

MARCO ANTONIO FERREIRA DE SOUZA

**ENTRE A CANTORIA E A NOSSA BARULHEIRA:
FLORIANÓPOLIS NAS CANÇÕES DO GRUPO ENGENHO E DA
BANDA DAZARANHA (1980-2004)**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação
em História da Universidade do
Estado de Santa Catarina como
requisito parcial e último para a
obtenção do grau de Mestre em
História.

Orientador: Prof. Dr. Emerson
César de Campos

**FLORIANÓPOLIS/SC
2014**

S731e

Souza, Marco Antonio Ferreira.

Entre a cantoria e a nossa barulheira: Florianópolis nas canções do grupo Engenho e da banda Dazaranha (1980-2004) / Marco Antonio Ferreira de Souza – 2014.

148 p. il. ; 21 cm

Orientador: Émerson César de Campos

Bibliografia: p. 139-148

Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2014.

1. Florianópolis (SC) – História. 2. Bandas – Música. I. Campos, Émerson César de Campos. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDD: 981.641– 20. ed.

MARCO ANTONIO FERREIRA DE SOUZA

**ENTRE A CANTORIA E A NOSSA BARULHEIRA: FLORIANÓPOLIS
NAS CANÇÕES DO GRUPO ENGENHO E DA BANDA DAZARANHA
(1980-2004).**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca Examinadora:

Orientador:




Doutor Emerson César de Campos
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:



Doutor Rafael Rosa Hagemeyer
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:



Doutor Henrique Luiz Pereira Oliveira
Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 12 de setembro de 2014.

Aos grupos e à cidade que foram objeto deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Um trabalho, seja ele qual for, não se faz sem a ajuda dos demais. Ninguém é autossuficiente. Eu ainda menos. Nestes trinta meses de curso de mestrado foram muitas as pessoas sem as quais esta dissertação não se tornaria viável. Gostaria de agradecê-las.

Agradeço aos meus pais, Valdir de Souza (Seu Valdizinho) e Carmem Ferreira de Souza (Dona Carmem), por tudo, sempre. À minha namorada Jaqueline Guedert, a Jaque, pela compreensão, o apoio, o carinho e a paciência que demonstrou e teve comigo durante todo o processo de feitura desta dissertação, e pelos momentos agradáveis que temos passado nestes mais de dois anos de relacionamento. Te amo gatinha!

Aos amigos de longa data do meu bairro, a Forquilha, em especial ao Mano e à Helaine, ao Nadinho e à Vânia e ao Rodrigo por estarem sempre próximos e por passarmos momentos importantes juntos. Valeu rapaziada!

A História me presenteou com amigos queridos que foram e continuam sendo importantes na minha vida, tanto no que tange a discussão da própria disciplina histórica quanto ao que é ainda mais importante, a vida. Agradeço muito ao Camilo e à Graci pelo apoio incondicional. Ao Pereira e à Gisele e ao Cunha e à Fernanda que mesmo à distância acompanharam todo o processo que culminou na produção deste trabalho. Ao Dismael e à Karla, que além de amiga, tornou-se, por uma feliz coincidência, colega de turma no mestrado. Ao Wladi Aued que me ajudou em todas as pendengas judiciais paralelas...

No mestrado conheci pessoas maravilhosas e fiz grandes amigos. Agradeço à Juliana, à Buca, à Káritza e ao Frank pelos momentos de discussão, descontração, comes e bebes e muitas risadas. Ao Ébano, ao Luã e à Geidiane e à Fernanda pela convivência mais próxima, pelas confidências, pela amizade e pela ajuda mútua.

Agradeço à Marília Mezzomo pelo carinho e pela revisão que transformou um texto cheio de vícios e repetições em algo mais palatável para a apreciação do leitor.

Agradeço aos professores Márcia Ramos de Oliveira e Rafael Rosa Hagemeyer pelo apoio e pela leitura atenta que fizeram do meu texto na banca de qualificação, na qual me deram sugestões valiosas para melhorar meu trabalho, muito embora eu, por vários motivos, não tenha conseguido desenvolver a maioria delas. Ao Professor Henrique

Luiz Pereira Oliveira que foi membro da banca examinadora e que com sua habitual competência detectou problemas e falhas que passaram despercebidas por mim e pelos demais. Ao meu orientador Emerson César de Campos por compreender minha situação de trabalhador assalariado e assinar todos os pedidos de prorrogação de prazo até o término do trabalho e pela liberdade quase que total e irrestrita que me concedeu na feitura do mesmo, o que tanto me permite vangloriar-me por eventuais acertos como me responsabilizar por todas as falhas que certamente esta dissertação possui.

