos do cinema invadem a *Torre de Londres* e param o trânsito cantando e dançando. No contexto inglês, o rock torna-se símbolo dos adolescentes da classe trabalhadora e mediador da identidade destes, que não se reconheciam na imagem de uma Inglaterra próspera. Os Estados Unidos são para eles uma utopia distante e

² Com seus movimentos de quadril tidos como obscenos, Elvis Presley choca uma sociedade conservadora e é tomado pela juventude como ícone de rebelião. No entanto, este artista é uma figura ambígua, uma vez que, em sua vida pessoal, sempre sustentou os valores conservadores do *American way of life*. Elvis não bebia, não fumava, serviu o exército e sempre buscou construir uma imagem de rapaz “bem comportado” junto à “família americana” (Bahiana, 2004: 37-38).

³ “Natural” é uma categoria importante para a compreensão das concepções artísticas ligadas ao rock. Voltarei a ela no quinto capítulo.

⁴ Conforme Revista Mundo Estranho. Edição especial: Rock!, 2004: 13. A questão da corporalidade e da sexualidade no rock está muito relacionada à apropriação por este gênero da música negra, tida como espontânea, fortemente emocional e capaz de gerar efeitos imediatos no público (Frith, 1981).

o rock'n'roll é associado ao lazer e ao desenvolvimento de um estilo de vida ligado aos trabalhadores, ameaçador do poder da elite inglesa, que o trata como música inferior e vulgar (Frith, 1981 e Wicke, 1993).

No final de 1963, The Beatles, de Liverpool, lançam o compacto *I Want to Hold Your Hand*, que vende 2 milhões de cópias em uma semana⁵, inaugurando o fenômeno apelidado pela imprensa de *beatlemania*⁶. Os Beatles propõem uma concepção de música que rompe com o profissionalismo da indústria, sendo a primeira banda amadora a assinar contrato com uma *major*, o que incentiva as companhias de disco a lançarem outras bandas desse tipo (Wicke, 1993). Com a geração de bandas dos 1960, o gênero até então chamado de rock'n'roll passa a ser apenas de rock e o termo rock'n'roll, a ser empregado para designar o subgênero de rock ligado a Elvis Presley e seus contemporâneos. O rock'n'roll deixa de ser percebido como um gênero em si, para constituir um todo maior, o rock⁷.

Nos anos 1960 também se desenvolve na Inglaterra a subcultura *mod* (de *modernist*), constituída por jovens de 15 a 18 anos, membros da pequena burguesia e fascinados pela modernidade que, porém, também como a sociedade de consumo, não deixa de ser questionada por eles. Com seu culto à modernidade, os *mods* criam uma forma cultural que parodia e caricatura a sociedade de consumo, expressando uma visão de mundo sem perspectiva (Wicke, 1993). São bandas ligadas aos *mods*: The Who, The Kinks, The Rolling Stones no início de suas carreiras e The Small Faces.

Paralelamente aos *mods*, surgem os *rockers*, oriundos da parcela menos privilegiada da classe trabalhadora. *Mods* e *rockers* tornam-se rivais, o que gera uma série de brigas entre gangues. Os *rockers* não seguem a moda caricata dos *mods* e retornam ao *rock'n'roll* dos 1950, tendo como ícones Elvis Presley e Chuck Berry. A música *rockabilly* e o culto à

⁵ Conforme Revista Mundo Estranho. Edição especial: Rock!, 2004: 28.

⁶ Este fenômeno chega a seu apogeu no ano de 1964. Em abril deste ano, os Beatles ocupam os primeiros cinco postos da *Billboard* americana com as músicas *Can't Buy Me Love*, *Twist And Shout*, *She Loves You*, *I Want to Hold Your Hand* e *Please, Please Me* (Bronson, 1988: 145). Em agosto, essas músicas alcançam por duas semanas os primeiros lugares das paradas de sucesso tanto dos Estados Unidos quanto da Inglaterra (Revista Dynamite, n° 74, 2004: 10).

⁷ Trabalho com a questão da flexibilidade das fronteiras dos gêneros musicais no terceiro capítulo.

motocicleta constituem o território simbólico desta subcultura. Os *rockers* usavam jaquetas e botas de couro para motocicleta e calças jeans ou de couro. Seu corte de cabelo era inspirado no de Elvis e dos outros músicos *rockabilly*: curto e com topete ⁸.

Ainda na primeira metade dos anos 1960 são importantes os grupos vocais, principalmente os femininos, como The Ronettes, The Supremes e The Marvelettes, e o *surf rock*, subgênero que se origina na Califórnia e que mescla elementos da *surf music* havaiana e do *rock'n'roll*. São ligadas a este subgênero diversas bandas instrumentais, que têm a guitarra como principal instrumento solista, como The Ventures, de 1958, mas também o são bandas que utilizam vocais, como The Beach Boys – que atinge grande popularidade -, de 1961, e mesmo grupos vocais, como o duo Jan & Dean, de 1962⁹.

1.1.2 A contracultura e os anos 1970

Nos anos 1960, surge a contracultura, uma corrente de crítica radical à cultura e sociedade percebidas como vigentes e oficializadas, chamadas de *establishment* ou sistema. Ela tem raízes no movimento *beatnik* do final dos 1950 e início dos 1960, movimento boêmio e anti-intelectualista que se fundamenta em noções como “a da necessidade do *desengajamento em massa* ou, da *inércia grupal*” (Pereira, 1992: 33) e cujos principais expoentes são o poeta Allen Ginsberg e os escritores Jack Kerouac e William Burroughs.

A tecnocracia é o principal aspecto do *establishment* a ser atacado. O termo “tecnocracia” refere-se “àquela forma social na qual uma sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional” (Roszak, 1972: 19) e está relacionado à “modernização, atualização, racionalização, planejamento” (idem). Roszak, o maior teórico da contracultura, observa que com o questionamento da tecnocracia há uma relativização do dogma da ciência e

⁸ Conforme verbete “rockers” de *Wikipedia* (www.wikipedia.org), 12 de outubro de 2006.

⁹ Conforme verbete “surf music” de *Wikipedia* (www.wikipedia.org), 12 de outubro de 2006.

da crença em sua objetividade. Ele compara a ciência a um mito, tomando-o como “aquela criação coletiva que cristaliza os valores eminentes centrais de uma cultura” (: 217). Neste mito, o relógio é a máquina arquetípica, representando um sistema regulado e a automação do tempo. Na sociedade tecnocrata, nosso cérebro deve funcionar com “a eficiência de uma máquina bem programada” (: 232) e atingir um estado perfeito de consciência objetiva.

A contracultura visa mostrar que a racionalização e a ciência não são os únicos tipos de conhecimento existentes. Juntamente com os valores tidos como estabelecidos, a forma de pensamento tida como ocidental é rejeitada (Pereira, 1992: 23). A busca por novas formas de pensamento, alternativas à racionalização, leva às experiências com drogas alucinógenas, principalmente com o LSD, e à apropriação de características de culturas não “ocidentais”, percebidas como meios para a reconstituição da “magia” e do “mistério” do mundo, destruídos pelo ceticismo científico (Roszak, 1972). Há um exame intensivo da consciência pessoal ligado à idéia de “viagem” interior “rumo a níveis mais profundos de auto-análise” (: 73), o que leva a novos tipos de comunidades, padrões familiares, costumes sexuais e relações com o trabalho. A contracultura propõe a desaceleração do ritmo social e o lazer vital. A boemia é uma proposta de contestação e re-elaboração da cosmovisão própria ao ocidente.

Surge ligada à contracultura, a Nova Esquerda americana, que se organiza no começo dos 1960, vinculada a movimentos estudantis, principalmente ao SDS (*Students for a Democratic Society*), uma organização de amplitude mundial baseada na idéia de que a política deve ser feita de envolvimento pessoais e não de idéias abstratas (Lucena, 2005). O cantor de origem folk Bob Dylan assume o papel de porta voz da Nova Esquerda. O folk é então percebido como uma espécie de “protesto contra as tendências despersonalizantes da sociedade moderna” (Macan, 1997: 52) e leva ao surgimento da chamada “música de protesto”, que enfatiza o potencial político do rock. Os artistas ligados ao folk passam a criticar a vinculação da música à comercialização e ao estrelato.

A contracultura também se manifesta no movimento hippie, formado por jovens em sua maioria brancos entre 15 e 25 anos, que emerge primeiramente nos Estados Unidos e tem sua “época de ouro” entre 1965 e 1970 (Pereira, 1992; Lucena 2005). São eventos importantes ligados aos *hippies* e à contracultura as manifestações nos Estados Unidos contra a guerra do Vietnã, que duram de 1965 a 1975, e, na França, os acontecimentos de Maio de 1968¹⁰. O rock é um elemento fundamental para a construção de um território simbólico *hippie*. Os *hippies* promovem diversos festivais de música. O de Woodstock, de 1969, no Estado de Nova Iorque, é o maior destes e atrai cerca de 400 mil pessoas (Lucena, 2005: 95). São artistas e grupos ligados aos hippies e à contracultura os americanos: Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jefferson Airplane, Grateful Dead e Mothers of Invention; e os ingleses: The Beatles, Rolling Stones e The Who, em um segundo momento de suas carreiras (Pereira, 1992).

Os trabalhos de Jimi Hendrix e de Janis Joplin são fundamentais para a compreensão da concepção de arte da contracultura. Estes artistas valorizam o “aqui e agora” e a espontaneidade em suas posturas de vida e performances, extremamente emocionais, o que está relacionado ao que Roszak (1972) considera uma das principais características da arte contracultural: a busca pelo “impulso imaginativo original” (: 134), sem a mediação do intelecto. Esta valorização é muito importante para as bandas com que pesquisei e será desenvolvida adiante.

Pereira (1992) observa que, em sua música, Jimi Hendrix usa o método de criação típico da contracultura: “recolher o lixo da cultura estabelecida, (...), e curtir esse lixo, levá-lo a sério como matéria-prima da criação de uma nova cultura” (: 68-69). Esse lixo é o misticismo, a irracionalidade, a filosofia oriental, etc. Jimi Hendrix é um dos primeiros a

¹⁰ Em Maio de 1968 ocorre uma série de manifestações estudantis que têm início em Paris e repercutem no mundo inteiro. Segundo Matos (1989), os levantes de 1968 se deram mais no sentido de recusa de uma forma de existência social percebida como opressora e sem sentido do que a partir de uma crise econômica ou militar. O conflito pode ser caracterizado como cultural e político. O movimento estudantil recusa a política tradicional, sendo caracterizado pelo autor como um movimento que contesta os profissionais da contestação e que propõe “um novo *estilo de ação*” (:61). Os estudantes de Nanterre e Sorbonne tomam suas universidades e constroem barricadas nas ruas de Paris. O movimento também se junta à greve dos operários parisienses, estes, no entanto, não são movidos pela proposta de recusa social dos estudantes, mas pela reivindicação de aumento salarial e melhores condições de trabalho.

desenvolver o psicodelismo na música, corrente relacionada à utilização de drogas, principalmente de LSD (Pereira, 1992). Com o psicodelismo, a re-estruturação do pensamento e a subversão do sistema propostos pela contracultura acontecem no plano musical. Isso se dá com a experimentação de recursos até então não utilizados, como efeitos eletrônicos, escalas modais e arranjos instrumentais com sonoridades e instrumentos exóticos, como a cítara indiana (Macan, 1997). A experimentação psicodélica é então a procura de um universo alternativo ao *establishment* dentro da própria música.

Ligado ao psicodelismo, surge na Inglaterra, na segunda metade dos 1960, o *rock progressivo*, caracterizado pela apropriação de gêneros como a música clássica, o jazz, o *folk*, o blues e a música indiana. Como na subcultura *mod* e no *folk*, no *progressivo* há uma distinção entre o que seria o rock artístico e autêntico e o pop comercial e padronizado. Segundo Macan (1997), os músicos progressivos visam um reconhecimento artístico referente ao da música erudita. Esta oposição entre o artístico e o comercial é central em minha análise, adiante, sobre as bandas de Florianópolis.

Um dos marcos para o *progressivo* é o álbum dos Beatles *Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band* (1967), que “tornou-se o símbolo do rock como gravação artística” (Frith, 2002: 22). Nele, os Beatles inauguram as experimentações com orquestras sinfônicas, música indiana e inovações propostas pela vanguarda eletrônica de Stockhausen, como a colagem (sobreposição) de gravações. *Sgt. Peppers* é considerado o primeiro álbum de rock conceitual¹¹ e apresenta para o rock uma concepção de forma musical estendida, segundo a qual todas as músicas do álbum fazem parte de um mesmo ciclo.

Na primeira metade dos 1970, quando tem sua “época de ouro”, o *progressivo* perde a identificação com a contracultura e o público inglês. Bandas como King Crimson, Emerson Lake & Palmer, Yes, Genesis, Pink Floyd, Van Der Graaf Generator e Jethro Tull passam a lidar com a perspectiva de venda de grandes quantidades de discos das *majors*. Para isso, são

¹¹ É considerado conceitual, um álbum que conta uma estória com suas músicas, como a música programática romântica, ou que apresenta ligações entre as faixas, como a suíte barroca (Macan, 1977).

promovidas turnês nos Estados Unidos, nas quais os shows ingleses realizados para um público entre 500 e 1000 pessoas são substituídos por “megaproduções” realizadas para cerca de 50.000 pessoas (Macan, 1997).

Paralelamente ao *progressivo*, no final dos anos 1960 e início dos 1970, surge o *hard rock* e a partir deste, o *heavy metal*. Estes são subgêneros muito semelhantes, com fronteiras difíceis de definir. No entanto, em geral, o *heavy metal* é tido como uma forma de *hard rock* mais pesada¹², isto é, com vocais mais agudos e gritados e guitarras mais distorcidas, e que apresenta solos de guitarra mais longos e complexos. Os dois subgêneros têm suas origens no trabalho de bandas como Kinks e The Who e de artistas como Jimi Hendrix, Eric Clapton e Jeff Beck (Walser, 1993).

O *heavy metal* surge em Birmingham, na Inglaterra, tendo como músicos e audiência “jovens brancos, homens, e da classe trabalhadora” (Walser, 1993: 3)¹³. São características do *metal* “bateria e baixo pesados, guitarras virtuosísticas e distorcidas e um estilo de vocal forte e potente” (: 9). Este subgênero define-se a partir da apropriação do blues e da música clássica. Entre as primeiras bandas de *heavy metal* estão Black Sabbath e Judas Priest. Nos anos 1980, emergem diversas fragmentações do subgênero: o *trash metal* - também chamado *speed metal* -, o *lite metal*, o *power metal*, o *american metal*, o *black metal* - metal satanista -, o *white metal* - metal cristão em resposta ao satanista -, o *death metal* e o *glam metal*. São importantes para a compreensão das bandas de Florianópolis o *trash metal* e o *doom metal*.

O *trash metal*, ou *speed metal*, é um destes subgêneros que atinge maior popularidade. Ele origina-se nos anos 1980, nos Estados Unidos, e tem como primeiros grupos: Metallica, Slayer, Testament, Exodus, Megadeth e Possessed, apropriando-se de elementos do punk como tempos rápidos, música agressiva e letras críticas e sarcásticas, dele também trazendo “uma reação contra a dimensão espetacular de outros estilos de metal” (Walser, 1993: 14).

¹² “Peso” é uma categoria fundamental para o rock (ver principalmente o quinto capítulo).

¹³ O autor enfatiza a ligação do *metal* com o sexo masculino. Voltarei a isso no quinto capítulo.

O *doom metal* é dos anos 1970 e tem como primeiras bandas a inglesa Pagan Altar e as americanas Death Row e War Horse. Suas principais características são “acompanhamento musical pesado, lento e carregado no baixo e na bateria” (Leão, 1997: 149). Com estes elementos, busca-se evocar uma atmosfera “sombria” a “pessimista” (idem), criada muitas vezes por gravações de sinos de igreja e ruídos de trovão.

1.1.3 O Punk

Em 1973, tem fim o período de prosperidade que começa nos 1950 e que marca países centrais do capitalismo, como Estados Unidos, Inglaterra, França, Itália e Alemanha. Isto tem como causas: “a desvalorização do dólar ligada à crise no balanço de pagamentos nos EUA, [...] a guerra do Yom Kippur e o embargo petrolífero dos árabes” (Chacon, 1985: 49). Emerge no ocidente uma crise marcada por índices de desemprego não atingidos desde os 1930.

Segundo Wicke (1993) e Chacon (1985), o surgimento do punk está relacionado a esta crise, seu slogan *no future* tornando-se um termômetro dela. A ascensão do punk também é apontada como uma reação ao sistema de estrelas e “megaproduções” do *progressivo*, um retorno à simplicidade e energia do *rock'n'roll*, através da utilização de compassos 4/4, vocais gritados e da guitarra, baixo e bateria como instrumentos básicos. A pretensão artística do *progressivo* é substituída por uma música “barulhenta, agressiva e caótica” (Wicke, 1993: 137).

O punk nasce paralelamente em Nova Iorque e Londres, David Bowie na Inglaterra e as bandas Velvet Underground, Iggy Pop & the Stooges e MC5 nos Estados Unidos sendo seus impulsionadores (McNeil e McCain, 2004; Lyndon, 2003). Bowie foi um dos principais expoentes do *glam rock*¹⁴, dos 1960. A banda Velvet Underground é de Nova Iorque, de um

¹⁴ O termo *glam* refere-se a artistas que ostentam performances glamourosas e uma aparência física andrógona, exagerando em elementos como maquiagens, unhas pintadas e roupas extravagantes, explorando “o próprio processo do astro, sua artificialidade e suas ilusões” (Frith, 2002: 28).

pouco depois da explosão da contracultura, tendo como proposta “desenvolver sons elétricos de expressão - barulhos e distorção e microfonia” (Frith, 2002: 21)¹⁵. Iggy Pop & the Stooges, também de Nova Iorque, são contemporâneos do Velvet Underground¹⁶. Por fim, a MC5 é de Detroit, de 1964, e algumas vezes é apontada como uma banda de *hard rock* (McNeil e McCain, 2004).

Em Nova Iorque, o punk surge por volta de 1974, quando a casa noturna CBGB promove shows das bandas New York Dolls, Ramones, Televisions, Dictators, Dead Boys, Blondie e The Voidoids. Sua cena ali é constituída por “estudantes de arte, bolsistas, jovens cineastas, artistas de vídeo, fotógrafos e jornalistas” (Wicke, 1993: 139). Sua primeira geração fica conhecida como *Blank Generation*, referência ao estilo de vida auto-destrutivo, extremamente boêmio e marcado pelo excesso de utilização de drogas (Alexandre, 2004).

Na Inglaterra, o punk surge por volta de 1976, muito ligado à história da banda Sex Pistols, produzida pelo empresário Malcom McLaren. Após produzir a banda americana New York Dolls, McLaren busca com os Sex Pistols continuar seu projeto de anti-arte¹⁷. Este projeto está tanto na música quanto na forma de vestir dos Sex Pistols. Junto com sua esposa, a estilista Vivienne Westwood, McLaren monta a boutique *Sex*, que em muito contribui para o desenvolvimento do estilo de vestir dos punks (Wicke, 1993). The Clash, Crass e Buzzcocks também são importantes bandas punk inglesas dos 1970.

Além do *no future*, os punks propõem o slogan *do it yourself*, uma reação à exacerbação técnica e ao elitismo relativos ao *progressivo* da primeira metade dos 1970.

¹⁵ A Velvet Underground é apadrinhada por Andy Warhol, criador da *Factory*, um imenso estúdio que tem como proposta misturar artes plásticas, cinema experimental, vídeo e rock e que em muito impulsiona o punk.

¹⁶ Iggy Pop fica conhecido por suas performances extremamente enérgicas, e algumas vezes auto-destrutivas, quando se feria e se jogava no público.

¹⁷ A idéia de anti-arte surge com o dadaísmo, na década de 1910. O movimento se configura a partir de um grupo de exilados em Zurique e pode ser caracterizado como “um angustiado mas irônico protesto niilista contra a guerra mundial e a sociedade que a incubara, inclusive contra sua arte” (Hobsbawm, 1995: 179). A Primeira Guerra põe em crise os valores vigentes, inclusive os da arte; “esta deixa de ser um modo de produzir valor, repudia qualquer lógica, é *nonsense*, faz-se (se e quando faz) segundo as leis do acaso” (Argan, 1992: 353). O dadaísmo é uma vanguarda que se afirma pela negatividade, pois não pretende “instaurar uma nova relação, e sim, demonstrar a impossibilidade e a inderabilidade de qualquer relação entre arte e sociedade” (: 356). Com isso, a verdadeira arte passa a ser a anti-arte.

Segundo Seca (1988), com o *faça você mesmo* os punks criam um código no qual a expressividade e a criatividade passam a valer muito mais do que a técnica¹⁸. Também deve-se construir seu próprio “estilo” de vestir e marcar sua individualidade por meio deste, que ao mesmo tempo em que é único, deve ser identificado com as marcas do punk: alfinetes de segurança que perfuram a pele, correntes penduradas pelo corpo, cabelos coloridos, roupas também coloridas e rasgadas ou relacionadas a fetiches sexuais e coturnos.

A originalidade – senha da individualidade - é fundamental para o punk. No entanto, a individualidade aqui posta em relevo não é algo novo no Ocidente, já aparecendo na música romântica dos séculos XVIII e XIX, quando a arte “é o universo por excelência de construção do indivíduo livre e igual, indiviso e universal” (Menezes Bastos, 1996 b: 159). A partir de então, o indivíduo passa a ser o centro do sistema de criação, ele é um “*grande mestre*” ou “*nome*”. “Ele é um *criador ex-nihilo* como Deus e, também como Ele, para fugir do tédio e da solidão” (idem). Este indivíduo que foge do tédio e da solidão pode ser relacionado ao punk que busca, com seu “estilo”, marcar seu lugar no mundo.

Há no punk uma retomada dos valores hedonistas da contracultura e dos beatniks, abandonados pela racionalização do *progressivo* dos 1970. Devido à valorização do hedonismo, assim como os beatniks, os punks são apontados como relacionados ao existencialismo dos 1940, que tinha como expoente Sartre. Esta relação se dá pelo fato de que o existencialismo “centraliza toda a filosofia no valor do indivíduo concreto” (Rezende, 2004: 242), e com isso valoriza o ato de existir antes de qualquer coisa. Esta valorização também pode ser relacionada com o “aqui e agora” dos *hippies*. A percepção de mundo hedonista é no punk levada ao extremo. Há a idéia da vida desregrada e auto-destrutiva, que tem no abuso de drogas seu principal fator. A figura do punk é construída como a de um indivíduo estigmatizado, o que aparece no próprio termo punk, que pode significar “vagabundo”, “delinqüente”, “inútil”, “sujeira” ou “lixo” (Alexandre, 2004).

¹⁸ A relativização da técnica é também central em Florianópolis (ver o quinto capítulo).

Ainda quanto à relação do punk com a contracultura, note-se que ele trabalha com sobras, “as montanhas de lixo de uma sociedade questionável” (Wicke, 1993: 138). Há no punk, a mesma proposta da contracultura de construção de um universo de valores invertidos a partir do que é considerado sem valor pelo *establishmen*. É devido a este intuito de inversão de valores que o punk é percebido como um movimento niilista. O termo niilismo é usado “para designar doutrinas que se recusam a reconhecer realidades ou valores cuja admissão é considerada importante” (Abbagnano, 2000: 712), no caso, pelo *establishment*. Este termo se relaciona ao punk, no sentido que Nietzsche lhe dá “empregando-o para qualificar sua oposição radical aos valores morais tradicionais e às tradicionais crenças na metafísica” (idem).

É preciso fazer algumas ressalvas quanto à relação do punk com a contracultura. Menezes Bastos observa como a música popular dos 1960, em geral, aponta para a sociedade ocidental como “a terra com males” (Menezes Bastos, 1996 b: 164) e vai buscar longe desta um mundo diferente. Nos 1970 e 1980, a luta contra o estado ou sistema, “não deve ser feita fora dele” (idem). A música popular assume que: a “demanda da *terra sem males* (deve ser) feita de dentro daquela com males” (ibidem).

No final dos 1970 e início dos 1980, surge nos Estados Unidos, o *hardcore*, que dá positividade ao questionamento do punk, enfatizando-lhe as críticas políticas. O *hardcore* é muitas vezes classificado como um tipo de *punk rock* mais rápido e com vocal mais gritado e algumas vezes gutural - vocal extremamente grave e produzido na garganta. *Punk e hardcore* são gêneros muito próximos e ligados à mesma comunidade afetual. Estão entre as primeiras bandas de *hardcore*: Bad Brains, Black Flag, Dead Kennedys, Misfits e Discharge.

A oposição à comercialização da música é central para o *hardcore*. As bandas de *hardcore* e *punk* que alcançam projeção na mídia são duramente criticadas pelas pessoas vinculadas à cena. Bandas como Crass, Conflit e Fugazi sustentam veementemente a questão da não comercialização de sua música, se recusando a fazer contratos com *majors*. Com isso,

bandas como Green Day, Bad Religion e Rancid, são acusadas de corrupção por fazerem com que “os *riffs* velozes e poderosos da música punk” fiquem “a disposição de massas por meio de execuções em rádios e concertos em grandes arenas” (O’Hara, 2005: 157)¹⁹. Estas bandas são apelidadas de *pop punk*, o termo *pop* referindo-se aqui à música vinculada ao *mainstream* e ao *establishment*. Com esta aceitação pelo *establishment*, estas bandas são percebidas como traidoras dos ideais do punk.

A crítica ao *emocore* nos anos 2000 é neste sentido. O termo *emocore* surge em Washington-DC, na metade dos 1980, como uma abreviação de *emotional hardcore* e na concepção nativa refere-se a bandas que fazem performances extremamente emocionais e que desenvolvem em suas letras temáticas ligadas a relacionamentos amorosos. É somente nos anos 2000 que este termo assume conotações ligadas à comercialização. São bandas vítimas destas críticas: Brand New, My Chemical Romance, The Used e Thursday²⁰.

1.1.4 Os anos 80

No final dos 1970 e início dos 1980 o termo *new wave* passa a designar “toda música que sucedeu o *punk*” (Galiano, 2005: 16)²¹. No entanto, esta música não substitui o punk - uma vez que este continua se desenvolvendo com o *hardcore* - mas surge paralelamente a este. O *new wave* tem duas vertentes principais: o *pós-punk* e “os adeptos do ‘*new wave* propriamente dito” (idem).

O *pós-punk* origina-se na Inglaterra, com bandas como Joy Division, The Smiths, Siouxsie & the Banshees, Echo & the Bunnymen, The Cure e Bauhaus. O subgênero é marcado pelo pessimismo e pela depressão, que culminam com o suicídio de Ian Curtis, vocalista da Joy Division, em 1980 (Galiano, 2005). Enquanto o punk é apontado como um movimento pessimista, mas que propunha a transformação social, o *pós-punk* o é pelo

¹⁹ Um *riff* é um tema, uma pequena frase melódica, que é repetido várias vezes durante a música.

²⁰ Conforme verbete “emo core” *Wikipedia* (www.wikipedia.org), 12 de outubro de 2006.

²¹ Artigo na Revista *Discutindo Arte*, ano 1, n°2: 2005.

conformismo depressivo, pela introspecção e pela sensação de falta de poder para mudar o mundo. A Joy Division, de 1976, estréia o tipo de sonoridade do *pós-punk*, caracterizada por uma mixagem que ressalta bateria e baixo em detrimento de guitarra e voz - mixagem inversa à que se utilizava no rock até então. Assim, a melancolia e depressão do pós-punk não são expressas apenas pela temática sentimentalista e introspectiva das letras, mas pelos climas das sonoridades graves. Também são características do *pós-punk* os andamentos lentos, os efeitos, como gravações de cadeiras arrastadas e vidros se partindo, e os sintetizadores.

As bandas Bauhaus, Siouxsie & the Banshees e The Cure deslançam o *rock gótico*²². Suas características: ritmo repetitivo e bem marcado, efeitos eletrônicos e vocais graves. Como no *pós-punk*, a depressão e a introspecção são marcas do *rock gótico*, que também explora imagens sombrias como de castelos medievais e vampiros, combinadas a uma visão negativa da sociedade moderna (Baddeley, 2005).

O *new wave* propriamente dito é ligado à música pop e, entre outros gêneros musicais, apropria-se da disco, da música eletrônica e do reggae jamaicano. Ele surge vinculado ao *mainstream* e tem a MTV (*Music Television*), criada em 1981, como grande responsável por sua consolidação (Wicke, 1993). São associadas a esta corrente, bandas com as mais diversas características: que se apropriam da disco e enfatizam o uso de sintetizadores - como Duran Duran e Depeche Mode - , que misturam rock com reggae e com jazz - como The Police - e que exploram a formação básica da banda de rock (guitarra, baixo, bateria e voz) - como The Pretenders, Talking Heads e mesmo a U2 no início de sua carreira (Galiano, 2005).

Após a explosão do punk, o rock industrial se consolida, tendo como precursoras a banda alemã Einstürzende Neubauten e as inglesas Cabaret Voltaire e Throbbing Gristle. Este subgênero caracteriza-se pela crítica à “mecanização” da sociedade moderna, que esmagaria o ser humano. Musicalmente, esta crítica se dá por meio da repetição exaustiva de certas partes, que simulam o trabalho de máquinas e criam a sensação de mecanização. Além disso, ela

²² O termo gótico está ligado a um estilo de arte medieval dos séculos XIII e XIV, que se manifesta principalmente na arquitetura. A catedral de Notre-Dame em Paris é um bom exemplo (Baddeley, 2005).

utiliza ruídos diversos - principalmente de máquinas -, sintetizadores e guitarras distorcidas e quase sem solos. A década de 1990 é a época de maior projeção do rock industrial. São bandas desta época a alemã Rammstein e as americanas Nine Inch Nails e Ministry²³.

Ainda nos 1980, a banda Stray Cats propõe uma retomada do *rockabilly* dos 1960, o que tem continuidade nos 1990 com o trabalho de bandas como High Noon, Big Sandy and the Fly-Rite Boys, The Dave and Deke Combo e The Racketeers²⁴. A volta do *rockabilly* leva ao aparecimento do *psychobilly*, subgênero descrito como uma mistura entre o punk dos 1970 e o *rockabilly* dos 1950. O humor e a ironia são suas principais características. O subgênero trabalha com temáticas que fazem referências a filmes de terror, morte, magia negra, histórias em quadrinho, ficção científica, perversão e violência. Seu surgimento está ligado ao trabalho de duas principais bandas: a americana Cramps, de 1976, e a inglesa Meteors, de 1980²⁵.

1.1.5 *O rock alternativo*

O termo “alternativo” é cunhado por Terry Tolking, executivo da gravadora Elektra Records, em 1980, para referir-se a bandas não ligadas ao *mainstream*, como Joy Division e The Smiths. Ele engloba diversos subgêneros, entre estes, o *pós-punk*, o *rock gótico*, o *grunge*, o *hardcore* e o *stoner rock*. Nos 1990, devido à sua relação com as gravadoras independentes (*indies*), as bandas alternativas também passam a ser chamadas de *indies* (Blashill, 1996). No entanto, os termos *indie* e alternativo também são usados de forma mais específica, referindo-se a bandas como Sonic Youth, Pixies, R.E.M, Dinossaur Jr., Pavement, Hüsker Dü, Violent Femmes e Jane’s Addiction, que surgem nos Estados Unidos nos 1980 e 1990, ainda sob o impulso do punk.

²³ Conforme Revista Dynamite, n° 79, dezembro de 2004: 12-14.

²⁴ Conforme verbete “rockabilly” de *Wikipedia* (www.wikipedia.org), 12 de outubro de 2006.

²⁵ Conforme verbete “psychobilly” de *Wikipedia* (www.wikipedia.org), 12 de outubro de 2006.

A cena de bandas alternativas dos 1980 e 1990 serve como pano de fundo para a explosão do *grunge* de Seattle, considerado uma retomada do *faça você mesmo* do punk. São bandas *grunges*: Nirvana, Mudhoney, Soundgarden, Pearl Jam, Screaming Trees, Tad e Alice in Chains (Blashill, 1996). O termo “*grunge*” tem o significado original de “sujeira” ou “imundície” e “descreve tanto o visual (cabelo desgrenhado, roupas velhas e folgadas) de bandas e fãs quanto o som distorcido das guitarras” (Leão, 1997: 67). No entanto, musicalmente, as bandas *grunge* têm características distintas, sendo a “sujeira” e a distorção seu único ponto em comum. Algumas bandas se apropriam de elementos do *hard rock* e o *heavy metal*, como o Alice in Chains e o Soundgarden. Outras, em sua sonoridade, se aproximam do punk, como o Nirvana e o Mudhoney.