Por fim, agradeço aos meus chefes imediatos nos Correios, Ilson e Zuleide, que, sempre que possível, flexibilizaram um horário ou concederam uma ou outra folga pra que eu pudesse terminar e defender esta dissertação.

RESUMO

SOUZA, Marco Antonio Ferreira de. *Entre a cantoria e a nossa barulheira: Florianópolis nas canções do Grupo Engenho e da banda Dazaranha (1980-2004)*. 2014. 148 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-graduação em História, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

Esta dissertação analisa aspectos históricos a respeito da cidade de Florianópolis a partir da produção musical de dois dos maiores nomes da música local nos últimos anos, o Grupo Engenho e a Banda Dazaranha. Nesta perspectiva, procuro traçar considerações a respeito da carreira das bandas e de sua identificação com a cidade, discutindo aspectos referentes à crescente urbanização de Florianópolis ao longo das últimas décadas, além de analisar questões culturais relacionadas à Ilha dentro das novas configurações da sociedade contemporânea. Para tanto, utilizo como fontes as canções dos grupos, buscando, numa perspectiva comparada, uma análise histórica da dinâmica cidadina relativa à capital catarinense entre os anos de 1980 e 2004.

Palavras-chave: Florianópolis; Grupo Engenho; Dazaranha; Cidade.

RÉSUMÉ

SOUZA, Marco Antonio Ferreira de. Entre le chant et notre boucan: Florianópolis dans le chansons du Grupo Engenho et le groupe Dazaranha (1980-2004).

La présente dissertation analyse des aspects historiques de la ville de Florianópolis, capital de l'état de Santa Catarina, à partir de la production musicale de deux de leurs principaux groupes dans les dernières années, à savoir, le Grupo Engenho e la Banda Dazaranha. J'ai considéré la carrière de ces groupes au tant que son identification avec la ville, dans le contexte d'urbanisation de trois dernières décades et, également, les questions culturelles concernant l'Ile (Florianópolis) dans les configurations sociales contemporaines. Pour cela, j'ai utilisé comme source d'information les chansons des deux groupes dans une perspective comparative qui a permis aussi l'analyse historique de la dynamique urbaine de la capital entre les années 1980 et 2004.

Mots-clés : Florianópolis; Grupo Engenho; Dazaranha; Ville.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	15
2	CAPÍTULO 1 - FLORIANÓPOLIS: ENTRE A LUA MANS E A TRIBUZANA.....	27
2.1	QUANDO O BOI INVADIU A RUA: A CIDADE NOS TEMPOS DO ENGENHO.....	29
2.2	SEJA BEM VINDO, DAZA!.....	42
2.3	CONFLITO DE GERAÇÃO: A PRODUÇÃO CONCOMITANTE.....	54
3	CAPÍTULO 2 - DO QUINTAL AO CAOS URBANO: TRANSFORMAÇÕES URBANAS EM FLORIANÓPOLIS.....	61
3.1	ENTRE A PRAIA E O CALÇADÃO: ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE NA CIDADE.....	61
3.2	DA ENCRUZILHADA À ESQUINA 2000: URBANO E RURAL, TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA ILHA.....	72
3.3	CALABOUÇO OU CANO QUENTE? A VIOLÊNCIA NA CIDADE.....	90
4	CAPÍTULO 3 – ENTRE A BARRA E A GALHETA: PERCEPÇÕES SOBRE UMA MESMA CIDADE?.....	101
4.1	PESCADORES E VAGABUNDOS: A CIDADE E SEUS SUJEITOS.....	101
4.2	ENTRE BOIS E CACUMBIS: A CULTURA LOCAL NAS CANÇÕES DOS GRUPOS.....	115
4.3	DANÇANDO: LINGUAGEM, SENTIDOS E EXPRESSÃO CORPORAL.....	128
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
	REFERÊNCIAS.....	141
	FONTES.....	147

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa as diversas maneiras pelas quais a cidade de Florianópolis foi representada nas canções de dois dos maiores expoentes da música local, a saber, o Grupo Engenho e a banda Dazaranha, entre os anos de 1980 e 2004. Trata-se de um estudo sobre a cidade a partir do trabalho das bandas, mais do que uma análise das canções dos grupos.

Parto dos temas propostos pelas canções dos grupos, analisando suas semelhanças e diferenças, para discutir situações referentes à dinâmica histórica da cidade, às mudanças ocorridas em suas configurações físicas e urbanas, às tensões socioculturais decorrentes da grande migração que a cidade recebeu, as alterações nos hábitos e costumes dos sujeitos e das comunidades.