O *grunge* surge ligado à gravadora independente Sub Pop, de Seattle, fundada em 1986, por Bruce Paritt e Jonathan Ponemann (Blashill, 1996). Ele transforma-se “no grande acontecimento musical dos anos 90” (Leão, 1997: 181), sendo apontado no discurso nativo como o momento em que o rock “alternativo” é mais visado e incorporado pelo *mainstream*, e a Sub Pop perde as suas bandas para *majors*²⁶. O Nirvana é a banda do *grunge* de maior projeção. As performances explosivas e caóticas - nas quais público e banda se jogam uns contra os outros e instrumentos e equipamentos são destruídos - são suas características (Blashill, 1996). Ela também é marcada pelo temperamento instável de seu vocalista, Kurt Cobain, que se suicida em 1994, o que aponta para o declínio do *grunge*.

Como resposta ao *grunge*, surge na Inglaterra o *britpop*, termo criado pela imprensa para batizar uma geração de bandas que domina a parada de sucesso no país nos 1990. Estas bandas são caracterizadas pela ênfase na melodia e por um resgate do rock inglês dos 1960. Entre elas estão: Suede, Oasis, Blur, Pulp, Elástica, The Verve e Supergrass²⁷.

²⁶ O “estouro” do *grunge* se dá em 1991 com o lançamento dos álbuns *Nevermind* do Nirvana e *Ten* do Pearl Jam (veja Revista Mundo Estranho, Edição especial Rock!, 2004: 52-71).

²⁷ Conforme Revista Mundo Estranho, Edição especial Rock!, 2004: 72.

O *britpop* também se apropria do *shoegazing* inglês, do final dos 1980, que tem como característica a utilização de ruídos, microfônias²⁸, *loops*²⁹ de guitarra e pedais de efeitos. É devido à utilização destes pedais, acionados pelos músicos com os pés durante as performances, que o subgênero é chamado de *shoegazing*, que significa “encarando os sapatos”. O Cocteau Twins e o Jesus and Mary Chains são seus primeiros grupos, seguidos por My Bloody Valentine, Galaxie 500, Lush, Ride e Slowdive.

No final dos 1980, também surge o *stoner rock*, gênero ligado às *Generator Parties*, - festas realizadas na Califórnia, no meio do deserto - e, como o *progressivo*, ao consumo de LSD e maconha. Tem, assim, relação com o psicodelismo, o que aparece tanto nas letras, que giram em torno de “carros, festas, drogas e viagens interplanetárias” (Antunes, 2004: 8)³⁰, quanto nas músicas “com mais de 7 minutos, [...] climas, improvisos” (:11). Este psicodelismo se dá no próprio nome do subgênero, sendo “*stoner*” uma gíria para o efeito de drogas. São bandas de *stoner*: Kyuss, Fu Manchu e Monster Magnet. O subgênero é caracterizado pelos “riffs pesados e densos [...] músicas com peso mastodôntico que apesar disso têm groove” (Antunes, 2004: 08). Também são características “(T)imbragens valvuladas, baixo bem presente, bateria pesada, sonoridades graves em destaque e um vocal menos evidente” (idem)³¹. Como o *doom*, o *death* e o *black metal*, as bandas de *stoner* apropriam-se das sonoridades da banda Black Sabbath e do rock dos 1970, sendo um subgênero *retrô*, isto é, que busca recuperar a moda e as tendências do passado.

²⁸ Microfonia: “A realimentação de um som por um microfone ou captador, causando um som agudo e cortante, conhecido como um apito comum em passagens de som” (OLIVEIRA, 1999: 227).

²⁹ O *loop* é um processo similar à microfonia, no qual há a realimentação do som devido ao fato de um equipamento estar ligado duas vezes na mesma entrada de som.

³⁰ Artigo na revista Into, Edição Especial Stoner Rock, ano 1, n°3, dezembro de 2004.

³¹ A expressão “timbragens valvuladas” refere-se aos amplificadores antigos de instrumentos, que operavam por válvulas, e significa que com os equipamentos modernos, os músicos buscam a sonoridade dos equipamentos antigos.

1.1.6 A contemporaneidade

Os anos 2000 são marcados pela heterogeneidade e coexistência de todos os subgêneros e correntes de rock tratados e ainda pelo *pós-rock* e *novo rock*. Em 1994, o crítico Simon Reynolds cria o termo *post-rock* para designar grupos com características musicais diversas e que “guardavam em comum apenas o propósito de fazer algo diferente do rock ou fazer do rock algo diferente” (Bianchinni, 2005: 67)³². Assim, o *pós-rock* tem uma proposta de inovação semelhante à do *rock progressivo*. Musicalmente, isto está na experimentação de sonoridades - como efeitos de guitarra e teclados - e na apropriação da música eletrônica, do jazz e da música erudita. São bandas relacionadas ao *pós-rock*: Radiohead - que explora efeitos de guitarra e eletrônicos -, Stereolab - que trabalham com ritmos eletrônicos -, The Dresden Dolls e Tortoise - que se apropriam da música erudita³³.

O *novo rock* é apontado por jornalistas como uma reação à desconstrução proposta pelo *pós-rock* e considerado um renascimento do gênero, trazido por bandas como The Strokes, Interpol, Franz Ferdinand, The Hives, White Stripes e Yeah, Yeah, Yeahs. Ele se caracteriza pelo olhar para o passado e para a história do rock. Surgem bandas que buscam retomar o elemento dançante do *new wave*, como a escocesa Franz Ferdinand e a nova-iorquina Yeah, Yeah, Yeahs, que se apropriam da sonoridade do *pós-punk* inglês, como a também nova-iorquina Interpol, e que retomam o *punk 77*, como a The Hives.

Como uma última orientação neste mapa para o mergulho nas bandas de rock independente de Florianópolis, teço algumas considerações sobre a música eletrônica, apropriada por diversos subgêneros de rock, como *progressivo*, *new wave*, *pós-punk*, *gótico* e *pós-rock*. A música eletrônica tem suas origens nos 1950, com as experimentações de compositores eruditos como Pierre Schaeffer e Karlheinz Stockhausen. Em 1968, surge o

³² Artigo na Revista Bizz, A História do Rock, vol. 04&05, 2005.

³³ Conforme verbete “pós-rock” de *Wikipedia* (www.wikipedia.org), 12 de outubro de 2006.

grupo alemão Kraftwerk, primeiro a soar totalmente eletrônico e que apresenta um trabalho importante para o desenvolvimento do *rock industrial*. Nos 1970, surge a *disco*, apontada, assim como o *punk*, como uma reação ao *progressivo*, uma volta à simplicidade. A partir dos anos 1990, a música eletrônica apresenta tantos subgêneros quanto o rock, entre eles: *house*, *techno*, *drum'n'bass* e *trance* - a maioria deles, ligada à dança e às festas chamadas de *raves* que começam a acontecer nos anos 1990, principalmente na Inglaterra³⁴.

1.2 O rock no Brasil

Nesta parte, continuarei o mapeamento para o mergulho no universo das bandas independentes de Florianópolis. Tratarei da chegada do rock ao Brasil e de seu desenvolvimento até hoje. Assim como a pesquisa sobre a história do rock, esta, sobre o rock no Brasil, é parte de meu trabalho de campo, pois nela estão em jogo concepções musicais e visões de mundo que são a cada passo retomadas e recriadas pelas bandas de Florianópolis.

A década de 1950 é a época do nascimento da bossa nova e do baião, do ressurgimento de gêneros como o samba e o choro e da popularização da música de seresta (Menezes Bastos, 2003 a e 2005 a). Nela, a música brasileira assume sua maturidade, “manifestando um diverso, porém coerente, repertório de estilos e sensibilidades” (Menezes Bastos, 2005 a: 22) e se constituindo como “um verdadeiro laboratório para o que aconteceu nos anos 1960 e depois, com a explosão da bossa nova & canção de protesto, jovem guarda, tropicalismo, clube da esquina e muitos outros mundos musicais” (Menezes Bastos, 2002: 02).

Durante a década, o país assimila uma grande quantidade de gêneros estrangeiros, como o bolero e, mais tarde, o rock, o que faz com que estudiosos, como Tinhorão (1998), a considerem “caracterizada pela diluição, superficialidade e falta de criatividade” (Menezes Bastos, 2005 a: 221). Note-se, porém, que desde 1930, quando, ao lado do samba “baiano” e “antigo”, surge um samba “carioca” e “moderno”, que assume o *status* de embaixador da

³⁴ Conforme Revista Dynamite, n°87, janeiro de 2006: 18.

música popular brasileira no diálogo entre as nações, há uma tensão envolvendo músicos, audiência e críticos, entre aqueles que defendem a música chamada “tradicional” e aqueles que apóiam a chamada música “moderna” (2002 b e 2005 a).

É no contexto desta tensão e sob o prisma da “americanização” e “alienação” para alguns, e da “modernização” e “atualização” para outros, que o rock chega ao Brasil, na metade dos anos 1950, com a música de Elvis Presley, Bill Haley, Paul Anka, Neil Sedaka e Pat Boone (Menezes Bastos, 2002 b e 2005 a; Froes, 2000). O cinema e o disco foram importantes meios para a difusão deste gênero no país (Menezes Bastos, 2002 b e 2005 a). Em 1955, estréia no Brasil o filme *Blackboard Jungle*, e em 1956, *Rock Around the Clock*, que causam em seus lançamentos, em São Paulo, o mesmo impacto que causaram em outros lugares, como na Inglaterra, levando jovens e adolescentes a gritarem e dançarem na sala de cinema, gerando desconfiância das autoridades (Froes, 2000: 18).

Diversos artistas brasileiros lançam versões de canções de rock, como *Ronda das Horas*, de Nora Ney para *Rock Around The Clock*, de Bill Haley & The Comets; *Até Logo Jacaré*, de Agostinho dos Santos para *See You Latter Alligator*, também do repertório de Bill Haley; e *Meu Fingimento*, do cantor de boleros e guarânias Carlos Gonzaga para a canção *The Great Pretenders*, da banda The Platters. Em 1959, os irmãos Celly e Tony Campelo lançam *Estúpido Cupido*, versão de *Stupid Cupid* de Neil Sedaka. Celly transforma-se em ícone da juventude e passa a apresentar o programa *Crush em Hi-Fi* na TV Record de São Paulo (Froes, 2000: 22). Ao mesmo tempo, diversos artistas da música instrumental misturam *twist* com *hully-gully* e *surf music*, como The Jordans, The Jet Black’s, The Fellows e The Avalons.

Em 1965, Roberto Carlos passa a apresentar a *Jovem Guarda* na TV Record. Este programa alcança “uma das maiores audiências da história da televisão brasileira” (Menezes Bastos, 2005 a: 229), tornando o rock muito popular. O programa articula um movimento musical de mesmo nome, que tem como expoentes Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléa Salim, Renato & Seu Blue Caps e Martinha (Froes, 2000). A *Jovem Guarda*,

também chamada de “iê-iê-iê” - uma referência à frase “yeah-yeah-yeah” do refrão da música *She Loves You*, dos Beatles - dissemina a mensagem de irreverência e “rebelião jovem”, caracterizada por uma série de marcas de performance, como gírias específicas e uma forma de vestir distintiva, na qual as moças usam mini-saias e os rapazes cabelo comprido (Menezes Bastos 2003 b e 2005 a). No plano musical, ela se distingue pela utilização de instrumentos eletrônicos “para acompanhar músicas muitas vezes mais similares a baladas, boleros e sambas canções do que propriamente ao rock anglo-americano” (2003 b: 8).

Em 1964, os militares tomam o poder e instituem “severas restrições de direitos civis e altos níveis de censura” (Menezes Bastos, 2005: 214). A repressão torna-se ainda mais rígida com o AI-5 (Ato Institucional nº-5), que estabelece “um poderoso sistema de controle político-ideológico da produção cultural” (2003 b: 2). A partir daí, surgem movimentos, como o Tropicalismo e a Canção de Protesto, que passam a confrontar a ditadura. Muitos artistas são exilados, como Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque e Milton Nascimento. Por outro lado, a Jovem Guarda aparece como “uma rebelião contra o passado, não – pelo menos não imediatamente - contra o regime militar do presente” (2005 a: 230). A falta de posicionamento quanto a este, assim como o uso de instrumentos associados à música americana, faz com que se intensifiquem as acusações de falta de originalidade, alienação e colaboracionismo a ela dirigidas por músicos, audiência e críticos (2003 b, 2005 a).

No final dos 1960, o Tropicalismo vem, por assim dizer, a socorro da Jovem Guarda. Marcado pelo espírito de vanguarda, este movimento tem como objetivo promover uma revolução na música popular brasileira, incorporando a esta elementos do pop, principalmente instrumentos eletrônicos. Os tropicalistas são extremamente inovadores quanto a melodias, timbres, arranjos e performances instrumentais e vocais. O movimento tem como expoentes os músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e os Mutantes; os escritores José Carlos Capinam e Torquato Neto; o migrante da vanguarda da música erudita Damiano Cozzela; o maestro Júlio Medaglia e o arranjador e também maestro Rogério Duprat. Eles

ainda mantinham relações com intelectuais de diversos outros campos, como os poetas concretistas, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari; o cineasta Glauber Rocha, que propôs o *Cinema Novo*; o artista plástico Hélio Oiticica; e os dramaturgos Celso Martinez Correia e Luiz Carlos Maciel (Menezes Bastos, 2005 a e Calado, 2000).

Em sua proposta de revolucionar a música popular brasileira, o Tropicalismo busca inspiração no escritor modernista Oswald de Andrade, que propõe a idéia de canibalismo para pensar a cultura brasileira (Menezes Bastos, 2003 b e 2005 a). Segundo esta idéia, “a canibalização cultural do *outro*” é “o procedimento adequado para a construção da cultura brasileira” (2003 b: 10). Assim, com o Tropicalismo, a capacidade congênita da música popular brasileira de assimilar correntes e influências vindas de outros países e transformar o estrangeiro em brasileiro, que surge primeiramente como um fato empírico, acaba tornando-se “uma estratégia consciente” (2005 a: 233). Este mesmo procedimento repete-se na configuração do rock nacional dos anos 1980 e no *Manguebeat* dos 1990.

O deboche é a principal característica do Tropicalismo, podendo ser lido a partir da idéia de carnavalização de Bakhtin e funcionando como crítica às dicotomias entre “tradicional” e “moderno”, “brasileiro” e “estrangeiro”, “erudito” e “popular”, percebidas pelos tropicalistas como próprias ao establishment brasileiro. Também são características do Tropicalismo a teatralidade e a utilização de vestimentas ligadas ao carnaval. O movimento dura de 1967 a 1968, quando tem o programa “Divino Maravilhoso”, dirigido por Gil e Caetano, como seu principal meio de disseminação. Com o AI-5, o programa é proibido e os dois artistas, exilados do país. No entanto, diversos artistas ligados ao movimento continuam suas trajetórias, entre eles, os Mutantes (Menezes Bastos, 2003 b e 2005 a).

Os Mutantes são lançados pelo compositor baiano Gilberto Gil, em 1967, quando este estréia a música *Domingo no Parque* no 3^o Festival de Música Popular Brasileira. Eles são profundamente marcados pelo deboche e pelo achincalhe típicos do tropicalismo, assim como pelo psicodelismo de letras e experimentação de novas sonoridades (Dapieve, 2000). Os três

discos lançados pela banda em sua fase madura (*A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*, *Jardim Elétrico* e *Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets*) “confirmariam o grupo como primeiro do rock brasileiro no sentido exato da expressão” (: 16). Esta consideração do autor deve-se muito ao fato de que os Mutantes deram continuidade à proposta de canibalização dos tropicalistas, misturando guitarras elétricas e elementos do rock a ritmos e características vocais da música brasileira.

No final dos 1960 e início dos 1970, também são importantes agentes para a incorporação criativa do rock pela música brasileira, o músico baiano Raul Seixas e os grupos Secos e Molhados, Novos Baianos, Made in Brazil, Joelho de Porco, A Cor do Som e 14-Biz. Nesta época, também surge uma série de bandas que se apropria do *progressivo*: O Terço, A Bolha, Som Nosso de Cada Dia, Barca do Sol, Moto Perpétuo, Bixo da Seda e Vímana. No final de sua carreira, os Mutantes também aderem ao *progressivo* (Dapieve, 2000).

No entanto, segundo Menezes Bastos (2003 b e 2005 a), é apenas nos anos 1980, com o BRock - sigla proposta por Dapieve (2000) que une Brasil e Rock -, que o rock brasileiro chega à vida adulta. São bandas importantes desta época: Blitz (RJ), Aborto Elétrico (DF) - banda que contém os germens da Legião Urbana (DF) e do Capital Inicial (DF) -, Paralamas do Sucesso (RJ), Barão Vermelho (RJ), Titãs (SP), Ultraje A Rigor (SP) Ira (SP) e Engenheiros do Hawaii (RS).

O desafio do BRock é “provar que era possível produzir rock no Brasil merecendo o rótulo ‘brasileiro’” (Menezes Bastos, 2005 a: 232). O uso de letras em português e a procura por temáticas que tratem de problemas sociais brasileiros são fundamentais aqui. Profundamente marcada pelo punk, esta música propõe um distanciamento quanto à MPB e à Jovem Guarda, o que fica evidente “na preferência das letras pela irreverência na direção do governo e do establishment, ao invés de rebelião, celebração da vida de *gangues*, cultivo da subjetividade e humor, e, finalmente, uma posição niilista com relação ao estado” (idem). A música *Inútil* do Ultraje A Rigor (SP) é um bom exemplo desta atitude de irreverência e

confronto. Esta música foi lançada no final de 1983 e início de 1984, quando acontece a transição do regime autoritário da ditadura militar para a democracia e são promovidas eleições diretas para a presidência da república. De forma debochada, o que é acentuado pela utilização de erros gramaticais de português, a música expressa a luta brasileira pelo direito de eleger seu presidente: ‘*A gente não sabemos escolher presidente / A gente não consegue tomar conta da gente / Inútil / A gente somos inútil*’ (Dapieve, 2000: 107).

Ainda no final dos 1970 e início dos 1980, configura-se nas periferias das grandes cidades brasileiras, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro, um outro tipo de apropriação do punk inglês e americano. Surgem bandas como Restos do Nada, Inocentes, Cólera, Ratos de Porão e Olho Seco em São Paulo e Coquetel Molotov, Eutanásia, Descarga Suburbana e Desespero no Rio, que não se preocupam tanto com a construção de um rock brasileiro e que passam a se definir como bandas de *punk* e de *hardcore*. Estas bandas se apropriam do discurso anarquista e mesmo dos adereços corporais do *punk* inglês e americano, como coturnos, cortes de cabelo, roupas rasgadas e alfinetes de segurança perfurando o rosto e o corpo, e visam um afastamento e um questionamento do BRock e da MPB (Alexandre, 2004).

Nos 1990 o BRock enfraquece e o *Manguebeat* é construído como o sinal mais importante da continuidade do rock brasileiro (Menezes Bastos 2003 b, 2005). Este movimento tem sua origem em Recife, no final dos 1980 e início dos 1990, e apresenta os artistas Chico Science, líder da banda Chico Science e Nação Zumbi, e Fred 04, líder do Mundo Livre S/A, como personalidades-chaves. Ele caracteriza-se pela “fusão do *hardcore*, *punk*, *reggae*, e gêneros de folclore nordestino, incluindo o maracatu e a embolada” (2005: 232). Sua estética constitui uma crítica ácida à pobreza do nordeste e principalmente da cidade do Recife “caracterizada pela existência de mangues (...), dos quais a população pobre tira sua comida” (idem). O próprio nome do movimento surge desta relação com o mangue.

Os 1990 também são marcados pelo aparecimento da MTV, que lança bandas como Virna Lisi, Pato Fu, Raimundos e Planet Hemp (Schott, 2004)³⁵, e pela “disseminação da mídia independente, ligada ou não a movimentos sociais” (Menezes Bastos, 2003 b: 15). Esta é ainda hoje um importante meio de produção e consumo de música popular, especialmente do rock. Surgem *fanzines*, festivais de rock e gravadoras independentes, o que dá um grande impulso ao aparecimento de bandas também independentes (Schott, 2004). A internet também começa a ser utilizada por bandas de rock como meio de comunicação e de divulgação.

No final dos 1990 e início dos 2000, se configura no Brasil o renascimento e resgate chamado de *novo rock*. Surgem bandas com características musicais distintas e que, no entanto, são associadas pela mídia e fãs a este renascimento, como Los Hermanos (RJ), Detonautas Roque Clube (RJ), Tihuana (SP), Pitty (BA) e Charlie Brown Jr. (SP). Muitas delas emergem da cena independente, que a partir do final dos 1990 fragmenta-se em diferentes subgêneros como *psychobilly*, *stoner*, *metal* e *hardcore*, e se articula principalmente através dos festivais de rock como o *Goiânia Noise* (GO), o *Festival Ruído* (RJ) e o *Porão do Rock* (DF), e da troca de informações por meio da internet.

³⁵ Artigo na Revista Super Interessante, Edição Especial História do Rock Brasileiro, vol. 04, 2004.

2 A cena rock de Florianópolis

2.1 A cidade de Florianópolis e o rock

Ainda com o intuito de contextualizar minha pesquisa, aqui apresentarei dados sobre Florianópolis, assim como sobre o aparecimento do rock nesta cidade. Florianópolis tem aproximadamente 342.315 habitantes e é dividida em duas porções: uma insular de 424,4 km² e outra continental de 12,1 km². Devido à grande quantidade de território insular, ela também é chamada de Ilha de Santa Catarina. Além de ser o centro administrativo do estado, ela tem como principais atividades econômicas o comércio e o turismo. Este gira em torno das “belezas naturais” da cidade, que possui mais de 100 praias³⁶.

A cidade, fundada por bandeirantes paulistas em fins do século XVII, recebe primeiro o nome de Nossa Senhora do Desterro, só vindo a se chamar Florianópolis no final do século XIX. A instituição desse nome é algo contraditório e até hoje não aceito por uma parcela de habitantes da Ilha, pois é uma homenagem a Floriano Peixoto, ex-presidente da República Velha, que durante os anos de 1891 e 1894, promoveu no Forte de Anhatomirim o fuzilamento de diversos habitantes da Ilha (Caldas, 1995).

Entre 1748 e 1756, a Ilha recebe grandes levas de colonizadores dos Açores. Seus descendentes são fundamentais para a construção da identidade cultural de Florianópolis, principalmente a partir do final dos 1940 (Flores, 1997), sendo chamados de “catarinas”, “ilhéus” ou “manezinhos” (Lacerda, 2003). Eles têm seu estilo de vida e formas de sociabilidade construídos a partir da noção de açorianidade, “um discurso que narra uma idéia de ‘nação’ para além das fronteiras nacionais” (:12). Esta noção aponta para uma identidade cultural translocalizada que surge em diversos países onde se estabelecem comunidades de emigrantes dos Açores, como os Estados Unidos, Canadá, Brasil, Havaí, Venezuela e Bermudas, e justifica a existência e o reconhecimento “de inúmeras manifestações culturais

³⁶ Índice populacional referente ao censo de 2000 conforme site do IBGE (www.ibge.gov.br), em 7 de janeiro de 2007. Outros dados conforme site do CIASC (www.mapainterativo.ciasc.gov.br), mesmo dia.

tradicionais dos Açores” (:11). Na Ilha de Santa Catarina, essas manifestações são principalmente: “a farra do boi, ligada ao mundo da diversão, do ócio e do sacrifício do animal; o culto-festa do Divino, ligado ao mundo mágico-religioso e espaço privilegiado de execução das promessas; e a pesca artesanal da tainha, ligada ao mundo do trabalho, da hierarquia e da camaradagem” (:16). Esses três eventos são apontados por Lacerda como “cifras da visão de mundo ilhéu, informada por crenças em seres fantásticos que se metamorfoseiam, onde pontuam bruxas, lobisomens, borboletas, maus-olhados e bem-querências” (idem). Atualmente, em decorrência da expansão urbana e demográfica, da balnearização e do turismo, o estilo de vida “ilhéu” fica circunscrito ao interior da Ilha e a pequenas localidades costeiras.

As primeiras informações sobre bandas de rock em Florianópolis que obtive datam do início dos 1960. Segundo Ronaldo de Sousa Maciel (informação verbal)³⁷, músico que atuou na cidade durante os 1960 e 1970, nessa época, surgiu a banda instrumental The Eagles, que definia seu trabalho a partir da banda americana de *surf music* The Ventures. Também surgiram as “bandas de baile”, formadas especialmente para animar festas. Elas possuíam um vasto repertório, incluindo o rock, e realizavam suas apresentações nos clubes da cidade, principalmente Clube Doze de Agosto, Lira Tênis Clube e Clube Seis de Janeiro. Dentre as primeiras destas estão: The Snakes, de 1963 (Sanson, 2004), que tocava apenas Beatles, Os Mugnatas³⁸ e Milionários. No final dos 1960 e início dos 1970, destacaram-se: The Saints, Os Binos, Folk, Aventureiros e The Jatsons.

Nessa época, também havia grupos de composições próprias que se apropriavam do rock. Entre estes estão: Capuchon, de 1965³⁹, de predominância acústica (Silva, 2004), Sidharta, que se apropriava do *rock progressivo*, A Bicha, que, segundo o músico Marcelo

³⁷ Entrevista realizada em 23 de dezembro de 2006.

³⁸ De acordo com Ronaldo de Sousa Maciel (em entrevista concedida em 23 de dezembro de 2003), que foi integrante da banda Mugnatas, o nome desta é a mistura das palavras “magnatas” com “mug”, um bonequinho que estava na moda na época.

³⁹ Notícia em: O Estado, 17 de setembro de 1985: 18.

Muniz (informação verbal)⁴⁰, explorava o humor e tinha características semelhantes aos Mutantes, e A Comunidade, que segundo o mesmo, tinha como traço marcante as máscaras de papel maché elaboradas e usadas por seu vocalista, Carlos Magno. Também havia então, a banda Som Nosso de Cada Dia⁴¹, que começou definindo seu trabalho pelo samba e que passou a mesclar a este gênero “Folclore, rock, ritmos nordestinos”⁴². Além de suas próprias composições, esta banda tocava o repertório de Jorge Ben Jor.

Estas 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)⁴³ 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.

Em 1971, aconteceram dois importantes eventos para o rock na cidade: o *1º Festival Universitário Catarinense da Canção* (FUCACA), organizado entre 8 e 12 de julho no Ginásio do SESC pelo DCE da UFSC⁴⁴; e o *1º Festival da Ilha de Santa Catarina* (FISC), entre 10 e 14 de novembro. Chegaram à fase eliminatória do último as bandas A Comunidade e Som Nosso de Cada Dia, que ganhou o primeiro lugar com a música Esperança⁴⁵. No mesmo ano, passou a ser veiculado na Rádio Anita Garibaldi, o programa *Som Subterrâneo*

⁴⁰ Em entrevista realizada em 19 de dezembro de 2006

⁴¹ Não confundir com a banda de rock paulista de mesmo nome.

⁴² Notícia em: O Estado, 1º de outubro e 1973: 4.

⁴³ Em entrevista realizada em 19 de dezembro de 2006.

⁴⁴ Notícia em: O Estado, 9 de julho de 1971: 3-2.

⁴⁵ Conforme coluna social de Beto Stodieck em: O Estado, 11 de novembro de 1971: 2.

“especializado em música *underground* pesada”⁴⁶. Ambos os festivais tiveram reprise em 1972⁴⁷.

Nos dias 19 e 20 de outubro de 1974, durante o período mais rígido da censura militar, aconteceu o *Primeiro Festival de Música Pop* também chamado de *Palhostock*, no Estádio Renato Silveira em Palhoça⁴⁸. O *Palhostock* foi um festival no modelo de *Woodstock*, no qual ocorreram apresentações das bandas Capuchon, Som Nosso de Cada Dia, A Comunidade e Sidharta, de Florianópolis, Mostarda, de Joinville e Bicho da Seda e Almôndegas, de Porto Alegre, que atraiu público de várias regiões do país (Silva, 2004). No mesmo ano, também ocorreu o *II Festival da Canção Estudantil* promovido pelo Instituto Estadual de Educação, cujo destaque foi a participação da banda The Saints. A primeira versão desse Festival foi realizada em 1973⁴⁹. Não obtive maiores informações sobre esse primeiro evento.

Em 1979 surgiu o Grupo Engenho, que segundo Marcelo Muniz (informação verbal)⁵⁰, um de seus integrantes, começou como banda de rock e posteriormente incorporou elementos ligados à açorianidade. Em 1981, é formado o grupo Expresso Rural, que depois passa a se chamar apenas Expresso. Este grupo, no início da carreira, apropria-se do *country* americano e do rock rural de Sá e Guarabira e Kleiton e Kleidir⁵¹. A partir de 1985, o grupo incorpora mais elementos do rock e do *new wave*⁵². Estas duas bandas alcançaram grande projeção na Ilha durante os 1980, quando começaram a aparecer outras bandas ligadas ao *new wave* e ao *pop-rock* como Decalco Mania, formada em 1984⁵³, e Tubarão, em 1980, com o nome de Ratonés⁵⁴. Nos 1980, o *heavy metal* alcançou alguma projeção na cidade. Em 1974, é formada

⁴⁶ Durante 1971, o jornal O Estado publicou uma coluna intitulada *Música Popular*, escrita por Augusto Buecheler. Esta informação foi retirada desta coluna em: O Estado, 28 de março de 1971: 03. Augusto Buecheler freqüentemente escrevia sobre os Beatles, que naquele ano romperam, e sobre a Jovem Guarda. No entanto, não encontrei nesta coluna informações sobre bandas de Florianópolis.

⁴⁷ Notícia em: O Estado, 1 de outubro de 1973: 3-5.

⁴⁸ Notícia em: O Estado, 9 de outubro de 1974: 16.

⁴⁹ Notícia em: O Estado, 12 de outubro de 1974: 12.

⁵⁰ Em entrevista realizada em 19 de novembro de 2006.

⁵¹ Notícia em: O Estado, 06 de abril de 1984: 22.

⁵² Notícia em: O Estado, 19 de abril de 1985: 24.

⁵³ Notícia em: O Estado, 14 de setembro de 1984: 24.

⁵⁴ Notícia em: O Estado, 31 de outubro de 1984: 24.

a Burn, primeira banda de *heavy metal* de Florianópolis⁵⁵, em 1983, a Têmpora⁵⁶ e, em 1984, a Camisa de Força⁵⁷ e a Corrente Sanguínea⁵⁸. São formadas também as bandas de *hard rock* Alta Voltagem, em 1984 (Alves, s/d), e a já citada Asa de Morcego.

Ainda nos 1980 surgiram as bandas de *pop rock* Índice e Chromo, que depois virou Strix e foi para o Rio como contratada do programa *Os Trapalhões* da *Rede Globo*, as bandas de rock'n'roll Filhos Rebeldes⁵⁹ e Udigrudis⁶⁰ e Nascente, Seixo Rolado, Século Astral e Anjo, das quais não obtive informações. Segundo Muniz (informação verbal)⁶¹, também eram dessa década a Banda de Paz e Amor nas Estrelas, que tinha o humor e a paródia como marcas e que apresentava características semelhantes às da carioca Blitz, as bandas relacionadas ao *rock progressivo* Echoes e Sobrinhos de Beethoven e a Imigrante, que foi a primeira banda da cidade a utilizar a palavra *cover*⁶² para definir seu repertório, que abrange músicas de bandas dos 1960 e 1970, como Led Zeppelin e Pink Floyd. Essa banda ainda existe atualmente.

Em 1985, começou a ser emitido na rádio *Antena 1* o programa *Sincronia Total*, produzido por José Luiz Carvalho (Zequinha) e Ricardo Davolli (Peninha). O programa se definia a partir da veiculação de música “alternativa” e foi apontado por meus informantes como um importante meio de divulgação do rock. Posteriormente transmitido pela Rádio União FM e finalmente pela Atlântida FM, ele foi ao ar até 1998. Na época, seus produtores também promoveram shows, trazendo para a cidade bandas de outros estados, como Titãs, Inocentes, DeFalla e Blues Étílicos, e de outros países, como Steel Pulse e Reggae Sunsplash 94. Nessa época, surgiram novos espaços para shows como os bares Kasbah, Papo Pa Lua, Mané Brasil, na Lagoa da Conceição, e já por volta dos 1990, a Casa do Rock, em Coqueiros

⁵⁵ Notícia em: O Estado, 21 de julho de 1984: 24.

⁵⁶ Notícia em: O Estado, 22 de setembro de 1984: 24.

⁵⁷ Notícia em: O Estado, 23 de novembro de 1984: 24.

⁵⁸ Notícia em: O Estado, 21 de dezembro de 1985: 14.

⁵⁹ Entrevista com Mancha, baixista da banda Euthanasia, em 19 de abril de 2006.

⁶⁰ Conforme Ricardo Davioli, em entrevista realizada em 08 de julho de 2006.

⁶¹ Em entrevista realizada em 19 de dezembro de 2006.

⁶² Esse termo refere-se a bandas que não apresentam composições próprias, definindo seu repertório por músicas de outras bandas.

e o Berro D'Água, no Córrego Grande⁶³. Ainda nessa época, passam a ser organizadas aos domingos, na Praça da Alfândega, as *Tardes Verde-Amarelas* (Sanson, 2004). Nelas eram promovidos shows com bandas catarinenses, que tinham oportunidades de mostrar suas próprias composições. Nessas tardes, havia sempre uma “atração nacional” (idem).

Nos 1980 também surgiram bandas importantes em outras cidades do estado, como Vlad V, de Blumenau, que se apropria do *hard rock* e que recentemente passou a compor suas próprias músicas⁶⁴, a Ave de Rapina, de rock e blues, de Laguna, a Bandeira Federal, de Brusque, que misturava *punk*, *pop* e rock⁶⁵, a Quarta Dimensão e a Incandescentes de Itajaí e, de *heavy metal*, a Blindagem e a Orquídea Negra de Lages, esta hoje responsável pela organização do festival de *metal Orquídea Negra*, em Lages.

Nos 1990, é importante o movimento *mané-beat*, composto pelas bandas Primavera nos Dentes, Stonkas y Congas, Dazaranha, Iriê, Tijuqueira, Phunky Buddha e Rococó (Maheirie, 2001). O movimento visava “a construção de uma identidade regional, local, por meio da música” (: 156) a partir do resgate de elementos percebidos pelos músicos como próprios da cultura de Florianópolis. Entre esses elementos, figura a idéia de açorianidade, presente no próprio nome do movimento, que significa “*batida do mané*” (: 155). Assim, a partir da acentuação do “local” frente ao “global”, essas bandas, de características musicais diversas, buscam “projetar Florianópolis musicalmente em todo o território nacional” (: 161).

A cena de que tratarei começou a se configurar no final dos 1980 e início dos 1990. Então, vários músicos que acompanhei começaram a montar suas primeiras bandas, algumas dessas ainda existentes, como a Euthanasia e Os Cafonas. Surgiram bandas que se apropriavam do *shoegazing* inglês e do *rock alternativo* americano como Victoria X, Loveless Compound, Gutta Percha, Sleepwalkers e Superbug⁶⁶, essa ainda existindo atualmente.

⁶³ As informações sobre o programa, assim como sobre os shows organizados por seus produtores me foram cedidas por Ricardo Davolli, em entrevista realizada em 08 de julho de 2006.

⁶⁴ Conforme Marcelo Muniz, em entrevista realizada em 19 de dezembro de 2006.

⁶⁵ Conforme Ricardo Davolli, em entrevista realizada em 08 de julho de 2006.

⁶⁶ Para mais informações sobre essas três últimas bandas ver Sanson (2004).

Também, que se apropriavam do *punk* e do *hardcore* como Garotos do Subúrbio, do final dos 1980⁶⁷, Lixo Urbano, que atuou entre 1988 e 1999 (Alves Jr., s/d), Chute no Saco, de 1989, Sobreviventes do Aborto, que misturava o *punk rock* ao *trash metal*, de 1987 (idem), Destroy, que se apropriava do *punk* e do *psychobilly*, e Indigentes do Amanhã. Surgiram também bandas de diferentes subgêneros de *metal* como Tempestas, Darkness, de 1993, que depois tornou-se Khrophus⁶⁸, Overload, Epitaph e Golem; e bandas que misturavam *metal*, *hardcore*, funk e rap, como a Headpain e a Motherfucker, ambas de 1991⁶⁹, Crazy for Fun, Bad Clows e Suck my Fucking Dick. Ainda devem ser citadas as bandas Assassinato de Corvos, que segundo Mancha (informação verbal)⁷⁰, baixista da Euthanasia, relacionava-se com o *stoner rock* e a Galo de Macumba, que se apropriava do *rock progressivo*.

2.2 Chegada ao campo

Durante meu período de campo, o universo rock de Florianópolis era abrangente, existiam diversos tipos de bandas do gênero. Algumas das estudadas por Maheirie (2001), como Dazaranha e Iriê, ainda atuavam, apesar de o movimento *mané-beat* não existir mais. Encontrei também bandas de *pop-rock* que eram principalmente de *cover*, apesar de algumas possuírem composições próprias. Elas tocavam *rock'n'roll* e músicas consideradas “clássicas” como as dos Beatles, Rolling Stones e Creedence. São exemplos delas Get Back, Lemon Pie, Os Berbigão, Quarteto Banho de Lua, Faraway, Os Chefes e Imigrantes.

Mais próxima às bandas independentes que pesquiso, mas ainda não tratada aqui, há uma cena⁷¹ ligada aos subgêneros de *metal*, principalmente ao *heavy metal*. A única banda que acompanhei que tem alguma ligação com o público de *metal* foi a Brasil Papaya. Por último,

⁶⁷ Conforme Mancha, em entrevista realizada em 19 de abril de 2006.

⁶⁸ Conforme Fanzine Exociclóideo News, n^o0, julho, 1997: 12; 15.

⁶⁹ Conforme Fanzine Futio Indispensável, n^o4, 1994: 14-15.

⁷⁰ Em entrevista realizada em 19 de abril de 2006.

⁷¹ Como já foi dito na introdução, e será desenvolvido no capítulo *As redes do rock e os gêneros musicais*, além de ser um termo nativo, “cena” é proposto por Maffesoli para pensar as comunidades afetuais.

há uma cena significativa ligada ao *hardcore*, na qual também não me aprofundei, acompanhando apenas a Black Tainhas, bastante atuante.

Calculo que hoje existam em Florianópolis cerca de 50 bandas independentes que poderiam ser enquadradas no recorte de minha pesquisa. Como cada uma dessas bandas é um universo em si, ligado a uma concepção particular, optei por trabalhar com “apenas” 14, a saber: Cabeleira de Berenice, Lixo Organico, Os Cafonas, Os Capangas do Capeta, Os Ambervisions, Brasil Papaya, Los Rockers, Kratera, Zoidz, Pão Com Musse, Euthanasia, Black Tainhas, Pipodélica e Xevi 50. Algumas delas já atuavam há mais de 10 anos, outras eram bastante recentes, como Los Rockers, que durante minha pesquisa não tinha completado um ano. A maioria das bandas pesquisadas se definiu apenas como “de rock”, não se percebendo como “pertencente” a nenhum subgênero específico, mas apenas ligada a estes.

Mesmo trabalhando com “apenas” 14 (em 50), considero que acompanhei um número elevado de bandas. Minha idéia inicial era traçar um panorama do rock independente de Florianópolis para, em seguida, estreitar meu foco, mergulhando no universo de apenas três ou quatro bandas. No entanto, a dinâmica das bandas me levou a direcionar meu olhar mais para a cena do que para as bandas em si. Porém, ressalto que meu principal objeto sempre foram os músicos e suas concepções. Trabalho muito pouco com a questão da recepção do público, que é tão importante para a formação da cena quanto o trabalho dos músicos.

A primeira questão que me levou a este redirecionamento foi o fato de que apesar - *et pour cause* - de serem objeto de grande investimento emocional, as bandas são entidades bastante instáveis e flexíveis, sempre se formando e desfazendo, tendo a transitoriedade e a fluidez como traços constituintes. Os músicos circulam entre diversas bandas, tocam em mais de uma, muitos tocam em bandas afiliadas a subgêneros diferentes. Existem bandas que, apesar de terem instrumentistas fixos em sua formação “oficial”, tocam com integrantes antigos ou substitutos. Ademais, as bandas acabam se transformando em outras, o que se deve tanto à permuta de músicos, quanto ao aparecimento de novas idéias, que redefinem suas

características. Esta flexibilidade foi um dos fatores que fez com que a idéia de comunidade afetual de Maffesoli fosse tão relevante para minha pesquisa.⁷²

Também o fato de as bandas apresentarem ciclos, passando por altos e baixos, me fez trabalhar com um número elevado delas. Há períodos de atividade intensa, mas também de poucos shows e ensaios. Assim, algumas bandas que estavam ensaiando e tocando com frequência no início de meu trabalho já não estavam no final e vice-versa. Como tinha um tempo delimitado para esta pesquisa, tive necessidade de acompanhar as bandas que estavam em atividade e não podia esperar pelas fases de apenas três ou quatro. Assim, estive com grande parte das bandas durante períodos curtos. No entanto, acompanhei um pouco mais intensamente a Lixo Organico, Cabeleira de Berenice, Los Rockers e Kratera. As três primeiras por ter estabelecido amizade com alguns dos seus integrantes e a terceira por ser uma das bandas de minha irmã, que é baterista e uma pessoa bastante atuante na cena.

Minha pesquisa de campo constituiu-se de acompanhamento de shows e ensaios, conversas com músicos, técnicos de estúdio e pessoas ligadas a estes, entrevistas e pesquisas em sites das bandas ou ligados a estas. Também considero a consulta a *fanzines*, revistas independentes, e publicações específicas do rock, estas trazendo informações não apenas sobre Florianópolis, mas sobre todo o Brasil e várias partes do mundo, parte de meu campo.

As bandas se mostraram muito receptivas à pesquisa, achando boa e original sua idéia. Algumas pessoas se mostraram surpresas com o assunto, não imaginando que na academia houvesse espaço para o rock. Esta surpresa se deve à relação da academia com o mundo do trabalho e da técnica, relacionado ao *establishment* e percebido pelos músicos como oposto ao mundo *underground* do rock independente. Desenvolverei esta oposição no quarto e quinto capítulos. Alguns músicos chegaram mesmo a me dar sugestões de coisas importantes a serem

⁷² Tratarei do referencial teórico de Maffesoli no terceiro capítulo. Quanto à transitoriedade e fluidez, observadas também por Seca (1988) entre bandas de rock parisienses, entendo que elas são constitutivas não apenas de bandas de rock, mas de bandas em geral, entendidas como sistemas de formação de consenso (estético e ético), conforme Trajano Filho (1984).

tratadas pela pesquisa, perguntando sobre meus principais pontos de interesse e referenciais teóricos. Mostrei meu projeto a várias pessoas que ficaram interessadas em lê-lo.

Além de acharem a pesquisa interessante, alguns músicos perceberam nesta uma forma de criar visibilidade. Pensando nisto, organizei um programa de entrevistas na *Rádio Livre de Tróia*, FM 102.9, uma rádio comunitária organizada em 2002 por estudantes da UFSC e que, então, tinha sua sede no *Centro de Convivências* da universidade. Ela não tem permissão da Agência Nacional de Comunicações para funcionar e apresenta a proposta de democratização dos meios de comunicação. Qualquer pessoa pode ser programador de rádio ali, contanto que participe de sua construção e respeite seus princípios: a não veiculação de programas preconceituosos quanto a raça, gênero, orientação sexual, de cunho religioso ou relacionados a partidos políticos⁷³. Na época, ela veiculava programas de diversos gêneros de música, como rock, eletrônica e popular brasileira, e programas temáticos, como o *Garotas de Programa*, que tratava de questões de gênero relacionadas à opressão à mulher.

Nomeei meu programa de *Rock Insularis*, uma brincadeira com sua temática, o rock de uma cidade que possui a maior parte de seu território numa ilha. Com a veiculação das entrevistas, pensava disponibilizá-las para um maior número de pessoas. O programa foi ao ar em março e abril de 2006. Achei curioso que muitos dos músicos que entrevistei apresentavam familiaridade com a rádio, tendo já sido programadores desta. Isto se deve ao fato de que alguns músicos são melômanos, “viciados” em música. Eles são colecionadores de discos de vinil e de CDs e estão sempre se atualizando e conhecendo novas bandas.

A maior parte dos músicos de Florianópolis não percebe nela uma cena satisfatória, considerando-a mesmo um “vácuo” no universo do rock. As principais queixas que ouvi foram: a falta de lugares para tocar, a má vontade e desonestidade dos donos de bar, a má sonorização dos bares - que sabotaria os músicos -, o comodismo do público rock - que não se deslocaria para frequentar os shows -, o mau gosto do público em geral - que preferiria ir a um

⁷³ Informações retiradas do site da rádio (www.radiodetroia.hpg.ig.com.br), em abril de 2006.

show de *cover* de *pop rock*, ou de uma banda como Iriê ou Dazaranha, percebidas como *mainstream* da cidade -, e a falta de união entre os músicos do rock independente. O público rock é acusado de não investir na cena e de cinismo. Este dar-se-ia porque algumas pessoas não iriam a shows de bandas locais, alegando falta de dinheiro, e iriam àqueles de bandas famosas, viajando para assisti-los e gastando muito mais do que gastariam para ir a um show local. Este público também é acusado de falsidade por utilizar o vestuário e a indumentária associada ao rock de dia e não frequentar os shows à noite, não apoiando a cena. As pessoas que teriam este tipo de comportamento são percebidas como vítimas da manipulação do rock da grande mídia, sem identificação real com o gênero e com sua visão de mundo⁷⁴.

A falta de lugares para tocar é a principal reclamação. Não existiria na cidade um bar específico para o rock, o que atrapalharia a organização de shows e o intercâmbio com bandas de outros estados e da América Latina. Ouvi queixas quanto ao fechamento do bar *Subway* que funcionou em 2000 e 2001, localizado no centro da cidade e, principalmente, do *Underground Rock Bar*, na Lagoa da Conceição. Ambos promoviam exclusivamente o rock. O *Underground* foi apontado como o bar de rock mais importante que existiu em Florianópolis. A época, 2000-2003, quando funcionou, é considerada aquela em que a cena mais se desenvolveu, alcançando projeção nacional. Seu fechamento deveu-se à perseguição da polícia que, mesmo sabendo que o bar tinha o alvará para funcionar, passou a intervir nele, promovendo “batidas” e “revistas” que constrangiam o público (Rosa, 2005).

Durante meu campo, os shows independentes aconteciam principalmente nos bares *Red Café*, no bairro Santa Mônica, *Tulipa*, *Creperia Nouvelle Vague* e *Galileus* - bar conhecido por seu público *GLS* (gays, lésbicas e simpatizantes) -, no centro da cidade e *Drakkar* e *Creperia da Lagoa*, na Lagoa da Conceição. Nessa época e durante meu pré-campo, o *Iate Casa Blanca*, barco alugado para festas, também abrigava shows de rock.

⁷⁴ Voltarei a esta questão da manipulação da grande mídia no quarto capítulo.

Enquanto aconteciam os shows, o barco saía de seu porto, no bairro Saco dos Limões e parava em frente à *Avenida Beira Mar Norte*⁷⁵.

Os shows que acompanhei em janeiro e fevereiro de 2006 apresentaram pouco público. Comentei isto com algumas pessoas do meio, que me disseram que no verão costuma haver um abandono à cena. Isto me fez pensar que o circuito *underground* apresenta um ciclo inverso ao do resto da cidade - no verão, quando a cidade tem a população triplicada por turistas, as praias e bares com movimento intenso e as bandas de *pop-rock* com agendas lotadas, não acontecem muitos shows de rock *underground*, suas bandas diminuindo o ritmo de ensaios ou deixando de ensaiar. Em março começa a haver mais movimento na cena *underground*. Relaciono este recesso à construção no discurso dos músicos de uma oposição entre o mundo do rock *underground*, ligado a um imaginário de inverno, no qual Londres e Nova Iorque são as principais referências, e a cultura e lazer relacionadas à praia, percebidas como típicas de Florianópolis. O mundo do rock, noturno, frio, obscuro e subterrâneo (*underground*) seria incompatível com o da praia e do *surf*, diurno, ensolarado, claro e percebido como o lado convencional, estabelecido e “superficial” da cidade⁷⁶.

Conforme já dito, as bandas pesquisadas estão ligadas a diferentes subgêneros e têm características distintas. No entanto, possuem semelhanças quanto à constituição, trabalho, composições e shows, estando ligadas pelas constantes de uma banda independente e pelo vínculo com o contexto local. Em outras cidades, cada subgênero tem sua própria cena, o que não acontece em Florianópolis. Aqui os subgêneros estão emaranhados na mesma cena.

As bandas estão ligadas pelo fato de precisarem uma das outras para que os shows aconteçam. Isto tem como causa a necessidade mútua de empréstimos de equipamentos e o apoio para a organização e divulgação de shows, o que é importante quando das negociações com os donos de bares. Observei esta interdependência não apenas entre as bandas de Florianópolis, mas entre estas e as de outras cidades. Bandas de cidades diferentes ajudam-se

⁷⁵ Para uma melhor localização destes espaços, ver mapa em anexo 4.

⁷⁶ Voltarei a esta questão algumas vezes no decorrer desta dissertação.

umas às outras a marcarem shows em suas respectivas cidades. Assim, são combinadas trocas de shows, nas quais cada uma das envolvidas organiza um show em sua cidade e traz a outra para tocar. Muitas vezes, para trazer esta, a da cidade que sediará o show abre mão de seu cachê. Trazer bandas de fora da cidade para tocar em Florianópolis é muito importante para impulsionar a cena local e projetá-la nacionalmente.

Pode-se ver, assim, que a camaradagem e amizade envolvendo as bandas são elementos muito importantes para a concretização da cena, sua falta constituindo o objeto da segunda queixa mais freqüente que ouvi dos músicos. O “vácuo”, antes referido, que se formaria na cidade, se deveria à falta de comunicação entre os músicos, que marcariam shows em um mesmo dia, fazendo com que nenhum tenha público suficiente. Ademais, se formariam “panelinhas” em torno das bandas, uma banda convidando somente as “bandas amigas”⁷⁷ para tocar nos shows que organiza, deixando de formar novos vínculos com outras bandas e desencorajando o público, que ficaria exausto de assistir sempre as mesmas apresentações.

De fato, as bandas apresentam a característica também da dispersão, relacionada a esta queixa. Como percebo a comunidade rock como uma rede de amizades estabelecida a partir de uma ética e de uma estética específicas (Maffesoli, 2000 e 2005), sempre partia de uma primeira banda para chegar a outra. Perguntava aos músicos com que outras bandas eles se relacionavam, ou então, conhecia uma nova banda durante o show de uma que já acompanhava. No entanto, constatei que esta rede não se fechava, isto é, muitas bandas não se conheciam nem sabiam da existência umas das outras, apesar de tocarem nos mesmos lugares, terem público semelhante ou possuírem “bandas amigas” em comum. Assim, a cena parece ser fragmentada, constituída por núcleos ao redor de determinadas bandas, podendo ser visualizada como um arquipélago, no qual estes núcleos ligam-se a outros através dos vínculos de amizade e da permuta de músicos.

⁷⁷ No decorrer desse trabalho me utilizo da expressão “bandas amigas” para me referir a bandas cujos músicos possuem vínculos de amizade, camaradagem e admiração mútuas.

As bandas ensaiam ou nas casas de seus membros ou amigos ou em um estúdio alugado por hora. A escolha deste estúdio depende de fatores como as relações pessoais dos músicos com o técnico de estúdio, o custo da hora de ensaio, a proximidade do estúdio ou os equipamentos deste. Muitos técnicos de estúdio são também músicos e, em alguns casos, vinculados à cena rock. Os ensaios das bandas são espaços de socialização para os músicos e seus amigos.

Os membros das bandas que acompanhei oscilam bastante em idade. O mais jovem tinha 16 anos e o mais velho 51. Geralmente as bandas são formadas por pessoas da mesma faixa etária, estando ligadas a um público desta faixa, mas isso não é regra. Grande parte das pessoas presentes num show *underground* se conhece, o que só não acontece quando a casa está muito cheia. O público de um show é composto, em sua maioria, por amigos dos músicos que tocarão na noite, outros músicos e amigos destes. Sempre há uma grande quantidade de músicos no público. Também sempre existe uma mesa do bar onde se sentam namoradas, irmãos ou pais dos músicos. A quantidade de pessoas no público dos shows oscila, usualmente, entre 100 e 220. Na época de minha pesquisa, não existia em Florianópolis nenhum bar dedicado ao rock. Desta forma, na maioria dos shows, havia uma mistura entre a comunidade rock e o público “nativo” do bar, como o público *GLS* do *Galileus* e o de idade mais elevada do *Drakkar*. A maioria dos músicos das bandas pesquisadas tinha idade próxima aos trinta anos, o que leva a uma espécie de “crise” nos músicos, expressa por comentários como: “Vai fazer trinta anos? Já está na hora de parar de brincar de rock”. Trinta anos aparece como um tipo de idade limite para o rock⁷⁸.

Encontrei entre os músicos grande quantidade de profissionais liberais, principalmente trabalhando com a internet, além de arquitetos, fotógrafos, jornalistas, técnicos de estúdio, professores, um cabeleireiro, um corretor, uma psicóloga, uma nutricionista, atores,

⁷⁸ Seca (1988) também percebe esta “crise” entre músicos de 30 a 35 anos. Ele observa que esta fase termina muitas vezes com a realização de um disco como uma espécie de condecoração (: 96). Voltarei a questão da idade dos músicos no quarto capítulo.

advogados, estudantes universitários e, os mais jovens, de segundo grau. Encontrei também pessoas que trabalham com música de uma forma mais abrangente, como músicos que criaram seu estúdio, como o baterista Beto e o guitarrista Amexa, e o jornalista Gastão, que apresenta o programa *Gasômetro*, de rock, na Rádio Atlântida. Pouquíssimas pessoas têm o desejo de ter a música como principal fonte de renda. A maioria a vê como fonte de prazer.

Para finalizar, gostaria de fazer algumas considerações sobre a cena de *hardcore* e *emocore* a que está ligada a Black Tainhas. Dentro do arquipélago de que falei, há uma grande ilha constituída pelo *hardcore* e *emocore*. Estão ligadas a ela bandas como Musicbox Superhero e Lorena, que constantemente organizam shows nos quais tocam bandas de outras cidades do estado. Como já dito, nos anos 2000 o *emocore* passa a ser percebido como um gênero “comercial” de *punk*. Surgem no Brasil bandas de *hardcore* e *emocore*, com projeção na grande mídia, que caracterizam uma “nova geração”, ligada a um público adolescente. O núcleo de *hardcore* e *emocore* de Florianópolis está ligado a esta “nova geração” e é integrado tanto por público quanto por músicos mais jovens do que os da maioria das outras bandas independentes que acompanhei. No entanto, existem na cidade bandas mais antigas de *hardcore*, com pouca ligação com essa geração, como Euthanasia e Pão Com Musse. Alguns músicos destas são otimistas quanto à projeção do *hardcore*, percebendo que, com isso, o subgênero torna-se acessível a mais pessoas. Outros, no entanto, são pessimistas, vendo a projeção como corrupção do subgênero, que perderia a “autenticidade”⁷⁹.

2.3 Considerações sobre as bandas

Entrarei agora em considerações sobre cada uma das bandas. Trarei dados sobre sua formação e surgimento e descreverei o contato que tive com elas. No decorrer dos capítulos, voltarei a elas por meio de questões como o processo de composição e sua relação com a

⁷⁹ Trabalharei a questão da música como fonte de prazer e a oposição autêntico/comercial no quarto capítulo.

indústria fonográfica. Detive-me na descrição das bandas por perceber a relação dos músicos com elas como fundamental para a compreensão de suas concepções. A partir da descrição, podemos ter uma idéia de como acontece o fluxo constante de músicos entre as bandas e de como se configura a cena de que trato. Também estudo a relação das bandas com os subgêneros do rock e como elas se apropriam destes. Esta relação é fundamental para a resignificação, em Florianópolis, dos gêneros e subgêneros musicais.

2.3.1 *Kratera*

Na época da pesquisa, a *Kratera* era formada por Thanira Rates, vocalista, Galináceo, guitarrista, Gastão, baixista e Cristiane, baterista. Ela surgiu em setembro de 2004, por iniciativa de Gastão e Galináceo, que tiveram a idéia de montar uma banda inspirada nas de *doom metal*, “para brincar”. A expressão “para brincar” refere-se ao tocar sem compromisso, por diversão, e está ligada à consideração do rock como um universo hedonista, fundamental para a concepção de arte ligada ao gênero que estudarei posteriormente. Durante a pesquisa, seu músico mais jovem tinha 24 anos e o mais velho 39. Nenhum dos seus integrantes trabalhava somente como músico. Thanira trabalhava em uma empresa de pesquisas de mercado e opinião, Galináceo era publicitário e Cristiane, nutricionista⁸⁰. Gastão residia em Florianópolis há dois anos e apresentava o programa de rock *Gasômetro* na Rádio Atlântida. Ele é muito conhecido na cena rock de todo o Brasil por ter trabalhado como VJ (*video jockey*) da MTV, onde apresentava programas de rock como o *Fúria Metal* e o *Gás Total*.

Antes do surgimento da *Kratera*, Gastão e Cristiane já haviam tocado juntos na banda de *hard rock* Fuzzível, primeiro projeto dele em Florianópolis, que fez apenas três shows. Cristiane é bastante articulada na cena rock de Florianópolis, sendo uma de suas únicas

⁸⁰ Entre meu campo e a defesa, a *Kratera* mudou de vocalista. A nova vocalista se chama Beta.

mulheres instrumentistas⁸¹. Entre as bandas de que já participou estão as de *cover* Vulcano e Dorotéia Vai à Praia e a de composições próprias Vernice, de *rock alternativo*. Ademais, Cristiane é a atual baterista d’Os Ambervisions, próxima banda de que tratarei. A vocalista Thanira também já havia integrado várias bandas na cidade, entre elas, Dorotéia Vai à Praia, na qual tocou com Cristiane.

A partir da proposta de “brincar” com o *doom metal*, a banda faz uma apropriação deste subgênero trabalhando com a idéia de “peso” lento e sonoridades graves, elementos percebidos como característicos dele. No entanto, seus músicos observam que a referência ao subgênero é caricata, pois estes elementos estão presentes na Kratera de forma muito menos acentuada do que nas bandas de *doom*. Alguns músicos de outras bandas também me apontaram uma ligação da Kratera com o *stoner rock*, o que deve-se em grande parte à sonoridade “grave” da banda. Os músicos reconhecem uma relação com o subgênero, apesar de não acharem que a Kratera pode ser classificada como banda de *stoner*.

Segundo os músicos da Kratera, a idéia de “peso” associada ao grave e ao lento cria a sensação de que a música está sendo “arrastada”. Entretanto, o “peso” característico do *doom* não é o único tipo de “peso” a existir no rock. A idéia de “peso” é uma das principais categorias descritivas do rock. Ela refere-se a diversas características, sempre associadas ao *ruído*, como distorção de guitarra, vocais gritados ou bateria com ataque duro e carregado⁸².

Entre os recursos usados pela banda para conseguir a sonoridade grave e “pesada” estão a afinação mais baixa, na qual a corda *la* da guitarra é afinada em *fa#*, e a utilização de diversos tipos de distorção de guitarra. A distorção é um efeito comumente usado nas guitarras, às vezes no baixo. Há vários tipos de distorção, cada um apresenta timbres específicos. O efeito “distorce” o som do instrumento enviado para o amplificador, gerando ruído. Entre as distorções mais comuns estão o *fuzz*, o *lead*, o *overdrive*, a distorção típica do blues e a própria ao *metal*. A Kratera ainda resgata a sonoridade típica dos 1970, que, segundo

⁸¹ Pretendo voltar à questão de gênero no quarto capítulo. Cristiane é minha irmã.

⁸² Desenvolverei as categorias “peso” e *ruído* quando tratar especificamente das concepções musicais.

seus músicos, seria “suja”, mas não “poluída”. Os termos “sujo” e “sujeira” são importantes para o rock e são empregados com frequência. Eles referem-se à distorção. Já o termo “poluição” não é empregado com frequência e refere-se ao excesso de efeitos de guitarra.

Nos shows da banda, os músicos entram em palco e tocam a primeira música utilizando máscaras, exibindo apenas os olhos. As máscaras, além das vestimentas, nas quais predominam o preto e o vermelho, coturnos, correntes e adereços de metal, dão aos músicos um aspecto de agressividade, ligada à conquista de um território simbólico a partir da construção de um estilo. Tratarei disto no capítulo “*Pegada*” do Rock.

2.3.2 Os Ambervisions

Os Ambervisions definem seu estilo como *surf rock caveira* e misturam *surf* e *punk*. É 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 independente, como pela revista *Dynamite*. Seus músicos atuam em Florianópolis há tempo, sendo a banda mais citada pelas outras como “banda amiga”. Seus integrantes, Alexandre “Amexa” e Guilherme Arioli, formaram a Mom’s Pride entre 1993 e 1994. Então, Amexa também tocava baixo na Loveless Compound, antes de tocar com Guilherme Zimmer na Chick Magnets, banda de *punk*. Em 1998, quando passa a assumir características de *surf*, a Chick Magnets acaba dando origem a Os Ambervisions.

Sua primeira formação teve Zimmer na bateria, Amexa, guitarra, e Arioli, baixo. Em 2000, Gustavo “Cachorro” substituiu Zimmer, que se ausentou durante uma temporada. Em seu retorno, este assumiu as funções de *showman*, tocador de maracás e vocalista. Durante sua ausência, Cachorro também o substituiu na *Pipodélica*, sendo que em 2002, deixou Os Ambervisions para dedicar-se àquela. Com isso, Os Ambervisions assumiram a formação que

tinham durante a pesquisa: Zimmer como vocalista, *showman* e tocador de maracás, Amexa como vocalista e guitarrista, Arioli, baixista e a mesma baterista da Kratera, Cristiane Jacques.

Na época, os músicos tinham entre 25 e 31 anos. Quanto a profissões, Amexa estava montando um estúdio de gravações, Zimmer trabalhava com ensino à distância, Arioli era analista de sistemas e Cristiane, como já disse, nutricionista. Esta é uma das bandas que mais enfatiza a questão do rock como fonte de prazer e diversão, não de renda. Esta postura não é assumida por todos os seus integrantes: Cristiane afirma que, durante um período de sua vida, teve a perspectiva de ter a música como fonte de recursos financeiros.

O deboche e a ironia aparecem como suas características. Entre suas “peripécias” está mentir, o que aconteceu numa entrevista à revista *Dynamite*⁸³, na qual a banda afirma que sua “onda atual é comer travesti e fumar crack” e que suas “bandas amigas” Daniel Beleza e os Corações em Fúria e Pipodélica seriam de travesti. Na mesma entrevista, a banda afirma que *Taylor e Fayol*, nome de uma de suas músicas, foram “os verdadeiros descobridores de Santa Catarina” e ainda que Arioli seria mórmon e só estaria na banda para converter os outros integrantes, ficando muito constrangido com o comportamento destes. Tudo mentira.

Outra “brincadeirinha” d’Os Ambervisions é se apresentar como outra banda que tocará na mesma noite. Isto aconteceu nos shows que assisti dela com a banda de Porto Alegre Sonic Volt e com a de *punk* paulista Garotos Podres. Para Os Ambervisions tudo é motivo para chacota. Mais um exemplo deste espírito sarcástico, e até a-moral, foi o “cocôlog” de Zimmer criado após sua cirurgia de estômago. Aqui, o músico registrou em fotos e disponibilizado na internet o que chamou de suas “aventuras intestinais” no momento em que seu organismo se recuperava da cirurgia.

⁸³ *Dynamite*, n° 83, junho de 2005: 24.

2.3.3 Os Capangas do Capeta

Surgiu, entre 2003 e 2004. Uma noite, no *Underground Rock Bar*, os amigos Cachorro e Gigante resolveram montar uma banda e convidaram Lucão, Amexa e Arioli para participar. “Na mesma *night* a gente fez a banda, na mesma noite tava todo mundo lá, saímos com a banda pronta numa noite.” (informação verbal)⁸⁴. Formada pelos Ambervisions Amexa e Arioli, que assumem aqui instrumentos diferentes, o primeiro vocal e o segundo guitarra solo, pelo ex-Ambervision Cachorro, bateria, por Gigante, guitarra base e por Lucão, baixo, os Capangas do Capeta mantêm o sarcasmo e o deboche d’Os Ambervisions. A idade dos seus integrantes é entre 26 e 31 anos. Gigante trabalhava como analista de sistemas, Lucão com edição de filmes e Cachorro, trilhas sonoras para filmes, além de ser DJ. Este foi um dos únicos entrevistados que apresentou a música como principal fonte de renda. Como já dito, Amexa estava montando seu estúdio e Arioli também era analistas de sistemas.