O recorte temporal foi estabelecido em função das datas de lançamento do disco de estreia do Grupo Engenho, *Vou botá meu boi na rua*, e da produção do CD *Nossa barulheira*, do Dazaranha, trabalho mais significativo desta banda, que lhe valeu um prêmio nacional de melhor disco *pop* independente.

A primeira ideia a respeito de um trabalho que reunisse as canções ou os trabalhos do Engenho e do Dazaranha – o Daza – surgiu ainda na graduação na UFSC, quando da escolha do tema para o projeto de TCC. Participava de algumas discussões sobre cinema e cultura locais no LAPIS (Laboratório de Pesquisa em Imagem e Som), onde participei das discussões sobre a cultura açoriana em Florianópolis e os usos políticos e econômicos que se faziam dela. Estas discussões visavam processos ocorridos na Florianópolis das décadas de 1980 e 1990, que acarretaram uma identificação entre a história e a cultura da Ilha de Santa Catarina e a cultura açoriana. O fenômeno acontecia no momento em que órgãos públicos divulgavam a cultura como uma das bases para as políticas de turismo no estado, o que acabou por fortalecer ainda mais esta relação entre a cultura de Florianópolis e a sua pretensa tradição açoriana. Nesta perspectiva, a vinda dos açorianos para o litoral de Santa Catarina, acontecida no século XVIII, tornou-se o fato essencial, sobre o qual passou a se pautar a maioria das discussões sobre a cultura da Ilha.

Destes debates e da vontade de trabalhar com músicos de Florianópolis, surgiu a ideia de pesquisar sobre a “açorianidade” nas obras destes dois grupos, extremamente identificadas com a cidade,

mesmo que com trabalhos diferentes, de períodos históricos diversos. Porém, aconselhado pelos competentes professores Henrique Luiz Pereira Oliveira, meu orientador de TCC, e Maria Bernardete Ramos Flores, professora da disciplina TCC, fui demovido da ideia, sob a alegação de que o conceito de *açorianidade* não caberia para os anos 1980, período de maior popularidade do Grupo Engenho. Além disso, quase 20 anos – entre 1980, lançamento de *Vou botá meu boi na rua*, primeiro disco do Engenho, e 1998, ano em que o Daza lançou seu segundo disco, *Tribo da lua* – seria um período muito extenso a ser trabalhado numa pesquisa com prazo máximo de 12 meses. Isto se tornava inviável ainda por conta da vontade de acompanhar edições diárias da mídia local, buscando perceber nelas a repercussão dos trabalhos das bandas.

Assim, trabalhei somente com o Grupo Engenho no TCC, intitulado *Os sons da Ilha: a cultura local na produção musical do Grupo Engenho*, no qual analisei como e quais traços da cultura local foram tratados pelo grupo em sua obra, procurando perceber as relações entre as escolhas estéticas, sonoras e poéticas e sua maneira de abordar os temas relacionados a cultura da capital e o momento político e social pelos quais a cidade e o país passavam. Busquei também observar como as mudanças nas configurações citadinas foram fundamentais na priorização de determinadas práticas culturais da cidade em detrimento de outras nas canções do grupo.

Obtive razoável sucesso nesta empreitada, com a aprovação do trabalho em banca examinadora, o que me valeu o grau de bacharel e licenciado em História pela UFSC, e sua premiação, com menção honrosa, no primeiro Prêmio Silvio Coelho dos Santos de Monografias, lançado pela Fundação Cultural de Florianópolis Franklin Cascaes, em 2010, com posterior publicação. Percebendo a potencialidade do material produzido por Engenho e Dazaranha para um eventual estudo sobre a cidade de Florianópolis, busquei amadurecer aquela ideia inicial e passei a vislumbrar a possibilidade de continuar minhas atividades acadêmicas no mestrado. Passados quatro anos, diversas leituras, incontáveis versões de um imaturo projeto inicial e algumas muitas tentativas frustradas de entrada no mestrado, enfim ingressei na instituição para a qual neste momento escrevo estas linhas com a proposta – acredito, mais amadurecida, mas certamente com algumas inconsistências – de perceber de que maneira a cidade de Florianópolis aparece nas canções do Grupo Engenho e da banda Dazaranha, e que

relações e entrecruzamentos (ou a falta deles) podiam existir entre os movimentos históricos, a dinâmica cidadina e a produção musical destes artistas.

Embora tenham produzido trabalhos bastante diferentes e em períodos históricos diversos, os dois grupos carregam uma característica comum que lhes foi atribuída: são tidos, ao menos por alguns setores da imprensa e por seus públicos, como legítimos representantes da cultura e da cidade de Florianópolis, pois, de alguma forma, abordam práticas sociais e traços culturais relativos à capital.