A banda tem características de subgêneros de *metal*, como, por exemplo, o “peso” do *trash metal* e também do *hardcore*. Entrevistado, Amexa deixou claro que o *hardcore* com que a banda tem afinidade não seria a “nova geração”, a banda não tendo nenhuma relação com o *emocore*. Eles também não apresentavam ligação com o núcleo de *hardcore* da cidade.

Entre as suas características de *metal* e *hardcore* estão as guitarras distorcidas e o vocal gutural, extremamente grave. Elas relacionam-se ao intuito, bem humorado, de fazer uma banda de som pesado “o mais pesado que a gente conseguisse” (informação verbal)⁸⁵. Este intuito se reflete na elaboração de uma espécie de *metal cômico*, no qual os elementos percebidos pelos músicos - não apenas da banda, mas de forma geral - como típicos do *metal*, chamados de “clichês” e “estereótipos”, são levados ao extremo e ridicularizados. Assim, esta banda faz uma espécie de paródia a determinados subgêneros de *metal* que articulam como temática, não apenas de suas letras, mas de sua forma de vestir e comportamento, o

⁸⁴ Entrevista com Cachorro realizada em 17 de abril de 06.

⁸⁵ Entrevista com Cachorro realizada em 17 de abril 06.

misticismo, o horror e a violência. Estas temáticas próprias do metal são tratadas por Walser (1993) como espécies de termômetros que medem as tensões sociais vivenciadas pelos músicos na sociedade moderna. Segundo o autor, as imagens de horror e loucura são exploradas pelos músicos como uma forma de compreender e criticar o mundo que os cerca.

Os Capangas do Capeta ridicularizam o que chamam de “coisas do mal em geral”. Segundo eles, todas as letras da banda têm a necrofilia, o sexo com mortos, como assunto. Porém, segundo Amexa (informação verbal)⁸⁶, esta ridicularização não seria a proposta da banda. A relação com o *metal* se daria porque os músicos teriam afinidade musical com este, a banda surgindo a partir de um grupo de amigos que já tinha no deboche uma forma de socialização. Transcrevo a fala de Amexa quando questionado sobre o deboche em Os Ambervisions e Os Capangas: “É natural, é aquele esquema, é um monte de amigo que tá sempre debochando de tudo, independente de estar tocando ou não. Quando tá tocando na real é uma extensão do que a gente já vive normalmente” (informação verbal, grifo meu)⁸⁷.

Seguindo a fala do músico, o deboche do imaginário do *metal* dar-se-ia espontaneamente, estando relacionado ao próprio nome da banda. Segundo Amexa, o nome, Os Capangas do Capeta, foi o ponto inicial para a banda e levou à temática das letras. No entanto, vale dizer que a própria proposta do nome e a aceitação desta pelos músicos já sugere a ironia. O nome já aparece como uma brincadeira com a temática do *metal*, e mesmo como um deboche de si mesmo, uma vez que Os Capangas do Capeta é uma banda que tem afinidade e trabalha com características musicais do *metal*.⁸⁸

Além do humor, os Capangas têm em comum com Os Ambervisions a preocupação com a *performance*. Os Ambervisions ornamentam o palco com caveiras e teias de aranha, se apresentam com camisetas iguais em alguns shows e colocam Zimmer na frente, fazendo “palhaçadas” e falando “besteiras”. Assisti três shows d’Os Capangas. O que mais me chamou

⁸⁶ Entrevista realizada em 26 de julho de 2006.

⁸⁷ Entrevista realizada em 23 de junho 2006. Mais uma vez, chamo a atenção para a categoria natural.

⁸⁸ Trabalharei com esta questão do humor e do escárnio de si mesmo no quinto capítulo.

a atenção foi o do *Iate Casa Blanca* em 22/07/2004, eu ainda sondando o campo. Nele, eles tocaram com máscaras de personagens de horror e se jogavam uns contra os outros. Amexa fazia poses debochando das poses dos músicos de *metal*, com caretas e expressões sérias. Antes de começarem, tocaram uma gravação de cordas no estilo das trilhas de filmes de terror. Quando começaram, a intensidade do som teve grande impacto, as pessoas começaram a *pogar*⁸⁹ e a bater com as mãos no teto do barco. Isto fez com que o dono deste interrompesse o show e pedisse ao público que se acalmasse. Eu mal consegui ver a banda, fui diversas vezes empurrada pelos que dançavam. Amexa falava: “Nós vamos afundar este barco!”; “Esta música aqui foi o Capeta que pagou pra gente”.

Note-se aqui que a fluidez e a instabilidade constitutivas do rock alternativo - onde as bandas afirmam não pertencer a nenhum subgênero específico, mas apenas estarem ligadas a estes e os músicos circulam entre bandas com diferentes características musicais - soma-se à ambigüidade do estilo da banda, constituído a partir de um humor sobre o terror, ele mesmo aterrorizante. A ambigüidade e instabilidade estilística, não é algo específico do rock, mas é recorrente em toda a música popular brasileira, na qual, como já foi dito, a canibalização é constituinte de identidades.

2.3.4 *Pipodélica*

O Pipodélica surgiu no inverno de 1999, a partir da gravação de uma fita *demo*⁹⁰. Ele assume a formação que tinha durante a pesquisa em 2002: Xuxu e Felipe Batata, vocais e guitarras, Márcio Leonardo, baixo, e Cachorro, bateria. Este, como já disse, era também baterista d’Os Capangas e foi o segundo baterista d’Os Ambervisions. Na época, seus

⁸⁹ Dança na qual as pessoas se jogam umas contra as outras, muitas vezes chutando, empurrando ou agindo de forma que pode parecer violenta.

⁹⁰ O emprego do artigo “o” e não “a” para a palavra Pipodélica será discutido no quinto capítulo.

integrantes tinham entre 25 e 30 anos. Xuxu e Márcio Leonardo eram arquitetos, Batata, designer e cartunista e Cachorro tinha todas as suas ocupações relacionadas à música.

Esta banda é apontada como relacionada ao *rock psicodélico*. No entanto, segundo seus músicos, esta não seria “exatamente” sua proposta. Eles observam que a relação com o subgênero, percebida por alguns, seria devida ao nome da banda, “Pipodélica”, que se assemelha à palavra psicodélica. Eles dizem que o nome foi inventado por eles, sem intenção de apontar para o psicodelismo. Eles, entretanto, se dizem não “exatamente” psicodélicos, mas não negam sua afinidade com a corrente e com Jimi Hendrix, Os Mutantes, Secos e Molhados, Pink Floyd e The Beatles. Mais uma vez, note-se a flutuação e a ambigüidade estilística constitutiva do rock independente de Florianópolis.

O vetor psicodélico do grupo está relacionado à “experimentação”, isto é, à pesquisa de sonoridades e novos elementos e instrumentos. Entre as experimentações está a utilização de uma cítara indiana, de bateria e sons eletrônicos, de instrumentos de cordas e metais e de *samplers*⁹¹ e colagens de diferentes gravações. Além de sua ligação com o psicodelismo, o Pipodélica também considera que o estilo da banda tem afinidade com o *folk* e o *britpop*.

2.3.5. Os Cafonas

A banda surgiu em 1992 e na época da pesquisa era integrada por Calvin, vocalista e baterista, Fidêncio, guitarrista, e Leopoldo, baixista. Eles tinham entre 27 e 32 anos. Calvin era DJ, Leopoldo estudava sistemas de informação e era empresário e Fidêncio não estava com trabalho fixo, tendo sido entre 2000 e 2001, junto com Jeandrey, da Cabeleira de Berenice, proprietário do *Subway*, um estúdio de *piercings* e tatuagens e, como já dito, um bar que promovia shows de rock.

⁹¹ *Sampler* é um “Aparelho que digitaliza e armazena sons e timbres, tornando-os passíveis de manipulação e de ativação por meio de um teclado ou seqüenciador.” (Oliveira e Lopes, 1999: 236).

Os Cafonas são um bom exemplo de como a constituição do estilo de uma banda se dá por meio de apropriações específicas de gêneros e subgêneros. Ela mescla *blues*, *punk rock*, *rockabilly* e *psychobilly* e define seu estilo como *trunkabilly*. Segundo Calvin, o termo *trunkabilly* diferencia o estilo d’Os Cafonas do de bandas identificadas com o *rockabilly* e *psychobilly*. A palavra *trunkabilly* é uma mistura de *rockabilly*, *psychobilly* e *tranqueira*. Com a criação dela, a banda define seu trabalho como uma *tranqueira*, o que se deveria às dificuldades técnicas e materiais, e resgata a característica de humor do *psychobilly*.

O humor e as temáticas relacionadas a filmes de terror, típicas do *psychobilly*, estão também nas suas letras. São exemplos disto as músicas *Psycho Funeral (Alegria de Coveiro)* - na qual é proposto ao ouvinte chamar os Cafonas para tocar em seu funeral -, *Caixões Caveiras e Tal* - onde o protagonista descreve como foi atacado por uma caveira, tornando-se caveira também - e *I Wanna be your Frankenstein* - na qual o protagonista afirma que, rejeitado por sua amada, se tornará um “monstro horroroso”, um Frankenstein “medonho e malvado”.

Ainda quanto à sua relação com o *psychobilly* e as temáticas de terror, há uma anedota contada pela banda: os Cafonas teriam feito os shows de inauguração e de encerramento do *Subway* e do *Underground*. O humor marca também a própria escolha do nome da banda, que será discutido no capítulo “*Pegada*” do rock.

2.3.6 *Cabeleira de Berenice*

Quando conheci a Cabeleira, ela era constituída por nove músicos que revezavam seus instrumentos: Blu, Leo, Leospa, Willy, Rafaela, Jeandrey, Allison, Matheus e Cauê. Os instrumentos: uma ou duas guitarras, uma pedaleira de guitarra, bateria, baixo, duas flautas, um sax soprano, um tambor feito de um balde de lixo orgânico, um instrumento de percussão feito com um pandeiro sem pele, amarrado a uma panela e a um instrumento apelidado pelos

músicos de “mi”, um bandolim, um violão e vozes diversas. Junto com estes instrumentos havia uma cornetinha de plástico e um caninho de 30 cm de comprimento por 1 cm² de diâmetro que servia de instrumento de sopro.

A idade dos membros oscilava entre 18 e 27 anos. Alguns cursavam a UFSC: Leospa (Filosofia), Leo (Ciências Sociais), Cauê (Psicologia), Matheus (Geografia) e Allison (Ciências Sociais), também ator e bailarino. Blu preparava-se para o vestibular de música, Rafaela era psicóloga e estava se mudando para Natal (RN) para realizar mestrado em Psicologia e Jeandrey realizava um curso de design de produto no Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET). Segundo Blu, Cabeleira de Berenice é o nome de uma constelação e de uma lenda da mitologia grega. Quando apropriado pela banda, o nome também faz alusão à região pubiana do órgão sexual feminino. Reza a lenda que:

Por volta de 243 a.C., a rainha Berenice II do Egito prometeu seus longos cabelos a Afrodite se seu marido, Ptolemeu III Evérgeta I, retornasse são e salvo da guerra contra os Assírios. A deusa atendeu ao pedido, e Berenice cortou sua cabeleira, oferecendo-a no altar; no dia seguinte, porém, ela havia sumido. O astrônomo da corte afirmou que Afrodite ficara tão encantada com a oferenda que a levava para o céu. Desde então, o asterismo anteriormente conhecido como a cauda do Leão foi popularizado com o novo nome (...) ⁹².

A experimentação é marcante na banda. Isto se dá tanto pelos instrumentos improvisados ou incomuns no rock, como flauta e saxofone, quanto pela freqüente busca de novos timbres e efeitos de guitarra. Segundo a banda, os instrumentos improvisados não seriam escolhas, mas alternativas encontradas para compensar a falta de recursos e instrumentos melhores. O “faça você mesmo”, do *punk*, está presente aqui. Um bom exemplo disto é o que aconteceu com o balde de lixo orgânico, primeiramente apropriado como tambor e depois, como bumbo da bateria, quando a peça original desta ficou sem peles e não pôde mais ser utilizada. A falta de recursos financeiros é tratada de forma divertida e descontraída. Em várias bandas, entre estas a Cabeleira e a Lixo Organico, as soluções para os problemas de falta de recursos são tratadas com ostentação e como comprovante de autenticidade e criatividade.

⁹² Conforme verbete “Coma Berenices” da *Wikipedia* (www.wikipedia.org), em 20 de janeiro de 2007.

Apesar de a Cabeleira ser aqui tratada como banda de rock e apresentar elementos musicais do gênero, o trabalho do grupo também tem fortes marcas de outros gêneros, como o *ska*⁹³, e gêneros da música popular brasileira como baião, maracatu, ciranda ou samba. Blu tem muito interesse por jazz e pela música erudita contemporânea de compositores como John Cage, e os traz para a banda. Quanto à sua relação com o rock, há em algumas músicas uma marca forte do *hardcore*, o que se deve ao “peso” e ritmo da bateria e a alguns andamentos⁹⁴.

A Cabeleira trabalha com a interdisciplinaridade entre as artes, tendo como ideal uma espécie de “obra de arte total”⁹⁵. Allison integra a banda principalmente para trabalhar com dança, encenação e interação com o público. Presenciei os músicos da banda discutindo a idéia de elaborar uma estória que serviria como roteiro para o show e seria encenada por Allison. Muitos dos integrantes da banda tinham, ou tiveram relação com a *Rádio Livre de Tróia*, tendo trabalhado em sua organização, sendo que a formação da Cabeleira ocorreu paralelamente à da rádio. A banda tem relação com o grupo Topofílico, que trabalha com o que chama de “intervenções urbanas”, propostas de re-significação do espaço público⁹⁶. Um dos trabalhos no sentido de interdisciplinaridade, realizado em parceria com os Topofílicos, foi a composição de uma trilha sonora para um vídeo, exibido durante o *Festival de Outono* organizado pelos Topofílicos na *Escadaria do Teatro da UBRO*, no centro da cidade.

A mistura da música com outras artes faz com que a banda se perceba não apenas relacionada a gêneros musicais, mas a correntes artísticas abrangentes, como o dadaísmo. Segundo os músicos, esta relação se dá pela desconstrução do que se espera de uma apresentação musical e pela proposta de inversão de alguns valores vinculados à música. A

⁹³ Gênero musical jamaicano similar ao reggae.

⁹⁴ Andamento é o termo musical para a velocidade da pulsação rítmica.

⁹⁵ A idéia de “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) surge no final do século XIX com a ópera de Wagner. Este compositor considerava que a música deveria servir à expressão dramática. Assim, cria o conceito de “drama musical”, que propõe a unidade absoluta entre o drama e a música em contraposição à concepção de ópera da época, na qual o canto predominava e o libreto era apenas um suporte para o desenvolvimento da música. Na idéia de “obra de arte total”, poema, cenário, encenação e ação são partes de um todo de uma obra maior (Grout e Palisca, 1988: 644-646).

⁹⁶ A palavra topofilia é proposta por Yi-Fu Tuan e refere-se aos laços afetivos dos seres humanos com o espaço. Sobre esta idéia ver: Tuan, Yi-Fu. Espaço e Lugar: A perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983; e Tuan, Yi-Fu. Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: Difel, 1980.

desconstrução acontece nos shows, quando o público invade o espaço dos músicos, pegando instrumentos e tocando junto com estes. A banda é marcada por uma visão questionadora - ligada à contracultura -, o que se dá de várias formas, como por meio das letras, entre as quais destaco as das músicas *Uma Questão Estética* - que critica a super-valorização de pessoas “bonitas” - e *Direito à Preguiça* - que elogia a preguiça. A própria proposta do “faça você mesmo” é um questionamento à restrição do fazer artístico a determinado grupo portador de determinado saber. Ainda ligado ao *faça você mesmo*, está o fato de que cada músico toca vários instrumentos, o que aparece como uma contrapartida ao que é percebido pelos músicos da banda como estereótipos de instrumentistas virtuosos.

A relação com a contracultura aparece também na forma hedonística com que a banda organiza os ensaios e apresentações, o que vem ao encontro das críticas contraculturais à racionalização e à técnica e à proposta de desaceleração do ritmo social. Em seus ensaios, tive uma sensação de tempo estendido e não regulado pelas horas e minutos da concepção de tempo moderna, racionalizada e otimizada. Eles começavam por volta das três da tarde e duravam por tempo indeterminado. Neles, os músicos chegavam e deixavam o local em horários diferentes, alguns vinham ensaiar, outros não. Os instrumentos eram tratados com o mesmo descomprometimento. Durante a execução das músicas, alguns dos integrantes da banda testavam, pegavam e largavam os instrumentos, que quando não utilizados por alguém, ficavam espalhados pelo chão. O descomprometimento é um elemento central no universo do rock, onde o tocar por prazer é o que realmente importa. Isto também é assumido nos shows. Nem todos os músicos da banda precisam estar presentes a todos eles. Durante o único show da Cabeleira que assisti encontrei um dos seus músicos no público. Quando perguntei a ele porque não estava tocando, ele me respondeu que não teve vontade de tocar naquele show.

2.3.7 Lixo Organico

Foi por meio de Willy, que na época da pesquisa tocava guitarra na Cabeleira, que cheguei à Lixo Organico⁹⁷. Então, diversas bandas ensaiavam na garagem da casa de Willy, inclusive estas duas, o que levou ao aparecimento de um núcleo de bandas no local. Na época, a Lixo Organico era formada por Willy, guitarrista e vocalista, Gustavo, guitarrista, Vinícius, baixista e André, baterista; uma formação flexível, na qual sempre aconteciam substituições. Eles tinham entre 20 e 26 anos e eram universitários⁹⁸.

A Lixo Organico tem Willy como personalidade chave, e tendências diferentes das da Cabeleira. Ela tinha dois anos durante meu campo, tendo sido originalmente chamada de Encosto. Este nome é uma referência sarcástica ao discurso evangélico, que explicaria tudo de ruim que acontece às pessoas e todos os males do mundo pela presença de encostos, espíritos que as acompanhariam, sugando-lhes a energia e interferindo em suas ações.

A banda apropria-se do *rock alternativo* dos 1980 e 1990 e principalmente do *grunge*. Do primeiro, traz alguns timbres de guitarra e os elementos de ruído e microfonia, chamados de *noise*, que também influenciam as bandas de *grunge*. Do *grunge*, ela traz os vocais gritados e roucos, típicos das duas principais bandas do subgênero: Mudhoney e Nirvana. Também há afinidade com este subgênero na harmonia, timbres de guitarra e andamentos.

Relacionada ao *grunge* e principalmente ao *punk* do final dos 1970, está uma visão de mundo pessimista e sem perspectivas. Esta visão manifesta-se já no nome da banda. Ela apresenta a mesma proposta do *faça você mesmo* da Cabeleira e aproveita os instrumentos e objetos que tem à disposição, explorando suas sonoridades peculiares, por exemplo, a sonoridade específica de uma corda de guitarra remendada. Devido a isto, imaginei que o nome “Lixo Organico” faria referência à recuperação de elementos considerados por muitos

⁹⁷ A banda aboliu tanto o acento circunflexo da palavra “orgânico” de seu nome quanto todos os tipos de acentos nos nomes de suas músicas. O emprego do artigo “a” e não “o” para o nome Lixo Organico será discutido no quinto capítulo.

⁹⁸ Entre meu campo e a defesa a Lixo Organico trocou de baterista. Blu, da Cabeleira, assumiu a função.

como inaproveitáveis, pois o lixo orgânico é o tipo de lixo mais regenerável que existe. No entanto, quando indagado sobre esta questão, um dos integrantes da banda me respondeu:

Ah cara! Tipo assim, na real se você quiser enxergar isso tudo bem, mas as cordas remendadas são porque a gente não tem dinheiro mais nem pra comprar corda avulsa na *Zandromênico*⁹⁹. Lixo Organico, cara, em que lixeira você botaria a humanidade, ou alguém que você matou? Em que lixeiro que você iria parar? Lixo Organico, até porque lixo orgânico não é reciclável. Porque sei lá cara, o ser humano, não serve pra nada, não serve pra adubo, é uma carne que poucos animais gostariam de comer, ta ligado? Sei lá, é como as pessoas às vezes de um jeito ou de outro tratam os diversos tipos de pessoa que elas colocam como lixo, como algo que já não é útil e tal, sei lá. Vem um pouco do cara se sentir parasita familiar e não se sentir muito valorizado dentro do mundo, mas não era algo muito pensado assim, e sei lá, é legal porque tem divulgação gratuita assim, lixeiros e tal (informação verbal, grifos meus)¹⁰⁰.

A falta de “dinheiro” é uma reclamação generalizada entre as bandas de rock independente. Tratarei desta questão no quarto capítulo. As outras partes do texto que grifei apontam para a visão de mundo que estou chamando de pessimista, para a morte, a podridão, o desprezo social e o sentimento de desespero e falta de poder.

Musicalmente, o desespero está nos vocais gritados e guitarras distorcidas, enquanto a falta de poder, na busca por sonoridades “suaves” e tranqüilas, associadas na comunidade rock à melancolia. Estas sonoridades são compostas por massas de som geradas pelos efeitos de guitarra e criam a sensação de leveza. A metáfora de “nuvens” sonoras é um bom recurso para descrever essa sonoridade, muito utilizada pelas bandas americanas de *rock alternativo*, pelas britânicas *shoegazing* e por algumas de *pós-rock*, como Radiohead. Uma vez Willy disse que se considerava “um impressionista de merda”, o que se deveria à falta de definição de seus ataques na guitarra e ao emprego das massas sonoras que descrevo como “nuvens”. Entre os efeitos para a elaboração deste tipo de sonoridade estão o *delay*¹⁰¹, o *reverb*¹⁰², o *chorus*¹⁰³, o *phaser*¹⁰⁴ e o *slow attack*¹⁰⁵. Ela aparece nas músicas instrumentais da Lixo Organico e é

⁹⁹ Loja de instrumentos musicais em Florianópolis.

¹⁰⁰ Entrevista realizada em 09 de março de 2006.

¹⁰¹ Efeito que cria repetições de um mesmo som.

¹⁰² Efeito que cria reverberação do som.

¹⁰³ Este efeito cria a “multiplicação da fonte sonora por meio da combinação de um *delay* bem curto [...] com leves desvios de tonalidade e afinação” (Oliveira e Lopes, 1999: 215).

¹⁰⁴ Um efeito que faz com que o som “vibre”, saia e volte para sua altura original.

¹⁰⁵ Efeito que reduz o ataque do som.

mais bem desenvolvida pela Café Com Putas, outra banda de Willy, que também tem como integrantes Blu, da Cabeleira, e Marco que tocava também na Vomitorama.

A pesquisa por novos timbres é marca da banda. Willy a desenvolve com a guitarra, utilizando-se de uma pedaleira *Zoom 505 II*, que permite a elaboração de timbres. Estes são compostos pela mistura de diferentes efeitos, como diversos tipos de distorção, *reverb*, *delay*, *chorus*, compressores¹⁰⁶, etc. A pedaleira também é utilizada para gerar *loop*. Para conseguir esse efeito, os músicos ligam a pedaleira duas vezes na caixa de som. Isto gera uma massa, que é definida e controlada pelos efeitos programados na pedaleira. Um microfone ou outro instrumento também pode ser conectado, o que interfere na massa sonora a se formar. Muito da diversidade das sonoridades da Lixo Organico se deve aos timbres e efeitos da pedaleira, no entanto, os músicos também experimentam com outros instrumentos e objetos. Isto acontece na faixa *Esgoto (Visao Xamanica)* do CD intitulado *Merda* (2006), primeiro da banda, gravado na casa de Willy e lançado pelos músicos, sem nenhum tipo de apoio. Nela, são utilizados efeitos de uma chaleira com água, além de um didjeridu e da guitarra com pedaleira.

Além das três bandas citadas (Lixo Orgânico, Cabeleira e Café Com Putas), durante a pesquisa Willy tocava em mais três: a Feedback, ligada ao *grunge*, onde tocava bateria, a Conspiração Duende e o Coral de Retardados Santa Maria, que só tocava e não ensaiava, composta também por Blu, Luís e por mais qualquer pessoa que quisesse interferir no show.

2.3.8 Zoidz

A Zoidz tem suas origens no carnaval de 2005. Na época da pesquisa, era formada por Marcelo Boratto, guitarrista, Gobbo, vocalista, Encaixe, baixista, e Dudz, baterista. Eles tinham entre 28 e 37 anos. Boratto era diretor de uma produtora de sites, Gobbo, arquiteto,

¹⁰⁶ Um compressor reduz “a extensão dinâmica de um sinal de áudio” (Martin, 2002: 426).

Dudz, representante comercial e Ronaldo, fotógrafo¹⁰⁷. Os integrantes da banda definem seu estilo como rock alternativo e apontam afinidades com o funk, o *punk* e o *hardcore*. Boratto, seu principal compositor, tem muita afinidade com o *rock industrial*, a *música gótica* e o *pós-punk*, buscando trazer para a Zoidz um pouco da sonoridade do final dos 1970. Ele percebe no *pós-punk* e na *música gótica* uma forte valorização do individualismo e o sentimento de depressão, que, segundo o músico, seriam necessários para o amadurecimento pessoal.

O tema do amadurecimento pessoal é bastante presente nas letras da Zoidz, como na música *Girar a Lâmina*. Ele está relacionado ao significado percebido por Boratto na suástica como símbolo anterior ao nazismo cujo sentido “original” não teria nenhuma relação com este, apontando para a rotação do sol e a criatividade. No entanto, devido à apropriação nazista, Boratto omitiu o termo da música, buscando não ser associado ao nazismo, com o qual discorda totalmente. A suástica na música é representada pela lâmina e “girar a lâmina” significa girar algo dentro de alguém para que “esta pessoa possa ir além de si mesma”. *Vida Cadela* é outro exemplo de música ligada à questão do amadurecimento pessoal. Boratto observa que, por seu nome, a música poderia parecer pessimista, mas é otimista, tratando da ansiedade para usufruir da vida. As temáticas das letras da banda estão intimamente relacionadas à contracultura. Isto pode ser percebido tanto na questão de “ir além de si mesmo”, que aponta para a busca por novas percepções de mundo, quanto pelo desejo de “usufruir da vida”, relacionado à crítica à sociedade racionalizada. O humor também marca a banda. Um exemplo disto é a música *Omeleteman*. Quando a toca em shows, Gobbo veste óculos escuros e uma capa amarela, que servem como o traje do *Omeletman*, anti-herói construído de forma debochada.

¹⁰⁷ Entre meu campo e defesa, a Zoidz trocou de baixista, o novo sendo Nemmo, analista de sistemas.

2.3.9 *Los Rockers*

Los Rockers foi a única banda de *cover* que acompanhei e também a mais “jovem”, com *début* em outubro de 2005. Sua formação era Christian, vocalista, Sil B e Paulo, guitarristas, Babu, baixista, e Cristiane - a mesma da Kratera e d’Os Ambervisions - e Beto, revezando a bateria. Eles tinham entre 26 e 51 anos. Christian era cabeleireiro, Sil B, fotógrafo, Paulo, advogado e empresário desta banda e da Kratera, Babu, dono de imobiliária e Beto, além de ter um estúdio para gravações e ensaios, confeccionava camisetas e era estudante universitário de gestão e varejo.

O repertório da banda é o *punk* “clássico” ou *punk 77*¹⁰⁸. Ela tem o intuito de resgatar¹⁰⁹ e homenagear o subgênero, tendo no repertório músicas de bandas de *punk* dos 1970 e 1980 como Ramones, Sex Pistols, Buzzcocks, The Clash e The Dictators. “Na verdade o que a gente faz mesmo é resgatar o que estes caras fizeram, é você manter viva esta chama” (informação verbal)¹¹⁰. O nome da banda também está relacionado à idéia de resgate, sendo uma homenagem aos Ramones. Assim como os integrantes dos Ramones, os de Los Rockers utilizam o nome da banda como seu próprio sobrenome¹¹¹. O nome é também uma referência aos *rockers*, gangues de jovens ingleses dos anos 1960 ligados ao rock’n’roll.

2.3.10 *Xevi 50*

Cheguei à Xevi 50 por meio de Los Rockers, pois Sil B tocava nas duas. Na época, além de Sil B, guitarrista, a banda tinha como integrantes Célio F, baterista, e Sid, baixista acústico - músico que também foi um dos fundadores d’Os Cafonas. Babu, o mesmo baixista

¹⁰⁸ O número refere-se ao ano de 1977, considerado chave na história do *punk*.

¹⁰⁹ Observo que este resgate do *punk* “clássico” ou “original” remete à idéia de pureza ligada ao passado e à não corrupção do gênero pela comercialização. Voltarei a este assunto no quarto capítulo.

¹¹⁰ Fala de Sil B em entrevista realizada em 01 de fevereiro de 2006.

¹¹¹ No caso dos Ramones: Joey Ramone (vocalista) ou Didi Ramone (baixista), por exemplo. No caso de Los Rockers: Paulo Rocker.

de Los Rockers, também já havia tocado na Xevi, mas foi substituído por Sid quando a banda optou por incorporar o baixo acústico.

A Xevi 50 caracteriza-se como banda instrumental, apresentando poucas músicas com vocais. O *surf music* é o gênero com que mais dialoga, mas também dialoga com o *rockabilly*, *psychobilly* e *rock'n'roll*. Para Sil, a Xevi traz do *surf* a guitarra “limpa”, quase sem efeitos e distorção, apenas um pouco de *reverb*. No entanto, ele acrescenta que a Xevi também trabalha com outras sonoridades, utilizando distorção e *delay*. Do *psychobilly*, Sil observa que a banda traz “a batida, a velocidade, o baixo acústico e a pegada forte” (informação verbal)¹¹². Assim, com um espírito brincalhão, ele propõe que a partir da mistura desses subgêneros a Xevi cria o *hot'a billy*, seu estilo próprio. O nome da banda vem do fato de ela apresentar-se na carroceria de uma caminhonete Chevy 50¹¹³. A definição do estilo como *hot' a billy* está ligada às pinturas de labaredas que ornamentam a caminhonete, os equipamentos e o baixo acústico.

A Xevi também faz apresentações incluindo metais - trompete, trombone e saxofone. Ademais, na época, Sil organizava para a banda um repertório no estilo *hillbilly*, subgênero ligado ao country e tocado com instrumentos acústicos. Neste repertório, Sil substituiria a guitarra pelo banjo e convidaria um violinista para uma participação especial.

Segundo Sil B, a Xevi não é ligada apenas à comunidade rock, realizando apresentações tanto em festivais de rock, *psychobilly* e *surf music*, quanto em campeonatos de surf, encontros de motos e carros antigos e “encima da caminhonete para crianças e seus avós, tios e pais” (informação verbal)¹¹⁴. Esta flexibilidade de locais para apresentação e público deve-se não apenas à mobilidade dada pela caminhonete, mas às características da banda, que além de suas próprias músicas, inclui trilhas de filmes e desenhos animados.

Ainda segundo Sil, a idéia de uma banda de *surf music* veio de RH Jackson, produtor de São Paulo, que recomendou a ele escutar a nova geração de *surf* americana, sugerindo que

¹¹² Sil B em entrevista realizada em 02 de março de 2006.

¹¹³ *Chevrolet 1950*, ver foto em anexo.

¹¹⁴ Sil em entrevista realizada em 02 de março de 2006.

o subgênero combinaria com Florianópolis, tida como “terra de surf”. É interessante esta colocação, pois, conforme anteriormente, há no discurso dos músicos uma oposição entre o rock, noturno e subterrâneo e as características percebidas por eles como típicas de Florianópolis, diurnas e ligadas às praias (superficiais). A Xevi parece buscar uma solução para esta incompatibilidade¹¹⁵. Ela e a Black Tainhas foram as únicas bandas que manifestaram o intuito de conciliar as visões de mundo vinculadas ao rock e aquelas associadas à cidade¹¹⁶.

2.3.11 *Black Tainhas*

A banda define seu estilo como *punk rock tainha*, seu trabalho tendo como ponto de partida o *punk rock* e o *hardcore*, mesclados a diversos outros gêneros, como baião, *ska*, *reggae* e *surf*. Ela é composta por Tiago “Panchi”, guitarrista e vocalista, Felipe “Foca”, guitarrista, Thiago “Garganta”, baixista e segundo vocalista, e André “Tequila”, baterista.

O bom humor e a brincadeira são marcantes na banda, a que acompanhei composta pelos músicos mais jovens, entre 16 e 21 anos. Na época, Tequila fazia segundo grau, Panchi e Garganta estudavam para o vestibular e Foca trabalhava no restaurante da família¹¹⁷. A banda também era uma das mais “jovens”, tendo então, um ano e alguns meses e também a que me pareceu mais “alegre”, os músicos sempre rindo e brincando uns com os outros.

A banda propõe um diálogo entre as temáticas características do *punk*, que tratam de problemas sociais, e a vivência dos músicos. Pretendo voltar a isto quando tratar de gêneros musicais. A busca por conciliação entre o rock e o local aparece também no nome da banda, que surgiu da seguinte forma:

¹¹⁵ É interessante notar que esta solução vem de uma pessoa exterior à banda e à cidade, Jackson.

¹¹⁶ Voltarei a isto adiante. O intuito de conciliação entre música e vivências locais está muito mais presente nas bandas ligadas ao *mané-beat* tratadas por Maheirie (2001) do que nas bandas que acompanhei.

¹¹⁷ Entre minha pesquisa e defesa, Foca tinha sido substituído por Lucas, irmão mais novo de Garganta.

Garganta: (...) A gente decidiu que ia tocar *punk rock* (...) Daí a gente tava voltando de ônibus (...) e começou a falar assim: “Ah, só vou tocar numa banda se for bem do mal assim, black, dark.”
 Panchi: Aí eu falei: “Eu quero uma coisa, sei lá, da ilha, tainha, ostra, marisco”.
 Garganta: Daí começou em Black Piranha.
 Panchi: Black Sardinha, Black não sei o que...
 Garganta: Veio Black Tainhas. Ficou lindo, né?
 Panchi: Ficou bonito (informação verbal, grifos meus)¹¹⁸

Reaparece aqui o deboche com as “coisas do mal” d’Os Capangas. Outro ponto comum entre as duas bandas é a intensa efervescência, envolvendo músicos e público, de seus shows, o que mais uma vez me faz associar a cena rock à idéia de comunidade afetual. Segundo Maffesoli (2000), o *sair de si* gerado pelo *estar junto* é fundamental para a cristalização das comunidades afetuais. Quando aborda esta questão, o autor apropria-se de Durkheim (2003), para quem a maneira com que a consciência coletiva age sobre as individuais faz do rito um momento de efervescência social onde o homem, envolto em “um meio de forças excepcionalmente intensas que o invadem e o metamorfoseiam” (Durkheim, 2003: 225) chega a tal estado de exaltação que “não mais se reconhece” (idem). Para ele, o rito revigora os sentimentos e ideais coletivos que fundamentam a sociedade.

Observei esta efervescência de forma clara na apresentação da banda num festival de *hardcore* no *Red Café*. Este bar possui dois andares. No primeiro, fica o palco, em frente a este há um espaço aberto onde fica o público *pogando*. No segundo, há um mezanino virado para este espaço aberto. Algumas pessoas exaltadas com o show se atiravam deste mezanino, de peito aberto, no público, fazendo o chamado *stage-dive*, de uma altura que calculo de dois metros dos braços das pessoas do público, que as agarravam. Depois de agarrados, aqueles que se atiravam eram transportados acima do público, passando de mão em mão. Outra coisa que me chamou a atenção então foi uma jovem, que rindo mostrava a seus amigos os hematomas que tinha adquirido no espaço onde as pessoas *pogavam*.

¹¹⁸ Entrevista com a banda realizada a 06 de maio de 2006. Lembro que a pesca da tainha é um dos elementos constituintes da açorianidade em Florianópolis, voltarei a esta questão no próximo capítulo.

2.3.12 *Pão Com Musse*

Os músicos da Pão Com Musse apontam relações desta com o *punk*, o *hardcore*, o *metal* e o rock brasileiro dos 1980. Ela foi formada em 1995, ligada a uma rede de amigos que na época habitavam o bairro de Coqueiros, na parte continental de Florianópolis. Durante a pesquisa, tinha como integrantes o vocalista Brena, o guitarrista Marcelinho, o baixista Pedal e o baterista Calil. A idade dos músicos era entre 26 e 31 anos. Marcelinho trabalhava no SESC, Pedal era professor de Geografia da rede estadual, Brena e Calil não tinham empregos fixos, este tendo já trabalhado como telefonista, eletricista, porteiro e recepcionista.

A apropriação da Pão Com Musse do *punk rock* se dá através de elementos como andamentos, ritmos e timbres de guitarra. Segundo seus músicos, a ligação também dar-se-ia pelas letras, que acusariam problemas sociais por meio de críticas, muitas vezes sarcásticas. A banda tem como características a exacerbação da diversão e, como a Black Tainhas, a alegria. Os músicos da Pão Com Musse e sua rede de amigos adoram organizar “festanças”. Entre estas a *Ogrofest*, e a de aniversário de Calil, a *Lingüiça Fest*, que acontecem todos os anos.

2.3.13 *Euthanasia*

Euthanasia, surgida em 1992, e Os Cafonas são as bandas mais antigas que acompanhei. Na época, a primeira era formada por Mancha, baixista e vocalista, Jean, guitarrista e vocalista, Heráclito, percussionista e *back vocal*, e Cauê, baterista. Segundo Mancha, o nome da banda foi escolhido enquanto seus integrantes folheavam um dicionário. Ele está relacionado a nomes de bandas de *punk* e *hardcore* que apontam para visões pessimistas de mundo, como Dead Boys, Cólera, Garotos Podres e Ratos de Porão¹¹⁹.

¹¹⁹ Voltarei à questão dos nomes de bandas que apontam para visões pessimistas de mundo no quinto capítulo.

O estilo da Euthanasia foi constituído a partir da apropriação de elementos do *hardcore*, *metal*, rap, música eletrônica, *reggae*, *manguebeat*, *surf music* e *funk*. No entanto, a banda tem mais afinidade com o *hardcore*, o *metal* e o rap¹²⁰. Do primeiro, apropria-se dos vocais guturais e timbres de guitarra graves, do segundo, dos vocais gritados e andamentos extremamente rápidos. Do terceiro, dos scratches¹²¹ de discos, do trabalho com DJs e das colagens das músicas¹²². Uma marca sua é a presença de dois vocalistas. Há um diálogo entre os vocais guturais de Jean e os “gritados” de Mancha, os músicos não percebendo relação hierárquica entre os dois.

A Euthanásia também trabalha intercalando seções rápidas e lentas, utilizando-se das idéias de “peso” lento, “arrastado” e grave, presente no *metal*¹²³, e de “peso” rápido, explosivo e enérgico, característica do *hardcore*. Nas lentas, a percussão é bastante explorada, envolvendo timbales, agogô, bongô, surdo, chocalho, pandeiro e berimbau (apenas no CD). Muitas vezes a percussão dobra os ritmos da bateria, de forma a encorpar e dar mais “peso” ao som. Quanto às características rítmicas, Mancha me falou de um “batidão” característico da Euthanasia. Este se definiria pela mistura entre o rap e o “peso” lento do metal.

2.3.14 *Brasil Papaya*

Surge em 1993, com o trabalho dos dois irmãos guitarristas Renato e Eduardo Pimentel. A banda, de rock instrumental, mescla o *heavy metal* a gêneros como chorinho, jazz e blues, em seu último CD, *Esperanza* (2006), chegando a gravar um tango de Piazzolla. Durante a pesquisa, era composta pelos irmãos, por Adriano Rotini, o Baga, baixista, e Alex Paulista, baterista. Eles tinham entre 27 e 36 anos. Alex e Eduardo dão aulas de seus

¹²⁰ Sobre o rap ver Rocha, Domenich e Casseano (2001); sobre o rap em Florianópolis ver Souza (1998).

¹²¹ Arranhar de discos que gera um motivo rítmico.

¹²² A utilização de colagens foi uma das semelhanças com o *rap* que os músicos da banda me apontaram, no entanto, este não é um procedimento apenas deste gênero musical, sendo que o Pipodélica também trabalha com colagens, sem, no entanto, perceber nenhuma relação destas com o rap.

¹²³ Lembro que o peso “lento” e “grave” também aparece na Kratera, sendo relacionado às bandas de *doom metal*. Para a obtenção desta sonoridade, a Euthanasia utiliza o mesmo tipo de afinação mais baixa dessa banda.

instrumentos. Renato trabalha como produtor em seu estúdio de gravação, onde Adriano é técnico.

Esta é uma banda diferente das outras de que trato¹²⁴. Primeiro devido à sua relação com a cena *metal*. Segundo, por causa de suas concepções musicais. Seus músicos apresentam uma preocupação com o aperfeiçoamento técnico e virtuosismo instrumental que não observei nas outras¹²⁵. Além disso, esta foi a única banda que acompanhei na qual todos os integrantes trabalhavam apenas com música, tendo esta - seja com as aulas de instrumento ou com as gravações de estúdio - como principal fonte de renda. Assim, grande parte das questões sobre concepções musicais de que tratarei nos próximos capítulos não se aplicam a ela. Considerei importante incluir o Brasil Papaya aqui por ela ser uma banda de rock que atua há quase uma década, sendo citada como importante na cidade por vários músicos, além de que alguns de seus músicos estão ligados ao círculo de amizade dos músicos das outras bandas de que trato.

¹²⁴ As bandas apresentaram divergências em suas concepções e visões de mundo. No caso do Brasil Papaya, elas são gritantes, o que percebi de forma cada vez mais clara enquanto analisava meus dados.

¹²⁵ A preocupação com a técnica instrumental aparece aqui como característica da banda e não como propriedade valorativa ou pejorativa.

3 As redes do rock e os gêneros musicais

Neste capítulo, trato de como a comunidade rock de Florianópolis vincula-se a uma rede extensa de troca de informações configurada a partir do gênero. Para isso, tenho como referencial a idéia de neotribalismo de Maffesoli (2000, 2005). As tribos, ou comunidades afetuais, são grupos caracterizados pelo compartilhamento de uma ética e estética específicas. Elas surgem a partir de redes de amizade estabelecidas por atração e repulsão e formam cadeias pela multiplicação das relações, configurando-se umas a partir das outras. Elas se cristalizam e dissolvem dentro de uma massa em agitação, na qual se formam condensações regidas pela estética. O neotribalismo se caracteriza pela fluidez e dispersão, seus grupos são ao mesmo tempo frágeis e objeto de grande investimento emocional. Eles ajustam-se entre si e situam-se uns em relação aos outros. A realidade social acaba sendo vista como uma rede de redes.

A estética que serve de cimento para o aparecimento das tribos é vista como “a faculdade comum de sentir e experimentar” (Maffesoli, 2000: 105). As tribos constituem-se a partir de emoções compartilhadas e sentimento coletivo, expressos na moda, ideologia e linguajar. A estética não é individual, mas uma abertura para o outro. As formas de solidariedade surgem engendradas pela atração de sensibilidades e a socialização se dá pelos gostos partilhados. Estes se tornam vetores para o surgimento de éticas, entendidas como morais particulares a cada grupo, que unem ou excluem seus membros. O autor substitui a lógica da identidade por uma da identificação que não repousa sobre indivíduos autônomos e que agrega vários grupos com uma multiplicidade de valores. A identificação substitui a idéia de um eu substancial pela de uma pessoa que “se produz através das situações e das experiências que a modelam” (2005: 304), obedecendo a uma lógica relacional, na qual o eu apresenta diferentes facetas e a pessoa é percebida como uma série de estratos. O autor prefere à idéia de indivíduo a da “*persona*, da máscara que pode ser mutável e que se integra

sobretudo numa variedade de cenas, de situações que só valem porque representadas em conjunto” (2000: 15). Assim, as pessoas não se agregam simplesmente a um grupo. Há um vai e vem constante entre grupos. O coeficiente de pertença a um grupo não é absoluto, as pessoas se vinculam a múltiplos territórios e tribos.

A substituição de uma identidade rígida pela *persona*, com facetas que se consolidam na identificação com um grupo, leva Maffesoli (2000) a usar o termo cena para se referir à vida social. As cenas se formam com a cristalização de ambientes dentro de redes de fluxo, são nodosidades que se configuram e diluem com o câmbio de máscaras realizado pelas *personae*. O termo é um recurso para observar formações efêmeras e à parte de instituições, num contexto de fluxo. Assim, como já foi dito, além de ser uma expressão nativa, ele é empregado aqui para tratar da fluidez da vida social e da pessoa.

Estudando o rock de Paris, Seca (1988) observa uma forma de agrupamento social semelhante às comunidades afetuais de Maffesoli. Para Seca, as “massas” só existem na idéia que fazemos delas, sendo “uma realidade psíquica antes de (...) um agregado abstrato” (1988: 43). Assim, não existe uma cultura de massa em estado puro e as minorias tiram sua força da massa, dando-lhe direção e configurando-se em formações sociais chamadas pelo autor de cristais de rock. Definidos por sua atividade central, estes cristais se opõem às massas anônimas. Seus participantes têm origens sociais e histórias diversas, sua identidade social provindo das atividades que fazem em comum. Seca observa que a música gera o sentimento de comunidade “em fusão”, materializando “espaços simbólicos e seus aspectos corporais” (2004: 23) e propiciando a circulação de emoções e de significados não verbais, que surgem no interior do grupo e emergem para o exterior. Com isso, ele considera que os músicos *underground* anunciam a difusão de novas formas de conformidade coletiva, se propondo a representar os ouvintes e a “cristalizar um sentimento de flutuação identitária e expressiva” (2004: 220). Ainda segundo ele, este processo de cristalização identitária tem nos shows

momentos extraordinários, onde as bandas canalizam as emoções e sentimentos difusos, chamados pelo autor de fluido rock.

Além de perceber a cena de Florianópolis como uma comunidade afetual, observo que os processos de desencaixe e reflexividade propostos por Giddens (1991) são úteis para pensá-la. Ao contrário de Maffesoli, que propõe o advento da pós-modernidade, Giddens trabalha com a idéia de modernidade radicalizada, na qual há uma intensificação das conseqüências da modernidade. Ele distingue três fontes do dinamismo da modernidade: 1. A separação entre tempo e espaço; 2. O desenvolvimento de mecanismos de desencaixe e; 3. A apropriação reflexiva do conhecimento. A primeira é crucial para o dito dinamismo, no qual o “esvaziamento do tempo” leva ao do espaço e aos mecanismos de desencaixe, que consistem no “‘deslocamento’ das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espaço” (: 29). Juntamente com a noção de desencaixe, a de reencaixe aponta para a remodelação das relações sociais num contexto onde as condições de tempo e lugar não possuem mais a mesma importância. A idéia de reencaixe é uma boa avenida para a compreensão das comunidades que se formam a partir da identificação com o rock.

Quanto aos movimentos de desencaixe e reflexividade, Giddens considera que a modernidade é globalizante. Sua definição de globalização: “a intensificação das relações sociais em escala mundial, que ligam localidades distantes de tal maneira que acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa” (1991: 69). Neste processo, os acontecimentos locais podem se deslocar numa direção oposta às relações que os modelam, surgindo uma tensão entre as identidades regionais e a expansão de relações sociais globalizadas, na qual os estados-nações, apontados por ele como uma das formações próprias da modernidade, são os principais agentes.

A dinâmica entre significados globais e locais também é percebida por Appadurai (1996), que se interessa pela construção da localidade em um mundo cada vez mais

desterritorializado e transnacional. Para ele, a idéia de localidade e de sujeitos “locais”, ou nativos, é uma questão de relação e contexto. Ele interessa-se pelo impacto dos meios de comunicação, principalmente eletrônicos, na construção das localidades. A partir deles, a troca global de informações constitui “um novo elemento significativo na produção da localidade” (Appadurai, 1996: 197). Os meios de comunicação alimentam a imaginação das pessoas, que têm acesso a formas e estilos de vida distintos dos seus e criam um entendimento complexo do mundo. Ele observa que mesmo quando aborda uma realidade local, o etnólogo lida com a vida a partir de perspectivas de escala global e deve buscar recursos para representar a ligação entre a imaginação e a vida social no plano local.

Atualmente a internet é o meio de comunicação mais importante para a configuração da rede global que tem no rock seu eixo de aglomeração. No entanto, a internet não gerou esta rede, apenas intensificou a velocidade de sua expansão. De acordo com Zimmer¹²⁶, vocalista d’Os Ambervisions, antes da popularização da internet os músicos se conheciam e comunicavam através dos correios. Músicos de bandas “amigas” trocavam cartas e inseriam nos envelopes endereços de outros músicos para serem contatados por seus correspondentes. Além da importância da mídia, independente ou de massa, e dos meios de comunicação, a comunidade rock de Florianópolis se articula de forma global e nacional a partir de três principais eixos: os festivais de rock independente, os selos idem e os subgêneros de rock.

Nos festivais, bandas de todo o país entram em contato, o que possibilita a visualização da rede que configura a cena brasileira. Isto viabiliza a criação de vínculos de amizade e camaradagem que levam ao intercâmbio de shows e à interdependência das bandas de cuja importância já tratei. Os festivais acontecem em diferentes cidades e muitos deles são organizados por integrantes de bandas de rock independente. Entre eles estão o *Goiânia Noise* e o *Bananada* (Goiânia), o *Porão do Rock* e o *Senhor Festival* (Brasília), o *Ruído Festival* (Rio), o *Demo Sul* (Londrina) e o *Psychobilly Fest* e o *Psycho Carnival*

¹²⁶ Entrevista concedida em 26 de junho de 2006.

(Curitiba). As bandas de um mesmo selo independente também acabam criando laços de amizade e camaradagem. Quando escolheram a *Monstro Discos* para lançar seus CDs, Os Ambervisions entraram em contato com diversas bandas ligadas ao selo como a MQN e a Mechanics, de Goiânia, e a Sapatos Bicolores, de Brasília. Ademais, estes selos promovem shows que articulam bandas de diferentes cidades (Rosa, 2005).

O último eixo, porém não menos importante, de que tratarei aqui, são os subgêneros de rock. Os gêneros musicais e os subgêneros são frequentemente percebidos pelos músicos como rótulos e estereótipos que implicam em fórmulas para a composição. A busca por originalidade faz com que as bandas não se considerem “pertencentes” a nenhum subgênero, mas apenas ligadas a estes. Devido ao valor da autenticidade, em geral, os músicos posicionam-se cuidadosamente frente aos subgêneros. No entanto, estes são percebidos como importantes referências para situar a banda frente a seus ouvintes. Com isto, é muito comum que o estilo de determinada banda seja descrito por meio da comparação com outras. Quando se fala de determinada banda que alguém não conhece, essa pessoa pode perguntar: “Esta banda é tipo o que?”, e a outra pode responder: “É tipo Smashing Pumpkins, tem um pouco de Sonic Youth, meio *indie*”. Assim, por meio da referência a outras bandas e subgêneros, busca-se traçar um panorama de características musicais para que a pessoa que não conhece a banda possa imaginar o estilo desta e se interessar ou não por conhecê-la. Os músicos de uma banda recém formada buscam a resposta de seus primeiros ouvintes e as comparações traçadas por estes para poder situar seu estilo dentro das características e subgêneros que configura o rock. Eles podem concordar ou não com a resposta dos ouvintes, aceitando as considerações e comparações condizentes com seus valores musicais.

Para pensar os gêneros e subgêneros musicais, utilizo as formulações de Bakhtin, para quem os gêneros são caracterizados por seu conteúdo temático, estilo e composição. Para ele, só podemos nos expressar dentro de gêneros, que são “formas típicas para a ‘estruturação da totalidade’, relativamente estáveis” (1989: 267). Os sujeitos discursivos

elaboram os gêneros através de seus estilos, que expressam suas individualidades e que podem transitar de um gênero para outro, acontecendo então que não apenas a entoação de um estilo se adapta às condições de um novo gênero, mas o próprio gênero é renovado. Bakhtin considera as formas genéricas como flexíveis, “ágeis, elásticas e livres” (: 268), um corpo de textos específico, ainda que passível de mudanças (Seitel, 1999). Os gêneros são estruturas de orientação para a criação e interpretação do discurso (: 4).

Voltando a Giddens, a questão dos estados-nações como principais agentes na construção da tensão entre o local e o global está visível claramente na chegada do rock ao Brasil, quando são dirigidas a ele as acusações de “americanização” e “alienação”. Sigo aqui a Menezes Bastos (2005 a), considerando os gêneros como sistemas fluidos, que acabam congelados se tomados como pertencentes a determinada nacionalidade. O autor observa como no diálogo entre estados-nações a música popular é uma linguagem crucial, que expressa o sistema. Para ele, as fronteiras dos gêneros estão sempre se modificando, pois sua incorporação é ativa e eles recebem conteúdos simbólicos diferentes, relacionados à existência de subtextos estéticos e ideológicos. A incorporação ativa de gêneros, sua flexibilidade e a instabilidade dos significados que podem receber também é observada por Seca (1988), Frith (1981), Wicke (1993), Walser (1993) e Middleton (1990).

Desde o primeiro capítulo, trato dos gêneros e subgêneros de rock. No segundo, estudo de que forma as bandas se apropriam deles, incorporando-os a seus diferentes estilos. A partir daí, a dinâmica entre o local e o global acontece na formação do próprio estilo da banda. Para exemplificar isto, retomarei o trabalho da Black Tainhas. Como já dito, a Black Tainhas e a Xevi 50 são as únicas bandas que buscam conciliar características musicais e visões de mundo próprias do rock com aquelas vistas como específicas de Florianópolis. A Xevi 50 faz isto explorando o *surf music* em uma cidade ligada à prática do surf. Diferentemente da Xevi 50, a Black Tainhas relaciona elementos ligados à açorianidade, como o manezinho, a temáticas próprias ao *punk*. A definição do estilo da banda como *punk*

rock tainha é uma tentativa de conciliar o *punk* com uma atividade importante na construção da açorianidade em Florianópolis: a pesca da tainha (conforme Lacerda, 2003).

Um bom exemplo da prática deste intuito é a música *Punk Rock Tainha*, na qual o protagonista afirma ser um *punk rock tainha*, que nasceu na beira do mar de Florianópolis, e utiliza a expressão “oi- oi- oi”. No contexto da música, esta expressão tem um duplo sentido. O primeiro refere-se à expressão “ó-lho-lhó”, típica do manezinho, que exprime admiração, surpresa ou sarcasmo (Rodrigues, 1996). Ela é também uma espécie de saudação presente na *Oi! Music*, um tipo de *punk*, apontando uma identificação com esta. Outro exemplo desta apropriação é a música *Latão (de Lixo) Integrado*. Nela, a banda critica o Sistema Integrado de Transporte implantado pela Prefeita Ângela Amin, em 2003. Para isso, os músicos apropriam-se da crítica e rejeição do *punk* ao *establishment* ou “sistema”, afirmando não quererem sustentar o “sistema integrado”.

A Black Tainhas não busca resgatar apenas a identidade tida como típica de Florianópolis, mas dialoga com o contexto brasileiro. Isto acontece no *Baião do Severino*, onde explora o ritmo do baião, mesclando-o às guitarras e timbres do *punk*, e dirige uma crítica a Severino Cavalcanti, que em 2005, quando primeiro-secretário da Câmara dos Deputados, foi acusado de exigir propina de um empresário “para manter a concessão de seu restaurante na Câmara”¹²⁷. Também acontece aqui o processo de canibalização construído desde o modernismo como típico da cultura brasileira, no qual, constitui-se uma identidade cultural a partir da apropriação do “estrangeiro” (Menezes Bastos, 2003 a e 2005 a). Assim, o “manezinho da ilha” apropria-se do gênero *punk*, criando seu estilo, o *punk rock tainha*.

¹²⁷ Revista Veja, ano 38, nº32, dezembro de 2005, pp. 91.

4 O Puro e o Impuro no Mundo do Rock

4.1 Das relações com a indústria fonográfica.

Tratarei aqui da relação das bandas com a indústria fonográfica e o mundo do trabalho. Na visão dos músicos que acompanhei, a ambição comercial e as necessidades financeiras restringem a criação e corrompem a autenticidade da música. Assim, há no discurso nativo uma dicotomia entre música autêntica e original e música “comercial”, estandardizada e alienada, respectivamente o puro e o impuro. Esta dicotomia no mundo do rock foi também tratada, entre outros, por Cohen (1991), Seca (1988, 2004) e Frith (1981, 1988). Também não é apenas do rock, estando em outros gêneros. São elaboradas no discurso dos músicos oposições entre gêneros autênticos e corrompidos pela ambição comercial das gravadoras, como aquelas entre o rock e o pop e o *hardcore* e o *emocore*. Os gêneros mais acusados de corrompidos e corruptores pelos músicos que pesquisei são: a MPB - especialmente Caetano Veloso e Djavan -, o pagode e o pop-rock *mainstream*.

A oposição entre a pureza da autenticidade e a impureza e alienação da comercialização marca também o trabalho de diversos estudiosos da música popular, principalmente quando entra em pauta o conceito adorniano de indústria cultural, segundo o qual a “pura racionalidade sem sentido” (Adorno e Horkheimer, 1986: 157) leva a uma sociedade organizada e dominada pela administração, que elimina “as peculiaridades de várias esferas da vida social” (Dias, 2000: 25) e transforma a cultura e a arte em produção industrial e mercadoria. Os estudos de Adorno sobre música popular apresentam dois principais conceitos: estandardização e “pseudo-individualização” (Middleton, 1990). Quanto ao primeiro, os músicos de jazz ou os diretores cinematográficos reduziram músicas e filmes a fórmulas familiares ao ouvinte e ao espectador. Assim, a indústria cultural apresenta um estilo tecnicamente condicionado que é, ao mesmo tempo, a negação do estilo e

a pura imitação, “a conciliação do universal e do particular” (Adorno e Horkheimer, 1986: 166), na qual “o universal pode substituir o particular e vice-versa” (idem). Esta padronização leva ao processo de pseudo-individualização, no qual a diferenciação se daria apenas por detalhes, fazendo com que o novo pareça familiar. Este processo seria típico da música popular, uma vez que, na música “séria” cada música seria única.

Com a estandardização e pseudo-individualização a indústria cultural faz com que “em inúmeros locais, necessidades iguais sejam satisfeitas com produtos estandardizados”, a unidade do sistema restringindo-se a um “círculo de manipulações e necessidades” (Adorno e Horkheimer, 1986: 158). Ela organiza e padroniza os consumidores e o homem deixa de ser sujeito de suas ações, passando a ser um indivíduo genérico, manipulado e substituível. Também, ela atrofia a imaginação do consumidor, os filmes e os outros produtos culturais seriam tão familiares e previsíveis que a atenção do público se automatizaria. Com a vinculação às estruturas manipuladoras, a arte perde a autonomia e sua característica revolucionária para tornar-se mercadoria e legitimar o *status quo*. A característica revolucionária e contestatária é fundamental no conceito de arte de Adorno (1982). Para ele, as obras de arte se utilizam de uma linguagem própria que tira seu conteúdo da realidade ao mesmo tempo em que a renega, tornando-se sua antítese. A arte representaria o “desejo de construir um mundo melhor” (: 20), sendo “a fonte da esperança humana, a inspiração para luta por mudança social” (Frith, 1981: 44). É devido à perda de seu caráter contestatário que Adorno constata a morte da arte na sociedade moderna.

A constituição de um rock independente, alternativo e *underground* em oposição ao *mainstream* está – por mais paradoxal que isto possa parecer - ligada a uma forma de pensar similar à que embasa o conceito de arte de Adorno, que opõe autenticidade a alienação. Na visão dos músicos e de alguns teóricos a música independente é autônoma, o que dar-se-ia pela negação da lógica comercial das *majors*. Esta música escaparia da pretendida estandardização, tendo a criatividade e a inovação como valores fundamentais.

Dias (2000) e Manuel (1993), tratando das *majors*, abordam a indústria fonográfica dentro do esquema controlados/controladores, sendo “otimistas” quanto às *indies*, vistas como agentes da diversidade e de maior democracia na produção. Dias até considera que as análises de Adorno deveriam ser revistas quanto à produção independente, uma opção para a opressão esmagadora da mídia de massa. Ela também faz a aproximação entre esses dois pontos de vista que a um primeiro momento poderiam parecer antagônicos: o de Adorno e o de músicos populares, no caso roqueiros, pois Adorno simplesmente execrou toda a música popular. Durma-se com um barulho disto: como pensar roqueiros ou simplesmente músicos populares em geral adornianos? Será que o pensamento “de” Adorno não é uma espécie de senso comum da *intelligentsia* ocidental, desde os anos 1930-40 do século XX até hoje (Menezes Bastos 1996 a, 2005 a)?

Para Dias (2000), a comercialização só se dá por negação ou positivação. Isso fica claro quando ela comenta os selos criados pelos próprios artistas para promover seu trabalho, o que não evitaria de este trabalho ser tão estandardizado quanto os das *majors*. Isto levaria a *indie* a deixar “seu valor agregado de símbolo de qualidade musical e de veículo de críticas e inovações para, igualmente, desenvolver fórmulas previsíveis e consagradas” (: 130).

A possibilidade de corrupção da autenticidade também aparece no discurso dos músicos que pesquisei, para quem haveria vários tipos de bandas independentes. 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 rock¹²⁸.

¹²⁸ A relação puro/impuro no rock evoca o trabalho de Dumont, “Homo Hierarchicus”. Neste, a pureza e a impureza conferidas às castas da Índia do sul aparecem relacionadas à vinculação das pessoas ao trabalho.

O primeiro leva à necessidade de comercialização e, então, à perda de autenticidade e artisticidade.

A relação do rock com o lazer surge nos 1950, quando ele emerge como parte do universo jovem. Na sociedade moderna, a idéia de juventude é construída como um período de transição, “de preparação para o ingresso na vida adulta” (Abramo, 1994: 11). Frith (1981) observa que, entre 1920 e 1960, ela é considerada símbolo do lazer, o qual significa prazer e consumo, ser irresponsável e espontâneo antes de assumir as responsabilidades da vida adulta. O contexto das elaborações de Frith é o Ocidente, no qual surge uma idéia de trabalho associada ao processo de industrialização, às obrigações econômicas, rotina e repetição, e no qual o lazer é pensado como o tempo no qual não se trabalha. A dicotomia entre a responsabilidade do trabalho adulto e a liberdade do lazer jovem é o que interessa na relação do rock com a juventude. Apesar de ter encontrado um grande contingente de jovens durante a pesquisa, o importante na relação entre a juventude e o rock não é simplesmente a idade, mas os valores de liberdade e prazer associados a esta. Concordo com Seca (1988), quando ele propõe que no universo do rock a adolescência torna-se uma fase prolongada.

Em meu campo, uma das perguntas que constantemente fazia era: “Quais os objetivos da banda?”. Nenhuma banda a respondeu diretamente, algumas apresentando dificuldade e contradição entre seus músicos, ao respondê-la. Eu perguntava também se eles tinham o intuito de “viver de música”, tendo o trabalho da banda como profissão e principal fonte de renda. A única banda que apresentou objetivos de “viver de música” foi a Kratera. Sil, líder da Xevi 50, a vê como “profissional”, mas quanto à qualidade e seriedade do trabalho, pois a Xevi não levanta recursos financeiros suficientes para sustentar seus músicos.

Alguns músicos afirmaram ter tido perspectiva de “viver de música” durante certo tempo, o que abandonaram devido às dificuldades encontradas. Assim, o amor pela música e o gosto por tocar são as principais justificativas para a existência da banda. Mesmo o Pipodélica, apontado por muitos como uma banda com pretensões de “viver de música”, não

assumiu isto. Ele tem experiência em shows e turnês e relatou em entrevista¹²⁹ as dificuldades de uma banda independente. Em seus relatos, há uma tensão entre “ganhar dinheiro” e “fazer um bom show”. Num bom show, a sonorização é bem feita e o público é o que Seca (1988) chama de “público amigo”, que conhece rock e sabe avaliar o que assiste. O pior tipo de show é aquele no qual o desleixo com a sonorização prejudica a banda. Outra situação não ideal segundo o Pipodélica são os shows no interior do estado. Nestes, haveria boa remuneração, mas faltaria o “público amigo” - o público ali não esperaria uma banda de rock. Quando a banda “toca por dinheiro”, ela apresenta um repertório de *covers* “da moda”. Alguns músicos, não apenas do Pipodélica, tinham projetos de bandas de *covers* paralelos, com a intenção de ganhar dinheiro, não se sentindo realizados e satisfeitos com isto.

A falta de recursos é o maior obstáculo para as bandas. Cito o comentário do debochado Arioli, dos Ambervisions, sobre as características de uma banda independente: “São aquelas que têm dinheiro, viajam de avião, só andam de carro, não andam de ônibus e não pegam carona e, por isso, são caracterizadas pelo dinheiro”¹³⁰. O sarcasmo do comentário aponta para a recorrência dos músicos a outras fontes de renda que não a banda para sustentar esta. Eles têm que ter “dinheiro” para pagar as viagens e gravações.