O Grupo Engenho foi formado no fim dos anos 1970 e consolidou-se no início dos anos 1980 como o maior fenômeno da música local até aquele momento. Praticando um som voltado para o regional, misturando a cultura popular tradicional com tendências da chamada MPB¹, o Engenho tornou-se um dos ícones da música catarinense e, ao mesmo tempo, da cultura de Florianópolis em razão da utilização, nas suas letras e arranjos, de signos e elementos que remetiam aos costumes e hábitos tradicionais da Ilha. O Engenho atuou em dois períodos: entre 1979 e 1984, em sua fase de maior popularidade, e, posteriormente, entre 1998 e 2004.²

Por sua vez, o Daza, como é mais comumente chamada a banda Dazaranha, iniciou seus trabalhos no começo da década de 1990 e vem se convertendo num dos maiores destaques da música no estado. Em plena atividade, com um trabalho que já contabiliza o lançamento de

¹ Segundo Marcos Napolitano: “[...] o conceito de MPB consolidado nos anos 70, na medida em que suas bases eram mais socioculturais do que estritamente estéticas, passou a dificultar seu próprio reconhecimento com gênero musical. A rigor, quase tudo poderia ser considerado MPB. Todas as posturas, conservadoras ou radicais, poderiam ter seu lugar no clube, desde que prestigiados pelo gosto da audiência que definia a hierarquia musical. Basicamente ele era formado pelo jovem ou adulto intelectualizado e cosmopolita de classe média, habitante dos grandes centros urbanos brasileiros. A ‘definição’ da MPB passava por critérios muito mais de tipo sociocultural, implicando em tipos de audiência, reconhecimento valorativo e circuitos sociais da cultura.” NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Curitiba: Autentica, 2000. p. 73.

² No ano de 2012, o Engenho voltou às atividades. Pretendo dissertar sobre este retorno do grupo ao cenário musical local, bem como a respeito os demais CDs produzidos pelo Daza em forma de epílogo, nas considerações finais deste trabalho.

cinco discos, o Dazaranha caracteriza-se por fazer um som mais voltado para o *pop rock*, com diversas influências, do reggae ao rock, também fazendo referências a ritmos locais e tradicionais brasileiros, além de outras sonoridades que dão à banda uma característica sonora bastante híbrida. As letras abordam temas relacionados com a cidade de Florianópolis e, ao mesmo tempo, com o país e o mundo, já que tratam de assuntos da atualidade comuns a toda a sociedade contemporânea, como o aumento das desigualdades sociais, a sensação de insegurança e as ideias de multiplicidade cultural e pluralidade identitária.

Segundo José Geraldo Vinci de Moraes, em artigo clássico sobre a utilização da canção popular urbana como fonte histórica, faz uma análise da produção de trabalhos a respeito desta ao longo do século XX, elencando algumas dificuldades de historiadores e outros estudiosos não músicos ou musicólogos (caso deste que agora escreve) em trabalhar com esta linguagem híbrida. Ele aponta caminhos para vencê-las, afirmando que

o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites na manipulação da documentação (como ocorrem, por exemplo, com a linguagem cinematográfica, iconográfica e até no tratamento da documentação mais comum). (MORAES, 2000, p. 210)

Assim, analiso as semelhanças e diferenças entre músicas, letras e arranjos dos dois conjuntos, observando os contextos históricos nos quais foram produzidos, procurando traçar algumas considerações a respeito da sua importância para a música local, analisando como ambos constroem uma representação da cidade de Florianópolis e buscando criar uma narrativa histórica a respeito capital catarinense a partir da obra de dois dos seus principais agentes culturais nas últimas quatro décadas.

Acredito que a produção musical da cidade durante este período pode auxiliar na compreensão de diversos fenômenos sociais, econômicos e culturais da capital catarinense entre o início da década de 1980 e o início dos anos 2000. Pois, como nos lembra Vinci de Moraes (2000):

A canção é uma expressão artística que contém um forte poder de comunicação, principalmente quando se difunde pelo universo urbano, alcançando ampla dimensão da realidade social. [...] aparentemente as canções poderiam constituir-se em um acervo importante para se conhecer melhor ou revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos. Ou seja, a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia (p. 204).

Desta forma, a busca pelas representações da cidade na obra dos dois conjuntos tem como finalidade perceber e discutir os contextos e situações históricas nos quais foram produzidas determinadas visões a respeito de práticas, situações e personagens que compõem o arcabouço cultural e social da capital, além das percepções sobre as mudanças físicas e alterações na dinâmica urbana que a cidade sofreu durante este período. Não é somente o estudo da canção que deve ser observado, já que ele servirá como elemento para fomentar a discussão e a análise sobre a cidade de Florianópolis em particular, mas também o estudo relativo aos espaços urbanos.

O estudo das cidades como objeto histórico surgiu em fins do século XIX e ganhou força durante o século XX. Neste período, a produção de conhecimento sobre o espaço urbano e os aspectos econômicos e sociológicos da cidade foi a tônica destes trabalhos (DECCA, 1981). Mais recentemente, a atenção dos estudiosos tem se voltado para a dimensão cultural das cidades, para a construção dos sujeitos em meio ao ambiente urbano, para seus movimentos, a ocupação e o trânsito nos territórios e fronteiras da urbe contemporânea, além das dimensões e limites da noção de modernidade.

Márcia Fantin observa que, nos novos estudos sobre a cidade, pode-se observá-la como um lugar onde é possível pensar algumas transformações significativas, e que a ênfase dada ao que é local projeta uma forte ligação entre cidade e cultura (2000, p. 25).

As cidades são organismos dinâmicos, e as mutações pelas quais passam em sua constituição física e estruturação, seus fluxos populacionais e os embates entre percepções de sociedade e cultura que

se encerram em seus limites influenciam diretamente a vida cultural, social e econômica de suas populações. Assim, a produção cultural, encarada como objeto de análise, pode nos ajudar a perceber, esclarecer ou rediscutir determinados aspectos da constituição histórica dessas cidades.

Quando iniciei minhas pesquisas, lá pelos idos de 2004, não conhecia profundamente a obra do Engenho, apenas as canções *Barra da Lagoa* e *Braço forte*, sem mesmo saber suas melodias e letras na totalidade. Quanto ao Dazaranha, tinha mais contato com sua atividade artística desde minha adolescência. Porém, ao contrário de hoje, quando adolescente, não apreciava o som do Daza. Depois que conheci na íntegra os trabalhos de Engenho e Dazaranha, tornei-me, além de pesquisador de sua produção musical, declarado fã dos seus trabalhos.

O historiador, mais das vezes, procura como objeto de pesquisa fatos que o inquietam, sejam eles ou não acontecimentos relativos às suas predileções estéticas, políticas ou de cunho social. Nesse sentido, sou duplamente envolvido pelo que me motiva a escrever este trabalho: as bandas das quais sou fã e a cidade de Florianópolis, onde nasci e vivi muitos momentos da minha vida, embora nunca tenha nela morado. Criado na cidade vizinha de São José, frequentei Florianópolis desde a infância, pois nos anos 1980, quase tudo era realizado no centro da capital; passava as férias na praia da Armação do Pântano do Sul, na Caieira da Barra do Sul e na Ilha do Campeche, visitando, mesmo que esporadicamente, a Barra da Lagoa; na adolescência, frequentava o Estádio Orlando Scarpelli, para acompanhar os jogos do Figueirense, seguindo-o até a Ilha; cursei o antigo segundo grau no Colégio Estadual Aníbal Nunes Pires, na parte continental da cidade e, já adulto, iniciei e concluí na capital minha graduação, onde também desenvolvi o mestrado e exerço minhas atividades profissionais. Ou seja, a relação com a cidade perpassa toda minha existência e evidencia uma afeição tanto pelos espaços físicos e de sociabilidade pelos quais transitei e transito quanto pelas pessoas com as quais me relacionei e me relaciono nestes trinta e quatro anos.

Desenvolvi este relato pessoal para adentrar na questão teórica e metodológica que envolve as discussões a respeito da História do Tempo Presente, área de concentração que define o mestrado em História da UDESC. Durante muito tempo, a metodologia histórica, principalmente após a consolidação da Escola Positivista no século XIX – com a pretensão de chegar a uma verdade absoluta e a ideia de um

afastamento que traria objetividade, pelo distanciamento temporal entre o historiador e seu objeto de pesquisa, além da neutralidade do historiador, que só traria à tona a história pronta e acabada portada nos documentos – resguardou-se da possibilidade de trabalhar períodos históricos que fossem muito recentes ou que coincidissem com o período de vida do historiador. Mesmo após o surgimento de várias escolas historiográficas no século XX que rejeitaram a ideia de objetividade da disciplina histórica e a quebra de muitos paradigmas metodológicos, esta questão da coincidência temporal entre historiador e objeto permaneceu como um tabu. Helena Isabel Mueller (2007) lembra que mesmo historiadores considerados não conservadores quanto a questões metodológicas, como Edward Palmer Thompson e Eric Hobsbawm, por exemplo, ainda faziam sérias ressalvas a produção de conhecimento em períodos paralelos à vida do historiador – o primeiro negando peremptoriamente esta prática, e o segundo, chamando a atenção para os perigos que corria ao se aventurar a escrever sobre um período que abarcava quase toda sua existência.