A relação com o “dinheiro” vem ao encontro ao observado por Cohen (1991) em Liverpool. Ela liga os valores vinculados às bandas de rock à classe média, cuja educação encoraja a originalidade, a criatividade e a arte não como forma de ganhar dinheiro, mas como meio de expressão. Por outro lado, ela observa que músicos de classes menos privilegiadas buscam na arte o profissionalismo, tendo objetivos comerciais e financeiros e visando adquirir respeito por meio desta.

Nas bandas independentes, a realização não se dá em termos financeiros, mas de reconhecimento e compreensão do trabalho. Isto me ficou claro quando assisti a um show da Xevi 50 tocando com o naipe de metais. Observei a dinâmica entre a performance e o

¹²⁹ Realizada em 18 de julho de 2006.

¹³⁰ Comentário anotado em diário de campo. Tento através da memória recuperar as palavras do músico.

envolvimento com o show dos músicos da Xevi e a dos músicos do naipe. Eu conhecia estes músicos, com os quais já tinha tocado. Para eles, que tocam em orquestras, bandas militares e circulam por diversos ambientes musicais, aquele show parecia ser um trabalho qualquer. Eles não tinham a mesma identificação com o rock e a mesma imposição no palco que os músicos da Xevi, parecendo não compartilhar das expectativas destes quanto ao show.

A oposição entre produzir música por amor ou por dinheiro também aparece quando os músicos falam sobre os donos dos bares, vistos como motivados pela ganância, exploradores indispostos a ajudar a cena. Por isso, o antigo bar *Underground* é tão elogiado. Seu dono era uma pessoa envolvida com a cena, não tendo compromisso apenas com o lucro e sendo, portanto, digno da confiança dos músicos.

Além de estar relacionada ao universo adorniano – ou melhor, a um universo de sentido também presente no pensamento de Adorno -, a recusa do dinheiro está ligada à concepção de artista do Romantismo do século XIX e da vanguarda do XX. A arte “como devendo estar separada das restrições do dinheiro, do comércio e como uma prática individualista” aparece no romantismo (Seca, 1988: 161). Seca observa que enquanto os românticos buscaram renunciar ao mundo burguês, os roqueiros renunciam à sociedade de consumo. Além disso, a arte romântica tem como ideal “transcender uma época” e criar um “mundo novo” (Grout e Palisca, 1988: 573) a partir da subjetividade do artista, ser isolado e incompreendido por seus semelhantes que procura inspiração dentro de si próprio.

Esta concepção elitista de arte, de acordo com a qual poucas pessoas são capazes de compreendê-la, é similar àquela que está na base da crítica dos músicos independentes à música *mainstream*. O elitismo é também característico das vanguardas do século XX: “a vanguarda é o movimento pelo qual um pequeno grupo, uma elite, animada por um projeto *novo*, rejeita radicalmente o conformismo ambiente, as idéias aceitas, as heranças da tradição” e por isso está fadado à solidão, considerada pelo artista como “indício de sua personalidade” e “sinal de sua *individualização* frente a uma massa *informe* que absorve

cegamente os valores da tradição contra os quais o artista se revolta” (Ferry, 1994: 271-5). O artista deve “romper com a tradição para criar sem cessar algo de novo” (: 276) e recusar as formas habituais de expressão do belo em prol de sua subjetividade. Esta idéia de ruptura, como se viu, é fundamental para Adorno (1982, 1986), um dos principais autores a desenvolver os valores do pensamento de vanguarda, tipicamente na música. Segundo Ferry (1994), a deserção do público apareceria como sintoma positivo para a vanguarda, pois a arte não pode ser conciliada com a sociedade de consumo e o artista é “gênio desconhecido, mártir solitário de um mundo sem alma, abandonado à dominação técnica” (:270).

A suspeita de um público manipulado pelas *majors* faz com que as bandas não considerem a possibilidade de aceitação por ele. Percebi em campo a mesma tensão observada por Seca (1988) entre o desejo de aceitação pelo público e a fidelidade à autenticidade. Aqui, surge a concepção nativa de “ideologia”, que se refere à autenticidade e originalidade, tidas como valores supremos. Conforme Christian, vocalista de Los Rockers:

Quer ver? Vou dar um exemplo: sei lá quantos CDs teve, o primeiro e o segundo foram mais pesados, daí, depois começou a ficar mais comercialzinho, com certeza não foi porque eles quiseram. Acho que teve dedinho de produtor lá pra vender mais. (...) Isto aí é corromper. Eu acho assim: se tu estás a fim de fazer um som, a gravadora fechou contigo, a sua ideologia não pode mudar, tem muita banda que eu conheço (...) que mudou o jeito de trabalhar. (...) Vamos supor que o *Los Rockers* faça música própria, daí vem um cara e fala assim pra gente: “Oh, a gente está a fim de gravar vocês”. “Tudo bem, a nossa ideologia é a mesma, nossa melodia é a mesma, a gente compõe as músicas do jeito que a gente acha, a gente passa a mensagem que a gente quer. Entendeu? Então o cara quer gravar, quer gravar a gente do jeito que a gente é. É esse estilo que a gente tá fazendo. (...) Porque já teve cara que chegou pro meu irmão lá em São Paulo e falou: “ Tô a fim de gravar vocês, mas é o seguinte: vai ter que parar de fazer este estilo (...) vamos deixar bem *pop* pra vender”. Isto está querendo desvirtuar a ideologia da banda (...) (informação verbal, grifos meus)¹³¹.

Alguns músicos têm uma visão diferente quanto a isto, apontando que atualmente vem surgindo um novo nicho para bandas, onde poderiam ao mesmo tempo ser independentes e “ganhar dinheiro”. Entre os músicos que entrevistei, Zimmer, dos Ambervisions, foi o que se mostrou mais otimista neste sentido:

A cena nacional tem que crescer, ou seja, tem que rolar grana. A coisa só vai crescer quando as pessoas começarem a viver disto. Sabe? Uma pessoa que tem uma banda, e tem um segundo emprego pra sustentar a banda, ela não vive de banda. Não adianta sabe? (...) As bandas têm que entender o seguinte: “Eu tenho banda porque tenho um ideal, eu adoro aquilo, tenho tesão de tocar, eu

¹³¹ Entrevista realizada em 06 de fevereiro 2006.

quero dizer uma mensagem”. Mas quem tem bar, quem tem rádio, quem tem jornal, está ali pra ganhar dinheiro e isto não tem pecado nenhum (...) O dono da Creperia: “Ah, porque o cara da creperia é o maior filho da mãe” (imitando os músicos). A gente tem que entender que aquilo lá é o negócio dele, ele paga as contas dele com aquilo. Então, a coisa tem que se adequar. (...) As bandas tão começando a entender isto: que pra virar profissional, que pra cena crescer e se sustentar, tem que ter organização, tem que ter grana (informação verbal)¹³².

O que este músico propõe é a superação da oposição entre arte e comercialização através da consiliação dos dois extremos.

4.2 Da emergência de uma forma de se pensar arte

Partindo das análises de Adorno, há dois pontos de vista: o dos autores que as sustentam, como Dias (2000) e Manuel (1993), e o dos seus críticos, como Menezes Bastos (2005 a), Middleton (1990) e Frith (1981, 1988). Os segundos consideram que a posição de Adorno leva à cegueira quanto a outros valores. Sobre isto, Middleton (1990) observa que a falha das análises de Adorno está na articulação de uma teoria da evolução musical centrada na tradição europeia de fins do século XIX, que privilegia elementos musicais característicos de sua vertente austríaco-germânica, não dando atenção ao que se passa nas demais vertentes. Middleton (1990) e Menezes Bastos (2005 a) criticam Adorno quanto à sua ênfase na nocividade da indústria fonográfica e em seus processos de manipulação, que consideram reducionista quanto à recepção do público, tido como uma massa sem espírito. Middleton (1990) observa que para Adorno os ouvintes não produzem significados, o conteúdo da obra é tomado como acabado, apenas a ser decifrado pelo ouvinte. Para ele, Adorno considera de forma exagerada a homogeneidade da cultura sob o impacto do capitalismo.

Menezes Bastos (2005 a) tem posição semelhante, criticando aqueles que confundem “a cultura dos pobres com a pobreza de cultura” (: 233). Ele considera que nativos de todos os tipos são ativos na incorporação de produtos da indústria fonográfica em suas vidas:

¹³² Entrevista realizada em 26 de julho de 2006.

De forma crescente, etnomusicólogos estão descobrindo que não apenas as gravações que eles fazem mas também as técnicas e máquinas que as produzem estão sendo radicalmente transformadas através de seu uso pelos povos-objeto que eram previamente assumidos como passivos” (2002 a: 385).

Apesar – *et pour cause* - de não concordar com Adorno, Menezes Bastos (1996 a) chama a atenção para a importância de seu pensamento, o primeiro a tematizar sociologicamente a música popular, legitimando-a como objeto de estudo. Ele observa que o tão criticado *amargor* de Adorno quanto à música popular “nunca foi particularmente de Adorno, manifestando-se também (...) em outros intelectuais importantes de seu tempo” (: 158). Por fim, ele evidencia que a oposição entre um universo tido como “autêntico” e outro, “comercial”, está também presente nas polêmicas - envolvendo a *intelligentsia* carioca dos 1930 - que tematizam as diferenças entre os sambas de primeiro - baiano e “antigo” - e segundo tipos - carioca e “moderno” (2000: 17-18). Ela surge também quando músicos e intelectuais que “defendem” a MPB se posicionam contra a apropriação tropicalista da música pop, associada à comercialização e à corrupção. Uma outra ocorrência da dicotomia se dá na música caipira, a sertaneja sendo para alguns estudiosos resultado de sua inserção na indústria cultural e, logo, deturpação (Oliveira, 2004: 17).

Benjamin (1969) é o primeiro autor “otimista” quanto aos efeitos da industrialização e das técnicas de reprodução na arte. Ele observa que algumas mercadorias produzidas pelos meios capitalistas, como o cinema, têm potencialidade crítica e revolucionária, podendo ser engajadas nos processos de transformações sociais. Para ele as técnicas de reprodução tornam a arte acessível às massas, reforçando seu poder de transformação social.

Quando nos desvinculamos de visões apocalípticas quanto aos meios de produção industrial, observamos como emergem com eles novas estéticas e valores relacionados a elas. Para Benjamin (1969), os modos de vida transformam as maneiras de perceber o mundo, a reprodução técnica ressaltando aspectos que não seriam percebidos sem esta. Para ele, o cinema é caracterizado por um modo de percepção do mundo propiciado pelo aparelho, que

amplia a quantidade de objetos visuais e auditivos que apreendemos a um só momento, aprofundando nossa atenção.

A fonografia também caracteriza um modo de percepção. Em 1877, Edison inventa o fonógrafo, materializando uma idéia presente no Ocidente pelo menos desde o mito narrado por Rabelais, sobre o congelamento de palavras e músicas nas regiões remotas do planeta (Menezes Bastos, 1990, 1995 a, 1996, 1999 e 2002 a). Edison não pensa a gravação musical e o entretenimento como as vocações do fonógrafo, e sim, o registro da voz humana em aulas e testamentos (Chanan, 1995). Em 1887, o gramofone é desenvolvido por Berliner, que entende que sua vocação é o entretenimento e a reprodução musical. A diferença de opiniões quanto às finalidades da fonografia gera uma polêmica entre Berliner e Edison, em torno da dicotomia entre “ferramenta” ou “utilidade” (*tool* ou *utility*) e “brinquedo” (*toy*), cuja resolução aponta para a essência da contribuição dos Estados Unidos para a sociedade moderna: “esse país é o lar *par excellence* do *show business*”, no qual ocorre o encontro entre o “brinquedo” (show) e a “utilidade” (business)” (Menezes Bastos, 2002 a: 388-390).

Menezes Bastos (2005 a) observa que a fonografia não é um veículo para a produção, mas um processo constituinte da música do século XX, inclusive a erudita e folclórica. O desenvolvimento da tecnologia fonográfica estabelece características musicais: por exemplo, devido ao tamanho do disco, a duração das canções é fixada em três minutos; com a fita magnética, as partes de cantores e instrumentistas podem ser captadas separadamente, as gravações podendo ser corrigidas (Wicke, 1993). A gravação gera um ouvido detalhista (Chanan, 1995) tornando determinantes efeitos que antes não eram registrados na partitura: pequenas inflexões e características expressivas da voz, mudanças de colorido, nuances de fraseado, pequenas alterações de tempo e de timbre - da voz e dos instrumentos.

O envolvimento com a mídia e com a tecnologia de sintetizadores, amplificadores, microfones, efeitos especiais e assim por diante é característico dos músicos de rock, que em sua maneira de criar música transformam o equipamento técnico em material musical. Os

meios digitais de gravação ainda facilitam a montagem de estúdios, reduzindo seus custos (Wicke, 1993). Isto possibilitou o aparecimento recente de diversos estúdios em Florianópolis, o que proporcionou com que praticamente todas as bandas de que trato tenham material gravado. Bandas que atuam na cidade desde os 1990 ainda observaram que a tecnologia barateou instrumentos musicais e facilitou o acesso à informação, impulsionando a cena. A veiculação de música em MP3¹³³ pela internet fez com que as bandas não apenas recebessem mais informações de outras como tivessem mais oportunidades para divulgar seu trabalho. Praticamente todas as gravações que recolhi durante a pesquisa estavam na internet, em sites específicos das bandas e em outros como *Trama Virtual*¹³⁴ e *Democlub*¹³⁵.

O CD *Volume Quatro* (2005) do Pipodélica foi lançado e disponibilizado gratuitamente na internet, o que reflete uma mudança ampla na forma com que as bandas têm tratado seu material e percebido as possibilidades de inserção no mercado. Bandas no início da carreira acham mais vantajoso serem conhecidas pelo maior número de pessoas possível do que vender CDs. O lançamento do CD pela internet superou as expectativas do Pipodélica, que registrou mais de cem mil *downloads* de suas músicas, o que equivale a quinze mil cópias do CD, muito mais que as 1.000 das tiragens usuais das *indies*.

O Pipodélica ainda é um bom exemplo da utilização criativa da tecnologia dos estúdios. Ele, que durante a pesquisa tinha quatro CDs lançados, além de gravações avulsas, considera que 30% de seu trabalho de composição é feito em estúdio. Quando grava, a banda traz prontas para o estúdio as partes de guitarra e voz. No estúdio, o grupo compõe e adiciona as outras partes: outras guitarras, teclados e bateria e as partes de *samplers* (gravações prontas). Ele chega a elaborar músicas inteiras no estúdio, para melhor aproveitar seus recursos. Isto se deu com *Cabeção*, do CD *Simetria Radial* (2003), constituída pela sobreposição de *samplers*. Ademais, por opção de qualidade de timbre, a banda muitas vezes

¹³³ MP3 é “um *software* que comprime música com qualidade digital para um formato de até um décimo de seu tamanho atual de leitura binária” (Gueiros, Jr., 2005: 498).

¹³⁴ Localizado em: www.tramavirtual.com.br.

¹³⁵ Localizado em: www.democlub.com.

usa bateria eletrônica. Nesta, são captados os sons das peças do instrumento (caixa, tons, bumbo, surdo, chimbau e pratos), que são então montados eletronicamente.

O trabalho da Kratera também utiliza a fonografia. A banda ensaia em um estúdio, o que a possibilita gravar seus ensaios, que aparecem como espelhos que permitem a auto-avaliação. Fui convidada para participar da gravação de uma de suas músicas, compondo e tocando uma parte para meu instrumento, o violoncelo. Passo à descrição de como ocorreu esta gravação: Recebi um CD “rascunho” com a música em esqueleto, para que fizesse minha parte. A música continha as partes de baixo, bateria, guitarra e voz. Montei o arranjo escolhendo os momentos em que considere que caberia violoncelo, criando uma frase musical para eles. Em seguida, me reuni com Gastão, principal compositor da banda, para mostrar meu arranjo, que toquei junto com a gravação do CD. Na ocasião, Gastão trouxe uma segunda versão da música, que incluía teclado, a partir da qual, nós refizemos meu arranjo inicial. Após este encontro fui gravar no estúdio a parte do violoncelo, utilizando a segunda versão como guia. Ouvia a música através de um fone de ouvido enquanto o som do violoncelo era captado. Na última versão que ouvi da música algumas partes do violoncelo foram suprimidas e foi acrescentado a seu som um pouco de *reverb*, o que modificou seu timbre.

4.3 O rock como universo masculino

A cena de que trato é composta em sua maioria por homens, sendo que nas bandas só encontrei três músicas mulheres. A caracterização do rock como universo masculino não se dá somente em Florianópolis. Ela é constatada por diversos autores em diferentes contextos: Frith (1981), Walser (1993), Seca (1988), Raphael (1995) e Cohen (1991). Esta autora observa que a mesma impureza da relação do rock com a comercialização manifesta-se em

relação às mulheres. Elas não são apenas *outsiders*, mas indesejáveis e ameaçadoras à solidariedade dos músicos e sua criatividade.

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, podendo fazer com que este deixe a banda. Da mesma forma que o trabalho, as mulheres são consideradas compromissos que restringem a liberdade criativa. Em meu campo observei algo semelhante quando um grupo de músicos me falou que começou a tocar e montou a banda por não ter namorada. Ao contrário de seus colegas que tinham namoradas, eles não tinham “nada pra fazer”.

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. Ele observa que, mesmo com a liberdade sexual ligada ao rock, o lugar da mulher na família não é questionado e continua a ser subordinado ao do homem e que, mesmo no gosto musical, as mulheres são ligadas à idéia de romance e família. O autor opõe o *teenybop*, as “baladas pop” com letras em torno da construção de uma sexualidade tida como feminina, que envolveria compromisso emocional, ao *cock rock*, subgêneros tidos como mais agressivos, como o *hard rock*, nos quais o sexo é tematizado como “animalesco, superficial e momentâneo” (:228) e há a celebração da sexualidade masculina.

Cohen (1991) e Frith (1981) 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. Ouvi comentários sobre bandas de *pop* “para pegar mulher”, com as quais os músicos visam chamar a atenção das mulheres. Estas bandas agradariam as mulheres por terem características tomadas como femininas. Durante um dos ensaios de Los Rockers que acompanhei, o vocalista perguntou ao baterista: “Está gostando de tocar como homem?”. Isto deveu-se ao fato de que, na época, o baterista também tocava numa banda de *pop*, que ao contrário do rock não teria as características de “peso” e força de uma “música de homem”.

A presença da “masculinidade” nas características musicais desejadas pelos músicos é trabalhada por Walser (1993), que observa que o *heavy metal* sustenta “fantasias de virtuosidade masculina e controle” (: 108), estando ligado à idéia de potência e poder masculino. Também Cohen (1991) percebe que sonoridades com propriedades consideradas masculinas e agressivas, como “denso”, “incisivo” e “sujo”, são desejadas, em oposição àquelas tidas como femininas como “pequeno”, “aveludado” e “fraco”.

As relações de gênero no rock aparecem até na forma com que os músicos se referem às bandas. Fui corrigida por um dos integrantes do Pipodélica, por me referir a ela com o artigo “a” e, não, “o”. No entanto, o nome da banda aparece na maioria das vezes precedido do artigo “a”, pois “Pipodélica”, apesar de ser um nome inventado, soa em português como feminino. Com esta correção, o músico me apontou a participação da banda no universo masculino e sua exclusão do feminino. O mesmo acontece com a Kratera. Uma vez presenciei uma discussão, na qual os homens da banda se referiam a esta por meio do artigo “o” e as mulheres, “a”. A banda tem o mesmo número de homens e mulheres, mas participaria do universo “feminino” ou “masculino”? Por outro lado, os integrantes da Lixo Organico se referem à banda com o artigo “a”. Note-se que esta aproximação com o universo feminino surge exatamente na banda que apresenta a “suavidade” como uma de

suas características musicais, que no segundo capítulo associa ao sentimento de melancolia e falta de poder.

Segundo Walser (1993), Frith (1981) e Raphael (1995), a visão do rock como masculino é relativizada pelo *punk*, ligado ao qual existe o movimento *Rock Against Sexism*, com o objetivo de “promover imagens mais positivas das mulheres no rock e encorajar mulheres a formarem bandas e tocarem instrumentos” (Cohen, 1991: 203). Com o mesmo intuito, é vinculado ao *punk* o movimento *Riot Grrrl* (Raphael, 1995). Ele começa nos Estados Unidos, em 1991, com bandas como Bikini Kill, 7 Year Bitch e Bratmobile, e na Inglaterra, em 1992, com Huggy Bear, Linus, Mambo Taxi e Skinned.

Mesmo com o *Rock Against Sexism* e o *Riot Grrrl*, o rock continua sendo uma “família masculina”. Durante meu campo tive a oportunidade de conversar apenas com duas instrumentistas mulheres. A primeira foi Rafaela, flautista da Cabeleira. Ela relatou que como flautista nunca se sentiu discriminada por ser mulher. No entanto, além de flautista ela é baterista, e comentou sobre o fato de a flauta ser um instrumento comum entre as mulheres, ao contrário da bateria, percebida como para homens, o que se deveria à “força” pretensamente requerida para tocá-la. Assim, o fato de ela tocar bateria causaria um estranhamento entre as pessoas, que não levariam suas opiniões a sério. Evidentemente que esta “força” de que fala Rafaela é cultural, não física. Diversos instrumentistas, não apenas bateristas, observam que para tocar um instrumento é necessário o aproveitamento do movimento e do peso do corpo, não “força” propriamente dita. A “potência” observada por Walser (1993) se dá de forma mais acentuada no papel do baterista que, na visão nativa, precisa de uma “pegada forte”, “pesada”, e de resistência física, sendo aquele que “segura a banda”. Ouvi comentários elogiando a baterista Cristiane por “ser mulher e segurar a banda” ou por “tocar como homem”. Este tipo de “elogio”, muitas vezes vindo de outras mulheres, deixa implícito que uma mulher não teria a “força”, ou a capacidade necessária para segurar a banda. Cito Cristiane:

Vou ser bem sincera: existe um *puta preconceito*. Eu no início não me incomodava muito porque eu parava e pensava: “Ah tá, tudo bem, eu sou mulher, tem pouca baterista”. Mas hoje em dia, eu falo mesmo: Eu acho um saco! Tem um *puta preconceito*. A galera não bota fé (...). Fala: “Ah, porque ela é toda pequenininha, não sei que lá, não sei que lá”. E é chato. O tipo de comentário que eu já ouvi várias vezes também, que não me irritava e hoje em dia me irrita muito, porque eu acho um comentário muito desnecessário é: “Nossa, você toca que nem homem.” Tipo, ah, vai se *foder* cara! Quer elogiar? Gostou do meu trabalho? Elogia cara! Não vem com essa! Hoje em dia eu detesto. Eu acho um saco! Tem um *puta preconceito*. Aqui em Florianópolis eu posso dizer que eu não sinto mais tanto. Acho que porque o pessoal já me conhece, então até vai tranquilo, eu sinto que já tem uma receptividade bem legal. Mas vai pra outro lugar, tem *preconceito*. Já ouvi muitas vezes gente falando: “Ah, a hora que subiu uma menina na bateria eu não botei fé nenhuma, mas vi você tocando e...”. Ah, é o tipo de comentário que é super desnecessário e rola direto (informação verbal, grifos meus)¹³⁶.

A música emprega a palavra “preconceito” diversas vezes, desabafando que se sente discriminada como mulher. Por outro lado, conversei com músicos homens que me chamaram a atenção para o fato de que as coisas seriam “facilitadas” para as mulheres - por serem minoria, elas são tidas como diferenciais para as banda e para fazer parte destas, não precisariam tocar tão bem quanto os homens, pois trariam “glamour”¹³⁷. Este tipo de aceitação funciona como armadilha, pois as músicas querem ser reconhecidas por suas habilidades e ao serem aceitas como glamorosas, são desacreditadas em seu potencial criativo, tendo dificuldades em se impor como tão inteligentes e capazes quanto seus colegas homens. Voltamos à questão das mulheres enquanto elemento “impuro” no rock, onde são percebidas devido a seu potencial para o “marketing” e não para a criação musical. Esta forma de aceitação não muda a cosmovisão masculina relativa ao rock, pois as mulheres continuam sendo percebidas através dos olhos dos homens e nunca dos seus, tendo sua sexualidade explorada ou invertida - ou se aproveitam do “glamour” ou, para serem ouvidas, assumem comportamentos tomados como masculinos, tendo mesmo que trabalhar mais duro que os homens para provar seu valor.

¹³⁶ Entrevista realizada em 06 de abril de 2006.

¹³⁷ A visão das mulheres como “glamorosas” foi também observada por Cohen (1991) em Liverpool.

5 “Pegada” do rock

5.1 Do processo de composição

No que diz respeito à concepção musical, o processo de composição é fundamental, sendo o próprio pensar musical que traz em seu bojo os valores dos músicos. Como visto, no rock a originalidade é central, esta valorização não sendo exclusiva do gênero, mas constituinte da música ocidental desde o século XVIII (Menezes Bastos, 1996 b), quando a figura do artista como “grande indivíduo”, centro do sistema de criação e representante de um “profundíssimo nós” é um dos alicerces para a “sacralização” da música ocidental como um “tipo de sensibilidade” universal (1995: 54-65).

A criação musical é uma atividade de extrema “pureza” para o rock independente, objetivo final e processo pelo qual os músicos amadurecem. Tendo isto em mente, perguntei a eles como era o processo de composição de suas bandas. O procedimento comum é o seguinte: alguém traz um elemento novo para o ensaio - letra, *riff* de guitarra, melodia de baixo ou ritmo de bateria. Então, os outros criam suas partes, em uma sessão de improviso. Depois, a música é *estruturada*¹³⁸, isto é, organizada em suas partes. Este procedimento, no entanto, não é fixo. Um músico pode trazer uma música praticamente pronta, ou as idéias para uma música podem surgir durante os improvisos dos ensaios¹³⁹. A improvisação é percebida pelos músicos como o momento mais lúdico e criativo do ensaio. No entanto, ela deve ser dosada. Ouvi reclamações quanto à desorganização dos ensaios com muita improvisação e pouca *estruturação*. Este excesso leva à sensação de falta de produtividade, uma vez que as músicas nunca estariam prontas. Uma música pronta é para os músicos uma gratificação por seu trabalho e a possibilidade de visualização deste.

¹³⁸ “Estrutura” aqui é um termo nativo, e refere-se ao estabelecimento da forma da música.

¹³⁹ Em seu trabalho sobre o rock parisiense, Seca (1988) observa um procedimento semelhante, consistindo em improvisação dos músicos partindo de uma idéia inicial e posterior “estruturação” da música.

Com exceção da Cabeleira, que incluía percussionistas e sopristas, e da Euthanasia, que tinha um percussionista, as bandas que acompanhei eram compostas por voz, uma ou duas guitarras, baixo e bateria. A *estrutura* de uma música de rock compreende as partes: *melodia instrumental, verso, refrão e solo*; organizadas de inúmeras formas, como: *introdução instrumental / verso / verso / refrão / solo / verso / refrão / finalização*. No entanto, estas partes não são fixas. Há músicas sem refrão, com diversos temas instrumentais e sem verso ou compostas apenas por efeitos dos instrumentos, não apresentando nenhuma daquelas partes. A letra do *verso* oscila, a do *refrão* é sempre a mesma. O mais comum é que o solo seja feito pela guitarra, mas também o é pelo baixo, bateria, por todos os instrumentos cada um à sua vez ou por outro instrumento como flauta, teclado, violoncelo ou metais.

Há uma separação entre a elaboração das músicas e das letras. Isto também aparece em outros gêneros, como o samba. Em sua análise do processo de composição do *Feitio de Oração*, de Noel Rosa e Vadico, Menezes Bastos (1996 a) observa como a letra e a melodia são compostas em momentos diferentes. No processo, os músicos trabalham com o que chamam de “monstro”, uma seqüência de palavras com sentido rítmico, sem conteúdo lingüístico. O “monstro” não é a letra, mas o suporte rítmico que faz a transição entre música instrumental e canção, uma vez que esta é caracterizada pela unidade da letra e da música. Partindo da idéia de “monstro”, o autor levanta um questionamento quanto aos significados de cantar e tocar, no qual o conteúdo das palavras no cantar torna-se central. No rock, a unidade entre letra e música é fundamental para a construção do estilo, a banda trabalhando com temáticas tratadas pelos subgêneros com que se relaciona, como é o caso, já visto, da Black Tainhas. Bandas que não trabalham com letras são classificadas como de “rock instrumental”, categoria que engloba bandas que dialogam com diferentes subgêneros e apresentam características totalmente distintas, tendo em comum apenas o fato de não possuir letras.

As letras são escritas fora do ensaio. Alguns músicos mantêm um caderno no qual escrevem as idéias para letras e associações que surgem no cotidiano. Eles podem elaborar a letra tendo em mente uma parte instrumental específica ou recuperar idéias antigas, não associadas a músicas. A letra também pode ser o passo inicial para a elaboração da música. Apesar de não serem chamadas de “monstros”, as bandas trabalham com as melodias iniciais de que trata Menezes Bastos (1996 a). Na maioria das vezes, o vocalista é responsável pela elaboração do “monstro”, e pela adaptação da letra à parte instrumental, mas quem compôs a letra pode já fazer esta adaptação. Há casos onde o próprio vocalista é encarregado das letras.

No rock, o desenvolvimento de características pessoais e particularidades na forma de tocar é muito importante. Alguns músicos são totalmente autodidatas e a maioria o é durante parte de sua trajetória, tendo tido aulas de seu instrumento ou de teoria musical por pouco tempo, ou aprendido a tocar com um músico amigo ou de sua banda. O aprendizado do instrumento aparece como uma brincadeira em momentos de socialidade onde se bebe, se toca e se improvisa. O autodidata é muito valorizado no rock¹⁴⁰, no entanto, alguns, optam pela formação acadêmica, ingressando em uma escola ou universidade para estudar música.

Antes da bagagem técnica, é importante para o músico de rock a capacidade de ser criativo, de ter “pegada”. A “pegada” é a forma particular com que ele toca e domina o instrumento. Ela pode ser “forte”, com “raiva” e com “vontade” ou “leve” e com “sutileza”. A “pegada” aponta para o verbo pegar, no sentido de segurar ou agarrar. No entanto, ela pode ser relacionada ao índice deixado por um animal ou pessoa. Neste caso, ela é a marca deixada pelo músico e por sua banda, sua assinatura. Estas “pegadas” são elaboradas a partir da seleção de elementos harmônicos, rítmicos, de intensidade e de timbres. Quando indagado sobre como a banda construiria uma sonoridade específica, Galináceo, da Kratera responde:

As colaborações (de cada músico da banda) viraram um estilo. (...) A banda pegou um estilo próprio, a banda teve uma unidade, a banda teve uma química, e nós fizemos o estilo da gente, então

¹⁴⁰ A valorização do autodidata também é observada por Seca (1988).

hoje, tudo que a gente faz é Kratera (...) É a pegada da banda, a banda tem uma pegada única (informação verbal, grifos meus)¹⁴¹.

Os músicos apontam a combinação entre suas diferentes influências e gostos musicais como o principal fator para a construção do estilo particular da banda. Neste sentido, é interessante o depoimento de Heráclito, percussionista da Euthanasia:

(...) o legal é que apesar de cada um na banda ter preferência por um estilo musical, a gente se respeita bastante, e termina sendo até uma virtude pra banda que a gente consiga conciliar os nossos gostos musicais diversos em prol de um estilo único da banda, que é meio mistura assim, mas que tem uma cara bem própria. Não se parece com nada, eu acho (informação verbal)¹⁴².

Muitas bandas apresentam um de seus integrantes como principal compositor, casos de Willy, na Lixo Organico, Gastão, na Kratera, ou Boratto, chamado pelos colegas da banda de “coração” da Zoidz. Entretanto, há sempre uma dinâmica entre o trabalho individual e do grupo, a assinatura individual e a do grupo. O estilo da banda é construído a partir da interação entre os músicos, dos estímulos que cada um exerce no outro e das formas com que cada um responde a eles. Partindo de Durkheim, Seca (1988) considera a banda “um campo de forças cujo produto é superior à soma de seus componentes individuais” (: 177). A banda é um projeto comum que une e combina a expressão da personalidade de seus membros. Neste sentido, “(O) fazer musical é projetado na interioridade da banda em forma de projeto comum, revelando, nas diferentes singularidades, o grupo como um todo, pois nessa prática, cada um é o grupo e o grupo é cada um” (Maheirie, 2001: 83). Sobre esse projeto comum, cito o que disse Cristiane sobre como lidaria com a dinâmica entre seu estilo pessoal e o das diferentes bandas em que toca:

Na verdade isso aí é bem fácil, porque é uma coisa meio natural, não é programado, a própria banda conduz. Por exemplo, uma banda, o Kratera, a idéia é um som pesado, arrastado. Pesado e arrastado, pra trás. Então você já tem essa idéia. É como o que eu falei é natural, não tem muito o que pensar, eu não vou tocar arrastado no Ambervisions, porque a idéia do Ambervisions é tocar rápido, é um som mais pra frente. (...) Muitas vezes os próprios músicos, um ajuda o outro. Por exemplo, se chega alguém com uma composição nova, é muito comum o músico já ter a idéia de (...) como ele queria a bateria, como ele queria o baixo. É claro que normalmente nunca fica exatamente como o compositor planejou, porque cada integrante coloca a sua idéia, coloca a sua identidade. Então, resumindo, não é planejado, é bem natural, você junta a proposta da banda com a sua naturalidade (informação verbal, grifos meus)¹⁴³.