Esta noção veio a cair por terra com os estudos sobre política – área que as próprias escolas historiográficas viam como tradicional, por isso relegada nos estudos históricos – no período do Pós-Guerra na França, vindo a desencadear o que veio a se chamar História do Tempo Presente (TETARD; CHAVEAU, 1999, p. 19-22). Criado na França na década de 1970, o Instituto de História do Tempo Presente (IHTP) teve importância fundamental para a consolidação da História do Tempo Presente como disciplina (MULLER, 2007, p. 19). Suas discussões e reflexões sobre os estudos produzidos no Pós-Guerra, abordando a memória de momentos traumáticos do século XX, evidenciam uma mudança na maneira de se relacionar com o passado, bem como de uma busca de entendimento do presente.

Caracterizada, entre outras coisas, pelo recorte temporal recente, por novas abordagens de objetos históricos, pela abundância e variedade de fontes, pela preocupação com a construção de identidades e por tratar de processos históricos ainda inacabados, esta área se constituiu num contexto de demanda por explicação do presente, embora a noção do que é o presente seja bastante variável (RIOUX, 1999, p. 40-60; LAGROU, 2007, p. 31-45). A História do Tempo Presente inovou também na relação entre sujeito e objeto, na medida em que destituiu a necessidade de diferença temporal entre historiador e

objeto de pesquisa e vem discutindo meios para a consolidação desta metodologia.

Assim, o estudo que proponho encaixa-se na perspectiva da História do Tempo Presente por diversas características: o recorte temporal recente, a coincidência temporal entre autor e objeto e a utilização de fontes midiáticas (LPs, CDs, Audiovisuais) são algumas delas. Além disso, busco analisar a cidade contemporânea a partir de suas representações, nas quais as discussões relativas às identificações culturais são parte integrante. Para isso, proponho um estudo interdisciplinar da canção (principal fonte que utilizarei na pesquisa), buscando as relações entre a produção dos artistas e da cidade.

Quanto à Linha de Pesquisa Linguagens e Identificações, o encaixe se dá pela discussão sobre a multiplicidade e hibridação cultural, as diversas manifestações da modernidade, a ideia de identidade/identificação cultural e suas relações com a dinâmica urbana. Por meio das bandas, será possível discutir elementos como a multiplicidade étnica, cultural e a pluralidade identitária, as diferentes experiências em relação ao tempo dentro de um espaço geográfico circunscrito, a percepção das alterações nos espaços rurais e urbanos, as práticas em distintos espaços de sociabilidade e as diversas manifestações de modernidade, entre outras coisas.

Desta forma, tomando as canções como manifestações culturais portadoras de uma historicidade e, portanto, como documentos históricos, é que procurarei traçar algumas considerações a respeito da relação destas músicas com a dinâmica urbana de Florianópolis no período delimitado para a pesquisa.

Para trabalhar com as percepções sobre tradição e modernidade suscitadas pelas canções dos artistas, utilizei as discussões elaboradas por Anthony Giddens em *As consequências da modernidade* (1991). Neste livro, o autor afirma que o “contraste com a tradição é inerente à ideia de modernidade”, na qual “muitas combinações do moderno e do tradicional podem ser encontradas nos cenários sociais concretos” (p. 43). Desta maneira, podemos analisar o contraste entre o tradicional e o moderno como um sintoma da própria sociedade moderna.³

A partir destas impressões é que tratei de temas como globalização e construção de identidades. Pois, ainda segundo Giddens,

³ Giddens usa o termo *modernidade* para tratar da sociedade atual; Stuart Hall utiliza o termo *modernidade tardia* para descrevê-la.

no processo de globalização “ao mesmo tempo em que as relações sociais se tornam lateralmente esticadas e como parte do mesmo processo, vemos o fortalecimento de pressões para a autonomia local e identidade cultural regional” (p. 70). Para o sociólogo, a própria difusão de elementos culturais variados, causada pela grande quantidade e velocidade de divulgação da informação na sociedade global, gera a busca pela identificação com a cultura regional. Pode-se, então, observar o embate entre tradição e modernidade como uma tensão na busca de uma identificação cultural na sociedade contemporânea.

Stuart Hall (2006) observa que, nesta configuração de sociedade, “à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – pelo menos temporariamente” (p. 13). Já o crítico literário Hommi Bhabha (1998) entende que há uma tensão constante na produção das identidades culturais, forjada num inevitável embate de culturas, numa disputa constante e inerente à construção do sujeito, observando que há um caráter transnacional na cultura contemporânea.

A discussão sobre a nova estruturação social inerente à sociedade contemporânea, tanto no que se refere aos rearranjos das configurações urbanas quanto à identificação cultural, está presente nas obras do sociólogo Zygmunt Bauman (2009). Ele trata do espaço e das relações sociais nele produzidas, observando uma verticalização crescente, ou seja, a diferença cada vez maior das desigualdades sociais, num processo que leva à sensação de insegurança permanente. Isso produz uma disputa por determinadas áreas do espaço urbano, nas quais as elites procuram um isolamento voluntário, criando espaços para seu usufruto, e forjam um ambiente excludente. Consequentemente, os mais pobres acabam relegados a guetos. Esta configuração social do espaço urbano acirra as tensões e tende a acentuar a segregação, o que influi decisivamente na construção dos sujeitos.

Assim, buscando observar Florianópolis como portadora de diversas características de uma cidade moderna e partindo da análise das fontes apoiada no arcabouço teórico, busquei um histórico da música local a partir da década de 1980, a fim de observar como o Engenho e o Dazaranha representaram a vida e as relações sociais estabelecidas na cidade, de que maneira trataram das transformações na capital, como perceberam o espaço urbano e que os elementos culturais

relativos à Ilha de Santa Catarina elegeram em suas obras. Procurei observar de que maneira estão presentes as tensões e descontinuidades tanto na construção de uma visão de cultura local como na produção de identidades.

As fontes com as quais trabalhei foram os três primeiros LPs do Grupo Engenho – *Vou botá meu boi na rua* (1980), *Engenho* (1981) e *Força madrinheira* (1983), o último disco do grupo antes da sua primeira dissolução, em 1984; Além do CD *Movimento*, lançado em 2002, depois da retomada do trabalho do grupo em 1998. E três dos cinco CDs do Dazaranha – *Seja bem vindo* (1996), *Tribo da lua* (1998) e *Nossa barulheira* (2004), que marca uma mudança na concepção estética do grupo, e que o alçou a um reconhecimento nacional, com o Prêmio Claro de Música de 2006, categoria *Melhor Álbum Pop Independente*. Trabalhei igualmente com vídeos e partes gráficas dos álbuns de ambos os grupos para perceber como a cidade aparece nessas linguagens.

Além disso, houve a pesquisa em jornais locais, buscando a cobertura da mídia a respeito da obra dos artistas, relacionando-a aos processos sociais, culturais, políticos e econômicos relativos à cidade acontecimentos com a produção musical dos grupos.

O primeiro capítulo deste trabalho se chama *Florianópolis: da lua mansa à tribuzana*, e procura apresentar os trabalhos das bandas em seu panorama histórico, político, social e cultural, além das modificações nas configurações urbanas de Florianópolis entre 1980 e 2004. Neste ínterim, analisei algumas matérias de jornais que produziram impressões a respeito da relação dos grupos com a cidade. Há três blocos, os dois primeiros tratando de cada uma das bandas, e terceiro sobre o período em que os grupos tiveram atividades contemporâneas. A primeira parte, *Quando o boi invadiu a rua: a cidade nos tempos do Engenho*, trata de formação, consolidação e carreira do Engenho e alguns aspectos de sua obra. A segunda, *Seja bem vindo, Daza*, procura seguir a estrutura da primeira, concentrando-se no trabalho do Dazaranha. Já *Conflito de geração: a produção concomitante*, busca acompanhar as carreiras paralelas das bandas e considerar aspectos da identificação com a cidade.

O segundo capítulo, *Do quintal ao caos urbano*, trata mais especificamente das transformações urbanas ocorridas na cidade: *Da praia ao calçadão: espaços de sociabilidade da cidade* – quais são, como aparecem e que práticas culturais são evocados na maneira de

tratá-los; *Da Encruzilhada à Esquina 2000: tradição e modernidade, urbano e rural; Calabouço ou cano quente? A violência na cidade* – sobre diferentes maneiras de perceber a violência na cidade, violência de Estado e urbana.

O terceiro capítulo, *Entre a Barra e a Galheta: diferentes percepções sobre uma mesma cidade*, trata mais especificamente das obras dos grupos, procurando semelhanças e diferenças em sua produção musical, nos períodos distintos em que trabalharam e também durante a produção concomitante. Há quatro subcapítulos, tratando de temas suscitados pelas canções dos grupos: *Pescadores e Vagabundos: a cidade e seus sujeitos* – como as bandas perceberam a diversidade de sujeitos na urbe; *Menina rendeira ou mulher mecânica* – representações sobre as mulheres nas canções dos grupos; *Entre bois e cacumbis: aspectos culturais da Ilha* – acerca da cultura local, grupos étnicos, personagens e lendas, homogeneidade e hibridação cultural; *Dançando: entre o fandango e a cama brasileira* – sobre expressões corporais e tratamento do corpo, manifestações culturais e abordagem de percepções sensoriais, contextos de criação, recepção e linguagem utilizadas nas canções.