¹⁴¹ Entrevista realizada em 24 de março de 2006.

¹⁴² Entrevista realizada em 30 de março de 2006.

¹⁴³ Entrevista realizada em 06 de abril de 2006. Note-se que aqui, Cristiane usa o artigo “o” para Kratera.

Este depoimento sintetiza questões centrais para o rock. Discutirei a categoria natural em seguida. Também destaquei o contraste elaborado por Cristiane para descrever o estilo das duas bandas. O da Kratera é “pesado”, “arrastado” e “pra trás”. O d’Os Ambervisions, “rápido” e “pra frente”. Esta oposição está relacionada ao caráter das duas, a Kratera, ligada à idéia de apocalipse, Os Ambervisions, de comicidade. Retornarei a isto.

O estilo da banda pode mudar com a integração de um novo músico. O caso d’Os Ambervisions é um bom exemplo. Sua primeira formação tinha Zimmer como baterista, substituído por Cachorro. Perguntei a este sobre como ele lidou com as partes de bateria já criadas por Zimmer, e este me respondeu:

Eu peguei mais ou menos a essência, a idéia dela, mas botei meu estilo. O Zimmer na verdade é o cara mais louco que toca bateria (...) ele é ambidestro. Então, ele é o cara que desenvolveu uma técnica própria revolucionária. Tosca (informação verbal)¹⁴⁴.

O ajustamento entre os membros da banda também gera tensão, pois eles podem ou não sacrificar seus estilos individuais a favor do coletivo. O trabalho de uma banda apresenta dois lados: um de engajamento individual, outro de ligação com o social. Assim, “os temas de recolhimento, de busca individual, espiritual, se misturam aos da necessidade de ritos comuns, de consumação de um desejo em grupo” (Seca, 1988: 191). Essa tensão também é tratada por Cohen (1991), para quem a qualidade social e emocional do processo criativo faz com que surja uma relação intensa entre os integrantes da banda, o que pode contribuir para a harmonia e o conflito. A tensão entre as individualidades alimenta o processo criativo, mas dependendo da forma com que for canalizada, pode levar à ruptura.

Os depoimentos de Cachorro e Cristiane apresentam duas categorias centrais para o universo de concepções do rock de Florianópolis: natural e tosco. Elas referem-se à valorização da “espontaneidade” do tocar, da “intuição” do músico e de sua expressão “verdadeira” em oposição ao excesso de técnica e “artificialização”. A técnica aparece às vezes no discurso dos músicos como mecanização do tocar, destruição da criatividade e

¹⁴⁴ Grifo meu, discutirei a categoria tosco em seguida. Depoimento em entrevista de 17 de abril de 2006.

redução da música a “padrões” associados ao *establishment* e à comercialização. Weber (1995) assim analisa o processo que constitui a música ocidental: “Nossa música harmônica de acordes racionalizou o material sonoro mediante a divisão aritmética” (: 54), submetendo “também a melodia à harmonia de acordes racional” (: 58). Note-se que Weber constrói sua teoria da música ocidental fundamentado nesta racionalidade, com base no que a contrasta com a música dos outros povos (Menezes Bastos, 1995: 48). Então, “a música ocidental – oposta a todas as “outras” - seria aquela que está submetida à disciplina e ao controle da inteligência”, assim se afirmando enquanto arte – “*téchne*¹⁴⁵, no sentido estrito de ‘técnica’” (idem). Quando relativizam a técnica, os músicos de rock questionam a estética de uma tradição racionalizada que tem origens no Canto Gregoriano, chegando ao fim com o dodecafonismo (Menezes Bastos, 2003 a).

Ressalto que esta relativização não significa desleixo quanto ao fazer musical. Também, que não existam músicos admirados por suas habilidades técnicas. O que há é o questionamento da técnica como valor fundamental - ela deve ser submetida à criatividade, originalidade, espontaneidade e expressão dos sentimentos do músico; tomada, pois, como base sobre a qual se cria. O questionamento da tradição ocidental não é uma negação desta, mas uma apropriação, de acordo com a qual o valor do indivíduo é posto em relevo e o da técnica não percebido como garantia da supremacia daquele.

O melhor exemplo para esta valorização da criatividade em detrimento da técnica está no revezamento de instrumentos dos integrantes da Cabeleira. Nesta, um integrante que nunca tocou um instrumento pode começar a investigá-lo e desenvolver, parafraseando Cachorro, *uma técnica revolucionária. Tosca*. “Tosco” significa: “1. Tal como veio da natureza. 2. Não lapidado nem polido. 3. Bronco, grosseiro, rude” (Aurélio, 1988: 641). No discurso dos músicos, aponta para a idéia de “naturalidade” ainda não domesticada pela racionalização da técnica (Menezes Bastos, 1995: 48). Em campo, demorei para entender que

¹⁴⁵ Palavra grega para aquilo que chamamos de “arte”.

quando um músico chama outro de “tosco” não está criticando sua forma de tocar “rude” e “grosseira”, mas elogiando a autenticidade de sua “naturalidade”.

Os músicos dedicam horas de seus dias à audição, pesquisa, composição, elaboração dos timbres dos instrumentos, esta elaboração sendo constituinte do processo de composição e do estilo. Aqui, voltamos à estética da tecnologia, pois os timbres são constituídos a partir de recursos elétricos e eletrônicos. A pesquisa de timbres e sonoridades dá-se principalmente entre os guitarristas. De uma guitarra para outra, o timbre varia muito, a escolha de uma guitarra dizendo muito sobre o estilo que um músico busca forjar. Existem duas principais marcas de guitarra: *Fender* e *Gibson*. Para meus informantes, a *Gibson* é mais apropriada para sonoridades com distorção, enquanto a *Fender* o é para sonoridades mais “limpas”, sem efeitos e distorção. Segundo Galináceo “a *Gibson* é a guitarra de rock” (informação verbal)¹⁴⁶, mas alguns preferem a *Fender*. Ainda existem modelos de guitarra “próprios” para determinados subgêneros, como é o caso da *Fender Jaguar*, tida como ideal para o *surf*. Além da diversidade dos timbres das guitarras há diversos tipos de caixas de amplificação de seu som, que também têm timbres específicos. O cubo *Fender* foi apontado como ideal para sonoridades “limpas”, enquanto o *Marshall* para “puxar distorção”. Há, ainda, equipamentos que podem ser anexados ao instrumento, como os já tratados pedais e pedaleiras.

Cada pedal oferece apenas um efeito, enquanto a pedaleira oferece uma gama de efeitos que o músico combina e armazena. Os músicos preferem os pedais, pois seus timbres são tidos como de “melhor qualidade”. Além disso, uma vez programados e acionados, os efeitos da pedaleira não podem ser graduados durante as performances, ao contrário dos pedais. Devido a essa falta de controle e baixa qualidade do som, os músicos consideram os timbres da pedaleira “artificiais”. No entanto esta é um recurso mais barato, pois concentra em si efeitos de diversos pedais. Willy, guitarrista da Lixo Organico, foi quem observei mais explorar a pedaleira, sendo apontado por outros como um dos únicos músicos a controlar

¹⁴⁶ Em entrevista realizada em 24 de março de 2006.

bem e tirar bons sons dela. Perguntei a ele, que trabalha com misturas de efeitos, principalmente de reverberação, se em suas performances os efeitos não saíam de seu controle, adquirindo autonomia e “vida própria”. Ele me respondeu que não, que o músico deve controlar e dominar o efeito, conduzindo os sons gerados por este. Para ele, a partir do efeito, uma linha melódica ou harmônica que a princípio pareceria simples acaba por ser complexificada, o que se dá devido à soma dos sons privilegiados pelo efeito, que geram sons resultantes que, por sua vez, geram linhas melódicas. Assim, na visão de Willy, há uma interação entre músico e efeito, na qual a pergunta do músico gera uma resposta do efeito.

5.2 A música como “pegada” no mundo

Aqui tratarei da construção do estilo como uma forma de conquistar um território simbólico delimitado por uma visão de mundo hedonista, que questiona a sociedade racionalizada, percebida pelos músicos como conservadora e convencional.

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.

As concepções de “música” e “arte” do rock estão ligadas à contraposição do seu universo “hedonístico” (Menezes Bastos, 2003) à racionalização ocidental. Como se viu, este questionamento se dá pela relativização da técnica e rejeição daquilo que é percebido como “padrões” da indústria fonográfica. Também está ligada a ele a oposição construída pelos músicos entre o mundo noturno e subterrâneo do rock e o diurno e superficial das praias: os mundos dos boêmios que “trocam o dia pela noite” e de quem “cedo madrugada” para surfar.

Com esta oposição, um mundo obscuro e reencantado¹⁴⁷ é contraposto a um claro e racionalizado.

A rejeição da música racionalizada é também a rejeição do comportamento racionalmente orientado, o que marca toda a história do rock. Nos 1950, Elvis Presley com seus movimentos de quadril confronta uma sociedade moralista (Wicke, 1993). Nos 1960, com a contracultura e sua oposição à tecnocracia (Roszak, 1972), o confronto intensifica-se. Nos 1970, a rejeição do comportamento racionalmente orientado e da tecnocracia têm seu ponto culminante no punk e em sua máxima *faça você mesmo*.

A originalidade, tão importante para o rock, é uma forma de demarcação e conquista de um território simbólico com uma visão de mundo que prioriza o prazer e a diversão em detrimento do trabalho, mecanização e obrigação. A expressão “ideologia da banda”¹⁴⁸, para referir-se à sua proposta original, não corrompida pela “comercialização”, está relacionada a essa conquista. Através do “estilo”, a banda constrói um universo particular que expressa sua visão de mundo. Quando ela deixa de seguir suas concepções, cedendo aos “padrões” racionalizados da comercialização, ela apaga sua “pegada” e visão de mundo. Partindo disso, percebo que é a música das bandas – e, não, qualquer discurso verbal seu – que traz em sua própria constituição a partir de determinados valores estéticos e na forma com que é concebida, sua visão de mundo. Foi isso que tentei mostrar quando discuti a composição. Aqui, retomo o pensamento de Maffesoli, quando afirma que ética e estética estão profundamente ligadas, sendo fundamentais para a configuração das comunidades afetuais.

Maheirie (2001) trata da importância do trabalho acústico¹⁴⁹ na configuração da concepção de mundo: “A partir da música, pode-se criar novas significações, vivências, reflexões sobre a realidade social e sobre o cotidiano” (: 11). Assim, a música pode ser uma

¹⁴⁷ Sobre o reencantamento do mundo ver Maffesoli (2005).

¹⁴⁸ Discuti esta concepção no quarto capítulo.

¹⁴⁹ Trabalho acústico “refere-se ao dispêndio de energia humana no fenômeno acústico” (Araújo, 1992: 43). Apropriando-se da idéia marxista de trabalho, Araújo propõe que o trabalho acústico é um valor como qualquer trabalho, vinculado às esferas do “interesse, acumulação, lucro, troca e mercado” (: 44).

forma de resistência, pois “se revela como uma maneira de conceber o pertencimento” (: 10).

Partindo dos significados expressos pelas bandas, a autora observa que:

É necessário (...) que se abandone formas tradicionais de se compreender a política, a fim de entender a perspectiva presente na interioridade do rock, pois este gênero musical está amparado em valores que enaltecem o presente, a transformação da vida desde o cotidiano e uma crítica social que nem sempre vislumbra mudanças a partir das instituições formais. (...) De qualquer maneira, o rock se traduz numa linguagem que faz uma aliança entre a crítica e a diversão, chamando o coletivo para a vivência do cotidiano, o qual se revela um elemento importante na compreensão deste gênero musical (Maheirie, 2001: 69).

A autora continua:

Sendo a música um tipo de prazer, diversão e abertura de novas possibilidades, esta escolha pode significar uma saída ético-político-estética, num contexto social cada vez mais voltado à solidão, ao anonimato e a perda da dignidade humana, mesmo que o músico não se dê conta disso (: 82).

Além da originalidade, há três outros fatores fundamentais para a demarcação do território simbólico da banda a partir da sua visão de mundo: a escolha do nome, sua forma de se apresentar em shows e, finalmente, a idéia de *ruído*.

O nome da banda está ligado ao estilo e subgêneros com que dialoga, remetendo a suas características musicais e a visão de mundo. Para Cohen (1991) sua escolha não serve só para atrair a atenção, mas simboliza “o caráter da banda, suas aspirações e ideologia” (: 37). Nas bandas que acompanhei, há dois tipos principais de nomes: apocalípticos e cômicos.

Assim como os nomes de bandas de *heavy metal* analisados por Walser (Mötörhead, Ratt, Scorpions, Judas Priest e Black Sabbath), aqueles que chamo de apocalípticos “evocam poder e intensidade de diversas formas” (Walser, 1993: 2). Kratera é um bom exemplo disto. Aqui, o sentido de poder é constituído a partir da idéia de destruição evocada pelo termo “cratera”. Recordo as características do som da Kratera, apontadas por Cristiane: “pesado”, “arrastado” e “pra trás”. A idéia de “peso”¹⁵⁰, que, como trabalhei no capítulo 2, nesta banda é construída a partir dos atributos de “grave” e “lento”, também é relacionada por Walser (1993) à potência e ao poder. Por fim, o fato de “cratera” ser escrito com “k” parece querer retirar sua “destruição” do domínio do corriqueiro, lançando-a no universo do apocalipse.

¹⁵⁰ Ainda voltarei à categoria “peso”.

Porém, alguns nomes apocalípticos – como Lixo Organico - apontam para uma visão de mundo pessimista, associada à morte, dor e falta de poder. Estes significados transparecem nas características da banda, como os vocais gritados e guitarras distorcidas, que, no capítulo 2, associei ao desespero, e na “suavidade”, que descrevi a partir da metáfora de “nuvens sonoras” e liguei à melancolia. De novo, a grafia é fundamental: a ausência do acento em “orgânico” retira seu sentido do corriqueiro, arremessando-o ao extraordinário.

Os nomes cômicos descrevem a relação da banda com o humor, o deboche e o sarcasmo. São bons exemplos: Os Cafonas, Os Capangas do Capeta, Os Ambervisions, Pão Com Musse e Black Tainhas. Humor, zombaria e sarcasmo caracterizam a crítica irrisiva à sociedade racionalizada. Na história da arte e da cultura brasileiras, eles enquanto formas de crítica social têm tido importância, como foi o caso no Modernismo – entre o final dos 1910 e início dos 1920 -, particularmente do movimento antropofágico, no qual Oswald de Andrade tem destaque (Nunes, 1995). A poesia modernista tem como principal método de criação a decomposição humorística do arcabouço intelectual da sociedade brasileira da época (idem). A crítica modernista a partir do humor é posteriormente retomada pelos tropicalistas que, como já dito, se utilizam do deboche para criticar uma série de dicotomias associadas ao *establishment* brasileiro (Menezes Bastos, 2003 a e 2005 a).

Como no Tropicalismo (Menezes Bastos, 2003 a e 2005 a), o humor das bandas que acompanhei pode ser relacionado à idéia de carnavalização de Bakhtin (1999). O autor “trata a cultura popular da Idade Média e do Renascimento como uma cultura de carnaval ou do riso” (Gurevich, 2000: 83-84), o riso carnavalesco sendo um *riso festivo* (Bakhtin: 10). Bakhtin analisa a cultura medieval partindo dos opostos: cultura oficial - da Igreja e Estado - e popular - do riso e festas carnavalescas. Enquanto as festas oficiais consagravam “a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes” (: 08), o carnaval era “o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente”

(idem)¹⁵¹. Segundo Bakhtin, na Idade Média o riso é uma visão de mundo oposta à da sociedade instituída. É assim que o riso aparece entre as bandas de rock de Florianópolis.

Outro paralelo entre o riso carnavalesco e o humor das bandas é o fato de que uma das características importantes deste riso é o escárnio aos próprios burladores, que destrói qualquer forma de superioridade (Bakhtin 1999: 10). Um bom exemplo disto está no nome “Os Cafonas”. Segundo Calvin, seu vocalista e baterista, ele surgiu de um comentário de um amigo criticando a forma com que os integrantes da banda se vestiam. Eles resolveram apropriar-se da crítica, transformando-a em deboche de si mesmo. O escárnio de si mesmo também está no nome Os Ambervisions. *Ambervision* é um modelo de óculos escuros, “de surfista”. Através do nome, a banda - que dialoga com a *surf music* - constitui seu estilo a partir de um achincalhe com o estereótipo do surfista. Retomo aqui a comparação de Cristiane: enquanto a Kratera é “pesada” e “pra trás”, Os Ambervisions é “rápido” e “pra frente”. Relaciono este “pra frente” à visão de mundo, a partir do humor, da banda.

Passo ao próximo ponto crucial para a demarcação do território simbólico da banda: os shows. Os shows de rock são os momentos de maior efervescência da cena, fundamentais para a formação das comunidades afetuais (Maffesoli, 2000). Eles podem ser vistos como rituais onde ocorrem “instantes divinos de comunhão com a sociedade” e público e músicos entram em transe (Seca, 1988: 66). Para que isto ocorra, há dois elementos fundamentais: o impacto da música e a construção da imagem dos músicos.

Maffesoli (2004) considera que a imagem é um apoio para o estar junto e a aparência, uma espécie de pele do social. Assim, a escolha de vestimentas e acessórios fazem parte de um trabalho sobre o corpo que indica o pertencimento grupal. Seca (1988) observa a importância da construção da imagem da banda, que chama de *look*, para que o público identifique-se com esta, escolhendo-a como sua representante. Ele entende por *look* “um conjunto de vestimentas, de acessórios, de posturas físicas denotando e conotando um estilo,

¹⁵¹ DaMatta (1997) também trata da relativização das hierarquias sociais no carnaval. No entanto, diferentemente de Bakhtin, ele considera que elas não são propriamente desconstruídas, mas invertidas.

visando representar a personalidade daquele que o sustenta como uma segunda pele do indivíduo” (: 141), a ele atribuindo uma característica hipnótica, comparando-o à ação de um pêndulo que prende o olhar enquanto a voz o hipnotiza.

A Kratera é uma das bandas que mais chama a atenção quanto à construção da imagem. Conforme o segundo capítulo, estes músicos entram no palco com máscaras que escondem seus rostos. Perguntei o porquê das máscaras, no que Gastão, me respondeu:

Fator agressividade. Rock não pode ser inofensivo (...) Nós queremos é incomodar. (...) É isso, a gente não quer indiferença. A máscara é um fator anti-indiferença (informação verbal)¹⁵².

Essa agressividade, que empiricamente toma conta dos corpos dos músicos, está ligada à conquista de território simbólico, sendo uma senha para a idéia de poder, que como dito, aparece já na escolha do nome da banda. A construção da imagem de uma banda ainda está ligada ao que os membros da comunidade chamam de ter “atitude”, categoria que aponta para a autenticidade e originalidade¹⁵³. No entanto, o excesso de valorização da aparência física causa desconfiança. Surge a idéia do *poser*, cuja imagem é construída para agradar o público ou vender discos. No discurso nativo, esta imagem é “forçada” pelo músico, que perderia sua “espontaneidade” e personalidade. A categoria *poser* refere-se a músicos que são totalmente influenciados pela moda e que priorizam à sua música a vaidade e vontade de se exibir.

Quanto ao impacto causado pela música, Seca (2004) observa nos shows de rock “uma violenta paixão vinculada à vontade de fazer o ouvinte entrar, custe o que custar, no ritual sonoro” (Seca, 2004: 34). Aqui, o ouvinte “deve ignorar o ritmo de seu próprio corpo e adaptar-se ao de uma marcha precipitada e muito mais forte” (idem). A música deve alcançar as “vísceras” (idem: 35), penetrar e cortar o corpo.

Esse impacto do som no corpo também é tratado por Maheirie (2001):

¹⁵² Entrevista realizada em 24 de março de 2006.

¹⁵³ A categoria “atitude” não é exclusiva do rock, aparecendo também em outros universos musicais, como o rap, onde “é palavra indispensável no vocabulário hip hop. Eles geralmente dizem: *Para fazer parte do grupo não só é preciso ter consciência, mas atitude*. Termo que sintetiza a linha de conduta que o grupo espera de cada um” (Rocha; Domenich; Casseano, 2001).

Para além da identificação com as letras, a batida, o pulsar, enfim, o ritmo das músicas nos lança, tendo ou não conhecimento disto, a um envolvimento físico com elas e ao mesmo tempo com os outros, produzindo novas afetividades. Quando o som emerge do silêncio, ele transforma corporalmente os sujeitos que o escutam, podendo aumentar ou diminuir os batimentos cardíacos, a pressão sanguínea, a energia e o metabolismo (: 52).

O som dos shows é muito alto. Durante minhas primeiras saídas a campo, senti mal estar e dores nos ouvidos devido à intensidade da música, por isso, em muitas noites não acompanhei todos os shows. No final da pesquisa, no entanto, não me sentia assim, meu corpo tinha se acostumado. Há um impacto táctil da massa sonora no corpo – pois o som não é, exatamente ele mesmo, um mar de ondas no ar? Jorge, técnico de estúdio, relatou que quando ensaiam bandas de *hardcore* em seu estúdio, em 15 minutos ele fica com os vidros totalmente embaçados, o que não acontece com as de *pop*. O *hardcore* produz mais calor tanto pela movimentação dos músicos, quanto pela intensidade do som. Jorge continua, observando que as bandas de *hardcore* ensaiam com o som extremamente alto, mas utilizam tampões de ouvido. Isto indica um desejo de sentir a intensidade do som não pela audição, mas no corpo inteiro, pele, coração, estômago. A intensidade do som é fundamental para a efervescência dos shows. Alguns bares estipulam um limite de decibéis¹⁵⁴ a ser respeitado pelos músicos. Os shows que acompanhei nesse tipo de bar tiveram recepção fria do público.

Tratando da intensidade do som, entramos na próxima questão fundamental para a delimitação do território da banda: o *ruído* - o rock deve ser “barulhento”, *ruidoso*. Remeto-me a *O Cru e o Cozido*, onde Lévi-Strauss (2004) trata do ruído. Ele estabelece uma relação entre o mito e a música, onde esta é a “manifestação suprema no mundo ocidental - durante determinada época – do pensamento mítico” (Menezes Bastos, 2005 b: 5). Enquanto para Lévi-Strauss a música aponta para o mito, elemento crucial para a elaboração das escalas de classificação constituintes da ordem social, o ruído representa o rompimento dessa ordem. O autor encontra dois exemplos etnográficos onde o ruído é prescrito pelo costume. O primeiro é o chavari da tradição europeia, que acontece em circunstâncias como: “casamentos entre

¹⁵⁴ Decibel é a “unidade logarítmica de medição relativa para variações acústicas e elétricas” (Oliveira e Lopes, 1999: 217).

cônjuges de idades muito diferentes, segundas núpcias de viúvos, maridos surrados pelas mulheres, (...), casamentos que violam os graus proibidos” (: 329). O segundo é a algazarra, produzida por “numerosas sociedades ditas primitivas (e também civilizadas), por ocasião de eclipses solares e lunares” (idem). Nos dois eventos, o ruído aponta para a ruptura de uma ordem a partir da introdução de um elemento estranho. O papel do ruído é, portanto, “assinalar uma anomalia no desenvolvimento de uma cadeia sintagmática” (: 331).

Attali (2003) faz uma leitura da comparação entre música e mito de Lévi-Strauss, considerando que a ordem musical simula a social e a dissonância, a marginalidade. Para ele a música funciona como um espelho onde “toda a atividade é refletida definida, gravada e distorcida” (: 5): “*O código da música simula as regras aceitas da sociedade*” (: 29). Assim, a música é apropriação, controle e reflexo do poder, logo, essencialmente política. Partindo disto, ele também associa o barulho à desordem, percebendo-o como uma fonte de poder que aponta para a mudança dos códigos. O barulho cria um significado, em primeiro lugar porque “a interrupção de uma mensagem significa a interdição de um significado transmitido” (: 33) e porque a falta de significado no barulho liberta a imaginação do ouvinte e, com isso, a ausência de um sentido torna-se a presença de diversos deles. O ruído possibilita a criação de uma nova ordem, um outro tipo de organização e um outro código. Quando no trabalho dos músicos que estudei, o *ruído* do som alto, das distorções de guitarra e da microfonia parece apontar para o desejo de rompimento com a ordem estabelecida e racionalizada - musical ou social - e para a mudança, sendo assim, importantíssimo na constituição do estilo da banda como “pegada” e proposta de visão de mundo. Assim, também aparece a idéia de “peso”, relacionada à distorção de guitarra e intensidade do som. O “peso” intensifica a marca da “pegada”. Retomo a associação de Walser (1993) entre a distorção das guitarras e da voz humana e a idéia de potência e desejo de poder.

5.3 Um quadro de categorias musicais

Antes de entrar nas considerações finais, faço uma síntese das categorias fundamentais para a comunidade rock de Florianópolis. Algumas delas se organizam em pares de oposições que replicam a dicotomia puro/impuro:

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

Outras se organizam em dicotomias nas quais a oposição puro e impuro seria reducionista: “peso”/“suavidade”, associada à idéia de poder e à falta deste, à ação e à depressão, a categoria “suavidade”, remetendo a um escapismo do mundo da ação para o da imaginação; “pesado, arrastado e pra trás” (Kratera) / “rápido e pra frente” (Ambervisions), que relaciono a visões de mundo apocalípticas e carnavalizadas, respectivamente; técnica/espontaneidade, na qual a racionalidade não domestica, mas é subjugada pela “naturalidade” do indivíduo; “limpo”/ “sujo”, relacionada à qualidade do som e à quantidade de efeitos anexados ao som da guitarra.

Considerações Finais

Nesta dissertação, descrevi as formas com que os músicos percebem sua prática musical e os valores e visões de mundo em jogo quando tocam e compõem. Também tratei da dinâmica entre o local e o global por meio da análise de apropriações que as bandas de Florianópolis fazem de subgêneros de rock que circulam em escala global. Para isso, mostrei que a história do rock é recriada no trabalho de cada banda.

Acabei por abordar o fazer musical, entretanto, sempre de forma panorâmica. Poderia ter me aprofundado em questões específicas de cada música e realizado transcrições e análises destas. Tratei da construção do estilo da banda, mas não de como isso se dá no texto musical; do processo de composição musical, mas não da elaboração de músicas específicas. Assim, em trabalhos futuros, pretendo voltar a estas questões e aprofundar o estudo da dinâmica entre os gêneros globais e os estilos individuais.

Muita coisa ainda pode ser dita sobre as bandas com que trabalhei. Repito que cada uma delas é um universo em si, apresentando assunto para mais de uma dissertação como esta. No entanto, antes de finalizar meu texto, gostaria de dedicar mais algumas palavras à questão da incompatibilidade percebida pelos músicos entre o rock e Florianópolis. Para isso, proponho uma comparação entre a formação da cena aqui tratada e o conto de Poe (1975), analisado por DaMatta (1977), *O Diabo no Campanário*.

O conto narra um acontecimento que abala a ordem do burgo de Vondervotteimittis, distante de todas as estradas principais e cercado por montanhas que nunca foram ultrapassadas por seus habitantes, que imaginam nada haver do outro lado. Ele sempre existiu da mesma forma, nunca sofreu a menor mudança e apenas a sugestão desta possibilidade é considerada um insulto. As famílias são iguais e têm exatamente o mesmo número de pessoas: uma mulher, um homem e três meninos. As mulheres se vestem da

mesma forma e têm as mesmas atividades. Assim também procedem os homens e meninos. As casas também são iguais.

Todos os habitantes da cidade, mesmo os gatos e porcos, possuem relógios. Todos os homens mantêm sempre um de seus olhos no Relógio do Campanário do Conselho da Cidade, cujo sino bate regularmente as horas desde a mais remota antiguidade. O Relógio do Campanário fica situado no centro da cidade e inspira orgulho em seus habitantes. Estes adotam as máximas: “É errado alterar o velho e bom curso das coisas” (Poe, 1975: 738) e “nada de bom pode vir de além das montanhas” (: 739). Quando, então, surge no cume de uma das montanhas um objeto estranho, logo identificado como um “rapaz bem pequeno de aparência estranha”. Ele mostra-se um diabo de rosto e sorriso sinistro, traz uma enorme rabeça em baixo de um dos braços e em seus passos e sua dança não tem nenhuma idéia do que seja manter o ritmo. Ele se dirige direto para o Campanário e mexe no relógio, fazendo-o, ao meio dia, dar treze badaladas. Com isso, desregula toda a vida dos habitantes, que tinham no relógio o fulcro de sua vida social e não conseguem mais se orientar.

DaMatta (1977) analisa o conto a partir do estruturalismo de Lévi-Strauss e das noções de solidariedade mecânica e orgânica de Durkheim. Considera que a nossa “narrativa de terror” pode ser equiparada aos “mitos” ou “contos de fadas” de outras culturas (: 98) e que a estrutura elaborada por Poe pode ser encontrada em diversas sociedades indígenas, onde a chegada do diabo é equivalente ao contato com o branco, “cuja impossibilidade de classificação é causada pelos traços constituintes do agente de mudança, ao qual se associa o barulho, falta de ritmo, o caos, a fome e a doença” (: 123). Para DaMatta o Burgo de Vondervotteimittis existe toda vez que um de nós vai a uma comunidade isolada. Assim, nosso “mundo das máquinas a vapor e da rabeça que toca sem ritmo” é “contraposto ao ritmo compassado e seguro dos relógios” (: 124).

Apropriando-me do conto, assim como da leitura de DaMatta (1977), observo que Florianópolis é percebida pelos músicos de rock independente como uma espécie de Burgo

de Vondervotteimittis, um lugar regulado pela rotina. Ao invés de cercada por montanhas, Florianópolis é uma ilha, na qual, na visão nativa, nada de novo acontece. Os músicos são rapazinhos estrangeiros, diabinhos, que querem desregular a “ordem” do lugar, o ritmo dos acontecimentos de uma cidade tida como conservadora. Mas como estes rapazinhos estrangeiros pretendem mudar a cidade? Calil, da banda Pão Com Musse me respondeu esta questão: *Chamando a galera pra curtir*.

Assim, percebo que o riso, a diversão, o hedonismo é a proposta de visão de mundo das bandas. Na brincadeira de se fazer música e de se recriar o mundo o que está em jogo é a originalidade, a espontaneidade, a “atitude” acima de tudo, que está ligada à autenticidade. Brincando de se fazer música o mundo é “reencantado”.

Bibliografia

ABBAGNANO, Nicola. Verbete: Niilismo. In: Dicionário de filosofia, pp. 712-713. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ABRAMO, Helena Wendel. Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Scritta, 1994.

ADORNO, Theodor W. Teoria estética, pp. 11-27. Lisboa: Edições 70, 1982.

_____; HORKHEIMER, Max. A Indústria cultural. In: Sociologia: Theodor W. Adorno, (Org.)G. Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

ALEXANDRE, Ricardo. Punk. Coleção para saber mais, Super Interessante. São Paulo: Abril, 2004.

ALVES JÚNIOR, Ozias. Breve dicionário do heavy metal da grande Florianópolis (SC). Disponível em <<http://www.bigua.com.br>> e consultado em 20 de dezembro de 2006.

APPADURAI, Arjun. Global ethnoscaes: notes and queries for a transnational anthropology; The production of locality. In: Modernity at large: cultural dimensions of globalization. Minneapolis; Londres: University of Minnesota Press, 1996.

ARAÚJO, Samuel. Critical perspective on samba. In: Acoustic labor in the timing of everyday life: A critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro. Tese de doutorado em Musicologia, Universidade de Illinois at Urbana-Champaign. Urbana, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. Dada. In: Arte moderna, pp. 353-360. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ATTALI, Jacques. Noise: the political economy of music. Minneapolis: The University of Minnesota Press, (1985) 2003.

AURÉLIO Buarque de Holanda Ferreira. Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

BADDELEY, Gavin. Goth chic: um guia para a cultura dark. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BAHIANA, Ana Maria. Elvis Presley: A vida, as músicas e os filmes. In: Elvis Presley por ele mesmo. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BAKHTIN, M. El problema de los géneros discursivos. In: Estética de la creación verbal. México, D.F.: Siglo Veintiuno, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. Apresentação do problema; Rabelais e a história do riso. In: A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BLASHILL, Pat. Noise from the underground: a secret history of alternative rock. Nova Iorque: Simon & Schuster Editions; A Fireside Book, 1996.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In: Sociologia da Arte, vol. IV, (Org.)Gilberto Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- BIVAR, Antonio. O que é punk. São Paulo: Brasiliense, (1982) 1984.
- BRONSON, Fred. The billboard book of number one hits. Nova Iorque: Billboard Publication, 1988.
- CAIAFA, Janice. Movimento punk na cidade: A invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- CALADO, Carlos. Tropicália: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, (1997) 2000.
- CALDAS, Raul. Oh! Que delícia de Ilha. Florianópolis: Paralelo 27; Lunardelli; Propague, 1995.
- CHACON, Paulo. O que é rock. São Paulo: Brasiliense; Nova Cultural, 1985.
- CHANAN, Michael. Preface; Record culture. In: Repeated takes. Londres; Nova Iorque: Verso, 1995.
- COHEN, Sara. Rock culture in Liverpool. Nova Iorque: Clarendon Press; Oxford University Press, 1991.
- DAMATTA, Roberto. Poe e Lévi-Strauss no campanário ou a obra literária como etnografia. In: Ensaio de antropologia estrutural: o carnaval como um rito de passagem. Petrópolis: Vozes, 1977.
- DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Roxo, 1997.
- DAPIEVE, Arthur. Brock: o rock brasileiro dos anos 80. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DIAS, Márcia Tosta. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- DUMONT, Louis. Homo hierarchicus: o sistema de castas e suas implicações. São Paulo: EDUSP, 1992.
- DURKHEIM, Émile. As formas elementares da vida religiosa. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ECO, Umberto. O problema da definição geral da arte. In: A definição da arte. Lisboa: Edições 70, 1981.
- ECO, Umberto. Apocalípticos e integrados. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FERRY, Luc. O declínio das vanguardas: a pós-modernidade. In: Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática. São Paulo: Ensaio, 1994.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. A invenção da açorianidade. In: A farra do boi: palavras, sentidos, ficções, pp. 113-141. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

FRITH, Simon. Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock' n' roll. Nova Iorque: Pantheon Books Nova York, 1981.

_____. Introduction; The industrialization of music. In: Music for pleasure: essays in the sociology of pop. Nova Iorque: Routledge, 1988.

_____. Música popular 1950-1980. In: Fazendo música, (Org) George Martin. Brasília: Editora Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

FROES, Marcelo. Jovem guarda: em ritmo de aventura. São Paulo: Editora 34, 2000.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura. In: A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC- Livros Científicos Editora S.A, 1989.

GELERNTER, David. A beleza das máquinas. Rio de Janeiro: Roxo, 2000.

GIDDENS, Anthony. As conseqüências da modernidade. São Paulo: Unesp, 1991.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. História da música ocidental. Lisboa: Gradiva, 1988.

GUEIROS, JR., Nehemias. A revolução digital do final do milênio. In: O direito autoral no show business. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

GUREVICH, Aaron. Bakhtin e sua teoria do carnaval. In: Uma história cultural do humor. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2000.

HOBSBAWM, Eric. As artes 1914-15. In: A era dos extremos: o breve século XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LACERDA, Eugênio Pascele. O atlântico açoriano: uma antropologia dos contextos globais e locais de açorianidade. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2003.

LATOUR, Bruno. Jamais fomos modernos. São Paulo: Editora 34, 1994.

LEÃO, Tom. Heavy metal: guitarras em fúria. São Paulo: Editora 34, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Abertura; Quinta parte: sinfonia rústica em três movimentos. In: O cru e o cozido. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LUCENA, Luiz Carlos. Rock a música da revolução: o rock contando a história dos anos 60. Sem local: Selecta, 2005.

LYDON, John; ZIMMERMAN, Keith and Kent. Rotten: no Irish, no Blacks, no Dogs. London: Plexus, 2003.

MACAN, Edward. *Rocking the classics: english progressive rock and the counterculture*. Nova Iorque: Oxford, 1997.

MACNEIL, Legs; MCCAIN, Gillian. *Mate-me por favor*, vol I e II. Porto Alegre: LP&M, (1996) 2004.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

_____. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 2005.

MAHEIRIE, Kátia. “Sete mares numa Ilha”: a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2001.

MANUEL, Peter. Preface; 1. Introduction: Theoretical perspectives; 2. The impact of cassettes on the international recordings. In: Cassete cultures. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1993.

MARTIN, George. *Fazendo música: guia para compor, tocar e gravar*. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2002.

MATOS, Olgaria C. F. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. In: Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MCLUHAN, Marshall. O meio é a mensagem; Os meios como tradutores; o fonógrafo. In: Os meios de comunicação como extensões do homem. São Paulo, Cultrix, 2003.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A festa da jagatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo. São Paulo, 1990.

_____. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. In: *Anuário Antropológico*, nº 93, Rio de Janeiro, 1995.

_____. A “origem do samba” como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº31, pp. 156-177. Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996 a.

_____. Musicalidade e ambientalismo na redescoberta do eldorado e do caraíba: ensaio sobre o encontro Raoni-Sting. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº39 (1), pp. 145-189. Departamento de Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1996 b.

_____. Músicas latino-americana, hoje: musicalidade e novas fronteiras. In: Música popular em américa latina: actas del IIº Congresso Latinoamericano

IASPM, (Ed.) Rodrigo Torres, pp. 17-39. Santiago de Chile: FONDART (Ministério de Educação de Chile), 1999.

_____. Brazilian popular music: an anthropological introduction (Part. I). In: Antropologia em Primeira Mão. Florianópolis: UFSC; Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 2000.

_____. Authenticity and entertainment: ethnic folkways library, american ethnomusicology and the ethnic music market. In: Music archiving in the world, (Ed.) G. Berlin e Artur Simon, pp. 385-391. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2002 a.

_____. Brazilian popular music: an anthropological introduction (part II). In: Antropologia em Primeira Mão. Florianópolis: UFSC; Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2002 b.

_____. Brazilian popular music: an anthropological introduction (part III). In: Antropologia em Primeira Mão. Florianópolis: UFSC; Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2003 a.

_____. Entrevista com Anthony Seeger. In: Ilha: Revista de Antropologia, v. 21. Florianópolis: UFSC; Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2003 b.

_____. Verbete Brasil. In: Continuum encyclopedia of popular music of the world- vol. III Caribbean and Latin America. (Org.) John Shepher, David Horn e Dave Lacing, pp. 213-248. London: Continuum, 2005 a.

_____. O pensamento musical de Claude Lévi-Strauss: notas de aula. Antropologia em Primeira Mão. Florianópolis: UFSC; Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 2005 b.

MIDDLETON, Richard. "Roll over beethoven"? Sites and soundings on the music-historical map; "It's all over now". Popular music and mass culture: Adorno's theory; "Change gonna come"? Popular music and musicology. In: Studying popular music, pp. 1-63/ 101-126. Bristol: Open University Press, 1990.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: A utopia antropofágica, Oswald de Andrade. São Paulo: Globo, (1990) 1995.

O'HARA, Craig. A filosofia do punk. São Paulo: Radical Livros, 2005.

OLIVEIRA, Allan de Paula. O tronco da roseira: por uma antropologia da viola caipira. Dissertação de mestrado. Programa de Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

OLIVEIRA, Marcelo Carvalho de; LOPES, Rodrigo de Castro. Manual de produção de CDs e fitas demo. Rio de Janeiro: Gryphus, 1999.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. O que é contracultura. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

- POE, Edgar Allan. The devil in the belfry. In: Complete tales & poems. Nova Iorque: Vintage Books, 1975.
- RAPHAEL, Amy. Introduction. In: Never mind the bollocks: women rewrite rock. London: Virago Press, 1995.
- REZENDE, Antônio. O existencialismo de Sartre. In: Curso de filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, (1986) 2004.
- ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. Hip hop: a periferia grita. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- RODRIGUES FILHO, Ilson Wilmar. Dicionários de regionalismos da Ilha de Santa Catarina (e arredores). Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1996.
- ROSA, Pablo Ornelas. Rock underground: uma etnografia do rock alternativo de Florianópolis-SC. Monografia (Curso de Ciências Sociais). Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.
- ROSZAK, Theodore. A contracultura. São Paulo: Vozes, 1972.
- SANSON, Beatriz Tironi. Uma década de rock independente em Florianópolis. Monografia (Curso de Jornalismo). Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2004.
- SECA, Jean-Marie. Vocations rock. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.
- _____. Los músicos underground. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- SEITEL, Peter. Introduction. In: The powers of genre: interpreting haya oral literature, pp. 3-32. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999.
- SILVA, Paulo Valério M. da. O movimento da contracultura em Santa Catarina: Palhostock-1974, um festival de paz, amor e música. Florianópolis. Monografia (Licenciatura e Bacharelado em História). Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.
- SOUZA, Ângela Maria. O movimento do rap em Florianópolis: a Ilha da Magia é só da ponte pra lá! Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1998.
- TINHORÃO, José Ramos. História social da música popular brasileira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- TRAJANO FILHO, Wilson. Músicos e música no meio da travessia. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Universidade de Brasília. Brasília, 1984.
- VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

WAIZBORT, Leopoldo. Introdução. In: Os fundamentos racionais e sociológicos da música, Max Weber. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WALSER, Robert. Running with the devil: power, gender, and madness in heavy metal music. Hanover: University Press of New England, 1993.

WEBER, Max. Os fundamentos racionais e sociológicos da música. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

WICKE, Peter. Rock music: culture, aesthetics and sociology. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1993.

Artigos em revistas de rock

ANTUNES JR., José. Stoner rock. In: Into, ano 1, nº3, dezembro de 2004.

BIANCHINI, Fabio. After hour. In: Bizz, A história do rock, vol. 04&05, 2005.

SCHOTT, Ricardo. A corrida do ouro: guitarras turbinadas, palavrões e brasilidade: quem haveria de recusar tal oferta? In: Super Interessante. Edição especial. História do rock brasileiro: de Jorge Ben Jor a Los Hermanos, vol. 04, 2004.

Outros artigos em revista

GALIANO, André. Anos 80: uma música sempre nas paradas. In: Discutindo arte, ano 1, nº2. São Paulo: Educacional, 2005.

Revistas pesquisadas de rock

Bizz, nº193 – 203. São Paulo: Abril, setembro de 2005 – julho 2006.

Dynamite, nº73, ano 13 - nº90, ano 15. São Paulo: Dynamite, maio de 2004 - agosto de 2006.

Mundo Estranho. Edição especial Rock!, Coleção 100 Respostas. São Paulo: Abril, 2004.

Outras revistas pesquisadas

Veja. ed.1937 – ano 38, nº32. São Paulo: Abril, 28 de dezembro de 2005.

Jornais Pesquisados

O Estado. Anos de 1971, 1974, 1984 e 1985, Florianópolis.

Fanzines

Exociclóideo News, nº0; nº1. (Ed.) Patrick Artmann e Isadora Rodrigues Florianópolis, julho, agosto e setembro de 1997; outubro, novembro e dezembro de 1997.

Futio Indispensável, nº0 - 6. (Ed.) Emerson Gasperin e Frank Maia. Florianópolis, maio de 1993 - março de 1995.

Headbanger's Journal, nº11; 12. (Ed.) Herbert M.B. Tubarão, junho de 1994; setembro de 1994.

Papakapica, nº3. (Ed.) Marcel Pauluk e Rodrigo Duarte. Curitiba: Editora Pé-de-chinelo, verão de 1996.

Refugio, Depois do Fim. Joinville, 1994.

Sites Pesquisados

< <http://www.baratosafisn.com.br>>

<<http://burn.palcomp3.cifraclub.terra.com.br>>

<<http://www.democlub.com>>

<<http://www.florianopolisturismo.sc.gov.br/mapa>>

<<http://www.mapainterativo.ciase.gov.br>>

< <http://www.mmrecords.com.br>>

< <http://www.monstrodiscos.com.br>>

<<http://www.orquideanegra.com>>

<<http://www.overmundo.com.br/guia/instituto-topofilico>>

<<http://www.pipodelica.com.br>>

<<http://www.radiodetroia.hpg.ig.com.br>>

< <http://www.tramavirtual.com.br>>

<<http://www.wikipedia.org>>

Discografia

Bandas de Florianópolis:

Apocalypse 2000. Coletânea de bandas. B2001. Brasil: Tamborete Entertainment, 2001.

Black Tainhas. Black Tainhas. Brasil: (sem gravadora), 2005.

Brasil Papaya. Instrumental. 059721MD. Brasil: Cia, (s/d).

Brasil Papaya. *Esperanza*. Brasil: (sem gravadora), 2006.

Controle. Coletânea de bandas. Brasil: Estelar; Under Press, 2000.

Euthanasia. Estileira core music tarja preta. TMB021. Brasil: Tamborete Entertainment, 2001.

Lixo Organico. Merda. Brasil: (sem gravadora), 2006.

Músicas bacanas para pessoas descoladas. Coletânea de bandas, vol. 2. AA3000F008-1. Brasil: F Records, (s/d).

Pipodélica. *Vol. IV*. Brasil: Senhor F, 2004.

Pipodélica. Simetria radial. Brasil: Baratos Afins, 2003.

Os Ambervisions. Cada dia mais a mesma coisa. Monstro 022. Brasil: Monstro Discos; Migué Records, 2001.

Os Ambervisions. Bons momentos não morrem jamais. Monstro 044. Brasil: Monstro Discos; Migué Records, 2003.

Stormental. Stormental. 199.020.578. Brasil: (sem gravadora), 2006.

The Voltage. The Voltage. Brasil: Midsummer Madness, (s/d).

Tributo ao Ultrage: ainda somos inúteis. Monstro 048. Brasil: Monstro Disco, 2004.

Yucca Flats. Yucca Flats. SR000. Brasil: (sem gravadora), 2000.

Zoidz. Espancando o palhaço. 111/150. Brasil: (sem gravadora), 2004.

Brasil:

Astronautas. De algum lugar no sistema solar. Brasil: Mr. Mouse, (s/d).

Autoramas. Nada pode parar os autoramas. Monstro 040. Brasil: Monstro Discos

Cachorro Grande. As próximas horas serão muito boas. Brasil: (sem gravadora), (s/d).

Chico Science & Nação Zumbi. Da lama ao caos. 850.224/2-464476. Brasil: Chaos, 1994.

Legião Urbana. Dois. 8358342. Brasil: EMI, 1992.

Lobão. Canções dentro da noite escura. Rio de Janeiro: L&C Editora; Universo Paralelo, (s/d).

Los Hermanos. Bloco do eu sozinho. 1107055-2. Brasil: Abril Music, 2001.

Mutantes. Jardim elétrico. 04228258872(P). Brasil: Polydor, 1971.

Os Novos Bahianos. Ferro na boneca. 70962. Brasil: RGE, 1997.

Os Replicantes. A volta dos que não foram. Brasil: (sem gravadora), 2001.

O Terço. Casa encantada. 12.074. Brasil: Copacabana, 1976.

Planet Hemp. Usuário. 85024/2-479030. Brasil: Super Demo; Chaos, (s/d).

Ratos de Porão. Guerra civil canibal. 008/04. Brasil: Pecúlio Disco, 2000.

Raul Seixas. Há 10 mil anos atrás. 810348-2. Brasil: Polygram, Philips; Universal, 1976.

Roberto Carlos. Jovem guarda. 850.045/2-476.325. Brasil: Columbia, 1965.

Rock Brasilis. Coletânea de bandas, vol. 1. RM-001. Brasil: Rol Music,

Sapatos Bicolores. Clube quente dos sapatos bicolores. Monstro 056. Brasil: Monstro Discos, (s/d).

Sepultura. Roots. RR8900-2. Brasil: Roadrunner Records, 1996.

The Golden Boys. Jovem guarda. 3415922. Brasil: EMI, (1965) 2005.

Titãs. Cabeça dinossauro. 38.064. Brasil: WEA, 1986.

Tony Campello. Baby rock. 3459692. Brasil: EMI; Odeon, (1960) 2005.

Tropicália. 5120892. Brasil: PolyGram, 1993.

Ultraje a Rigor. Nós vamos invadir sua praia. 28128. Brasil: Warner, 1985.

Walwerdes. Anticonrole. AA0001.000. Brasil: Monstro Discos, (s/d).

Outros Países:

Alice in Chains. Facelift. 188.229. Brasil: Columbia, 1990.

Bauhauss. 1979-1983. Volume two. 6072-2. Brasil: Roadrunner, (1980) 1983.

Black Sabbath. Paranoid.06076-84561-2. Estados Unidos: Sanctuary, 2002.

Chuck Berry. Sweet little sixteen. 33032. Brasil: Movie Play, Roots, 1993.

David Bowie. Tonight. 724384098322. Estados Unidos: Virgin, (1984) 1995.

Dead Boys. Young loud and snotty. 926981-2. Estados Unidos: Sire; Warner Bros, (1977) 1992.

Dead Kennedys. Frankenchrist. Virus45CD. Canadá: BMI; Alternative Tentacles, 1985.

Deep Purple. Deep Purple in rock. 1877-2. Estados Unidos: Warner Bros, 1970.

Duran Duran. Decade. 7931782. Estados Unidos: Capitol, 1989.

Echo and the Bunnymen. Flowers. 2006-2. Brasil: Sum Records, 2006.

Franz Ferdinand. Franz Ferdinand. 966-2. Brasil: Trama; Domino, 2004.

Iggy and The Stooges. Raw power. 3211. Nova Iorque: Columbia, 1973.

Interpol. Turn on the bright lights. 734-2. Brasil: Trama; Matador Records, 2002.

Jethro Tull. Living in the past. 321575-2. Brasil: Chysalis; EMI, (1972) 1997.

Jimi Hendrix. Axis: bold as love. MCAD-11601. Estados Unidos: MCA, (1968) 1997.

Led Zeppelin. Led Zeppelin III. M719128-2. Brasil: Atlantic, 1990.

Loco gringos have a party: the south american stoner rock. Coletânea de bandas da America Latina. VALV001. Brasil: Válvula, (s/d).

MC5. Back in the USA. 71033. Nova Iorque: Atlantic Recording Corporation, 1970.

Metallica. Load. 532618-2. Brasil: Polygram, 1996.

Nirvana. Nevermind. 24425. Estados Unidos: DGC Records, 1991.

Oi! The new breed. Coletânea de bandas. CD019. Inglaterra: Step-1, 1993.

Pearl Jam. Ten. 188.228. Brasil: Sony Music, 1991.

- Pink Floyd. The wall. 700.035. Brasil: Columbia; Sony Music, (s/d).
- Pixies. Doolittle. 6415-2. Brasil: Roadrunner, (s/d).
- Radiohead. The bends. 8296262. Brasil: EMI; Parlophone, 1995.
- Ramones. The ravage of slumberland. MNR001. Brasil: Mogul Nightmare Records, (s/d).
- Rancid. And out come the wolves. 8644-2. Nova Iorque: Epitaph, 1995.
- Rolling Stones. Black and blue. 8-39520-2. Brasil: EMI; Virgin, (1976) 1994.
- Sex Pistols. There is no future. ESNCD783. Brasil: BMG; Castle Music, (1985) 1999.
- Siouxsie and the Banshees. The best of Siouxsie and the Banshees. 0440065152. Brasil: Wonderland, Universal; Polydor, 2002.
- Sonic Youth. Rather ripped. 60249878302. Brasil: Geffen; Universal, 2006.
- Soundgarden. Superunknown. 540215-2. Brasil: Polygram, 1994.
- The Beach Boys; Jan & Dean. Super hits. 75039. Brasil: Movie Play, 1993.
- The Beatles. Sgt. peppers lonely hearts club band. 7027. Inglaterra: Parlophone, 1967.
- The Clash. London calling. EGK 363228. Nova Iorque: Epic, 1979.
- The Cramps. Flamejob. 924592-2. Brasil: The Medicine Label; Giant, 1994.
- The Cure. Wish. 513261-2. Brasil: PolyGram, 1992.
- The Damned. Another great CD from the damned. EMD9337. Nova Iorque: Emergo, (1979) 1980.
- The Dictators. Bloodbrothers. DFFD001. Nova Iorque: Warner Music, 1978.
- The Meteors. Wreckin' crew. STRCD021. França: Streetlink, 1991.
- The Stray Cats. Runaway boys. SMDCD182. Inglaterra: Snaper Music, 1997.
- The Strokes. Is this is. 7432195502. Brasil: BMG, 2002.
- The Velvet Underground. The Velvet Underground. 3145312522. Hollywood: PolyGram, 1996.
- The Ventures. Walk – don't run: the best of The Ventures. 793451-2. Estados Unidos: EMI, 1990.
- Yes. Close to the edge. C756782666-2. Brasil: Atlantic, 1979.

ANEXO 1

Glossário

Alto: Na linguagem musical, quanto mais alto mais agudo, categoria oposta a baixo, grave.

Andamento: É o termo musical para a velocidade da pulsação rítmica.

Baixo: Na linguagem musical, quanto mais baixo mais grave, em oposição a alto, agudo.

Cachê: Dinheiro recebido por uma apresentação.

Colagem: É a sobreposição em uma música de diferentes gravações.

Chorus: Este efeito cria a “multiplicação da fonte sonora por meio da combinação de um *delay* bem curto [...] com leves desvios de tonalidade e afinação” (Oliveira e Lopes, 1999: 215).

Compressores: Um compressor reduz “a extensão dinâmica de um sinal de áudio” (Martin, 2002: 426).

Conceitual: É considerado conceitual, um álbum que conta uma história através de suas músicas, como a música programática romântica, ou que apresenta ligações entre suas peças, como a suíte barroca (Macan, 1977).

Cover: “*Cover version* era como se chamava no mercado dos EUA, em meados deste século, à prática de um cantor de música pop (geralmente branco) fazer uma gravação (...) dos sucessos de artistas (negros) de rhythm and blues” (Oliveira e Lopes, 1999: 216). Diz-se banda de *cover* para aquelas que não apresentam repertório de composições próprias, tocando apenas músicas - normalmente sucessos - de outros artistas.

Delay: Efeito que cria repetições de um mesmo som.

Distorção: Como já indica o nome, este efeito “distorce” o som do instrumento enviado para o amplificador, desta forma gerando ruído. Entre as distorções mais comuns estão o *fuzz*, o *lead*, o *overdrive*, a distorção típica do blues e a distorção própria ao *metal*.

Equalizador: “Aparelho eletrônico usado para atenuar ou amplificar frequências selecionadas – simplesmente um controle de timbre sofisticado” (Martin, 2002: 428).

Flanger: “Nome dado a um *delay* muito curto [...], que provoca o cancelamento e o reforço de certas frequências” (Oliveira e Lopes, 1999: 221).

Gutural: O vocal gutural é um tipo de vocal extremamente grave e produzido na garganta.

Loop: O *loop* é um processo similar à microfonia, no qual há a realimentação do som devido ao fato de um equipamento estar ligado duas vezes na mesma entrada de som. No caso de *loop* com a pedaleira, tanto a entrada quanto a saída de som da pedaleira estão ligadas ao

amplificador, de forma a que o sinal que entra na pedaleira, que geralmente é o vindo de uma guitarra, é o próprio efeito desta vindo da caixa de som.

Microfonia: “A realimentação de um som por um microfone ou captador, causando um som agudo e cortante, conhecido como um apito comum em passagens de som” (OLIVEIRA, 1999: 227).

Pedaleiras: Equipamento anexado ao instrumento que a partir de diversos efeitos altera o som deste.

Pedais: Equipamentos de efeitos que o músico aciona com os pés durante sua performance e que modificam o som de seu instrumento. Entre os pedais de efeitos mais comuns estão: *delay*, *reverb*, *flager* e diversos tipos de distorção.

Phaser: Efeito que faz com que o som “vibre”, saia e volte para sua altura original.

Pogo: Dança na qual as pessoas se jogam umas contra as outras, muitas vezes chutando, empurrando ou agindo de forma que pode parecer violenta.

Refrão: “*Refrão* ou *ritornello* é um termo que, em música, designa um trecho que numa peça se repete várias vezes, especialmente na música dita popular” (verbete “refrão” da enciclopédia virtual Wikipedia: www.wikipedia.org, consultada em 26 de janeiro de 2007).

Reverb: Efeito que cria reverberação do som.

Riff: Um *riff* é um tema, uma pequena frase melódica, repetido várias vezes durante a música.

Sampler: É um “Aparelho que digitaliza e armazena sons e timbres, tornando-os passíveis de manipulação e de ativação por meio de um teclado ou seqüenciador.” (OLIVEIRA, 1999: 236).

Slow attack: Efeito que reduz o ataque do som.

Stage-dive: Pode ser traduzido como “mergulho do palco”. É o momento em que as pessoas, exaltadas com o show, sobem em partes do ambiente localizadas acima do público - como o palco - se atirando neste. Também é chamado de *mosh*.

ANEXO 2

Índice de Entrevistas

Individuais:

Mancha: 19 de abril de 2006.

Amexa: 23 de junho de 2006.

Zimmer: 26 de junho de 2006.

Ricardo Davolli: 8 de julho e 2006.

Marcelo Muniz: 19 de dezembro de 2006.

Ronaldo de Sousa Maciel: 23 de dezembro de 2006.

Em grupo:

Integrantes de Los Rockers: 1 de fevereiro de 2006.

Integrantes da Pão Com Musse: 11 de fevereiro de 2006.

Integrantes Los Rockers: 26 de fevereiro de 2006.

Integrantes da Kratera: 24 de março de 2006.

Integrantes da Cabeleira de Berenice: 29 de abril de 2006.

Integrantes da Black Tainhas: 6 de maio de 2006.

Integrantes da Brasil Papaya: 4 de julho de 2006.

Integrantes do Pipodélica: 18 de julho de 2006.

Realizadas na Rádio Livre de Tróia:

Integrantes da Lixo Organico: 9 de março de 2006.

Mancha e Heráclito: 30 de março de 2006.

Calvin: 3 de abril de 2006.

Cristiane: 6 de abril de 2006.

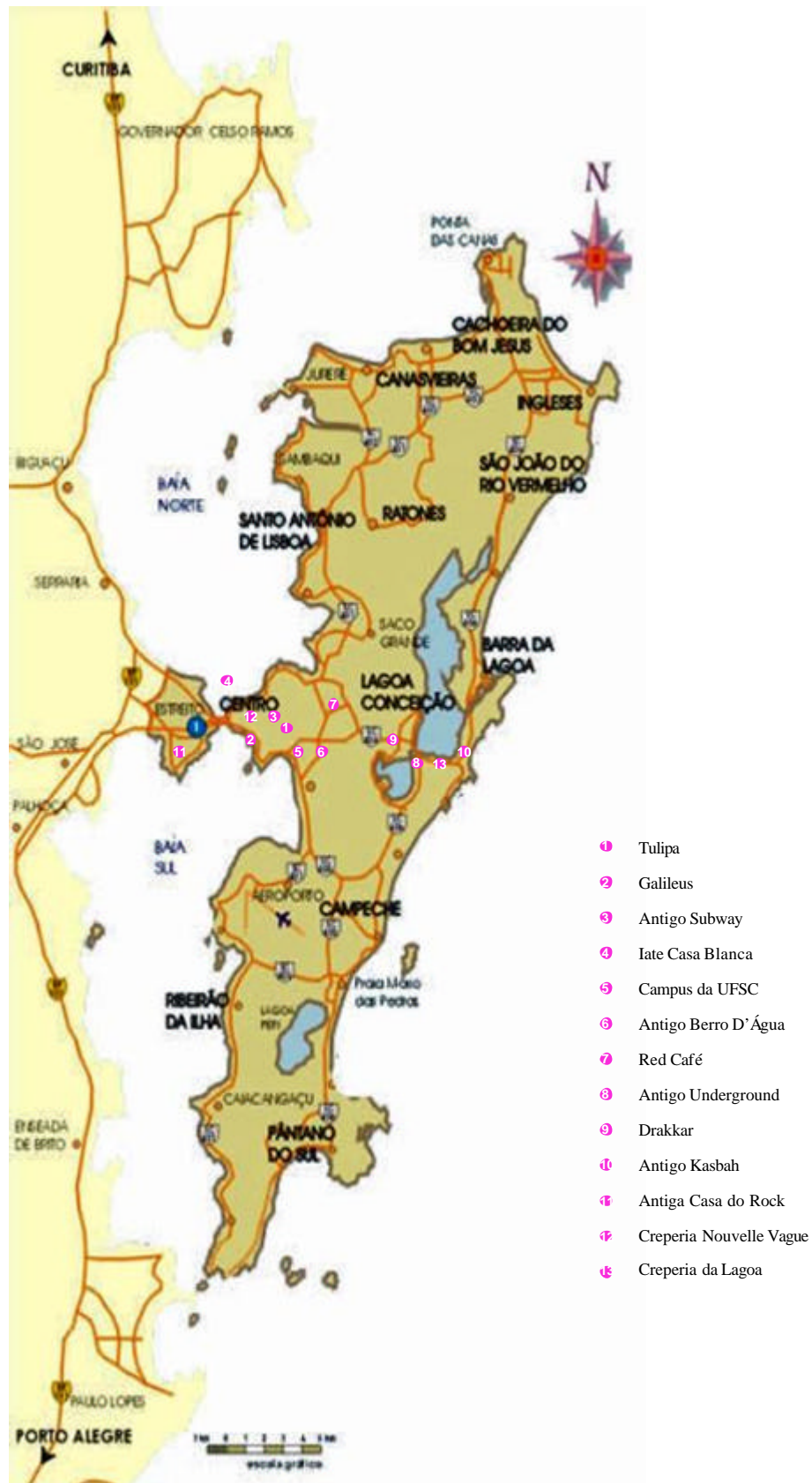
Sil B: 10 de abril de 2006.

Cachorro: 17 de abril de 2006.

Realizada na Internet (MSN):

Sil B: 2 de março de 2006.

ANEXO 3



Localização dos bares ligados à “cena underground” tratados no texto.
 Mapa retirado de: www.florianopolisturismo.sc.gov.br, em 28 de janeiro de 2007.

ANEXO 4

Fotos

Todas as fotos foram cedidas pelas bandas.

KRATERA



Músicos com as máscaras utilizadas nos shows, da esquerda para a direita: Cristiane (baterista), Galináceo (guitarrista), Thanira (ex-vocalista) e Gastão (guitarrista).



Kratera em show no festival de rock independente *Goiânia Noise*, novembro de 2005.

OS CAFONAS



Da esquerda para a direita, Léo (ex-baixistas), Fidêncio (guitarrista) e Calvin (vocalista-baterista). Chamo a atenção para a postura do vocalista-baterista, tocando em pé.

OS CAPANGAS DO CAPETA



Ilustração do cartunista Galvão Bertazzi. Da esquerda para a direita: Gigante (guitarrista), Cachorro (baterista), Arioli (guitarrista), Amexa (vocalista) e Lucão (baixista).



Da esquerda para direita e de cima para baixo Cachorro (baterista), Amexa (vocalista), Arioli (guitarrista), Lucão (baixista) e Gigante (guitarrista). Detalhe da sombra do “Capeta” ao lado de Amexa.

CABELEIRA DE BERENICE



Banda se apresentando na festa da Rádio Livre de Tróia na UFSC. Da esquerda para a direita: Willy, tocando guitarra, Rafaela, flauta, Léo, cantando, Jeandrey, tocando baixo. No fundo, Blu, tocando bateria, ano de 2005.



Mesma ocasião. Da esquerda para a direita: Léo, Rafaela e Blu, aqui tocando baixo.

ZOIDZ



Da esquerda para a direita: Gobbo (vocalista), Boratto (guitarrista), Ronaldo (ex-baixista) e Dudz (baterista). Foto tirada nas proximidades do local de ensaios da banda, abril de 2005.



Ensaio no estúdio “oficial” da banda - Studio 33, abril de 2005.

XEVI 50



Banda na caminhonete onde realiza suas apresentações. Chamo atenção para o detalhe das labaredas de fogo na caminhonete, nas caixas de som e no baixo acústico.



Foto tirada em 2004, o fundo estrelado é a lona de circo do festival de bandas *Planeta Atlântida*, no qual a banda realizou cinco shows em Florianópolis e quatro em Atlântida (RS).

BLACK TAINHAS



Show no Red Café. Da esquerda para a direita: Garganta (voz e baixo), Tequila (bateria) e Panchi (voz e guitarra).



Segundo show da banda. Da esquerda para direita: Garganta (voz e baixo), Tequila (bateria), Panchi (voz e guitarra) e Foca (guitarra).