2 CAPÍTULO 1 - FLORIANÓPOLIS: ENTRE A LUA MANSA E A TRIBUZANA

Lua, lua mansa caminhando em paz
 Despejando raios de luar, luar
 Praia, mansa praia um espelho faz
 Refletindo raios de luar
 Alisson Mota, *Lua mansa (Vou botá meu boi na rua, 1980)*.

Nóia! a tribuzana tá chegando
 Vamos sair por aí só pra ver
 Se a gente se encontra
 Se a gente se vê
 Moriel Adriano, *Tribuzana (Nossa barulheira, 2004)*

Tribuzana: tempo ruim; tempestade.

O Grupo Engenho teve seu período de maior popularidade entre 1979 e 1984, quando lançou três discos, fato até então inédito na carreira de artistas locais.¹ O retorno do grupo deu-se no fim da década de 1990,

¹ Santa Catarina e, particularmente, Florianópolis, já haviam tido pelo menos dois representantes da canção com projeção nacional. Foram Luiz Henrique Rosa e Neide Mariarrossa. O primeiro, natural de Tubarão (SC), começou sua carreira em Florianópolis em fins dos anos 1950; no início da década seguinte, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde participou do movimento da Bossa Nova, fazendo shows no Beco das Garrafas, gravando discos (seu LP de estreia intitula-se *A Bossa Moderna de Luiz Henrique*) e, posteriormente, desenvolvendo uma carreira nos Estados Unidos, onde também teve LPs lançados. Em fins da década de 1970, Luiz Henrique voltou para Florianópolis, continuou compondo e gravando; nos anos 1980, tocava e comandava o bar Armazém Vieira. Faleceu em 1985, em um acidente automobilístico, quando deixava o local que gerenciava. Neide teve um início de carreira muito precoce. Começou cantando na Rádio Guarujá de Florianópolis na década de 1940; ali se tornou, além de cantora, rádio atriz e apresentadora. Na década seguinte, fez parte do elenco da Rádio Diário da Manhã. No início dos anos 1960, Elizeth Cardoso, em visita a Florianópolis, encantou-se pela voz e pelo estilo de Neide, levando-a para cantar no Rio de Janeiro. Neide fez o circuito do samba tradicional na capital carioca, cantando

com uma nova formação, que em 2002 lançou o quarto disco do grupo. Este veio a dissolver-se em 2004.

Em seus primeiros cinco anos de atuação, o Engenho foi considerado o grupo musical mais famoso de Santa Catarina² até aquele momento. Sua produção, calcada na utilização de elementos do folclore local e na estética sonora voltada ao regional – além, é claro, da espantosa popularidade atingida pelo grupo – o dotaram de uma forte identificação com o estado de Santa Catarina, em geral, e com a cidade de Florianópolis, em particular.

Após o término do Engenho, alguns outros grupos catarinenses conseguiram espaço no cenário musical da cidade. O Expresso Rural (depois apenas Expresso), que chegou a ser considerado o herdeiro musical do Engenho, apesar das diferenças de temas e sonoridades, foi o primeiro e mais significativo deles, nos anos 1980. Depois, foi a vez do Ratores (em seguida rebatizado como Tubarão), que, juntamente com o Expresso e outros, formou a cena rock de Florianópolis no fim dos anos 1980 e início dos 1990. Porém, alcançou um grau de identificação com a cidade similar a do Engenho.

Foi num período de vácuo entre a produção deste e da decadência do trabalho e popularidade daqueles que surgiu a banda que

com os grandes nomes do gênero. Quando já estava estabilizada no cenário musical carioca, tendo gravado um compacto e classificando-se em segundo lugar como intérprete no II Festival Internacional da Canção (FIC), em 1967 (somente ficando atrás de Milton Nascimento), Neide decidiu voltar para sua cidade natal. Continuou sua carreira cantando em casas de show de Florianópolis e só gravou um LP em 1988. Faleceu em 1994, vítima de um câncer que, diagnosticado na mama, posteriormente atingiu os ossos. Sobre Luiz Henrique Rosa, ver: BECK, Ieda. *Luiz Henrique: no balanço do mar*. 72 minutos, cor, Florianópolis, 2007. A respeito da carreira de Neide Mariarrosa, ver: CABRAL, Sérgio. *Elizeth Cardoso: uma vida*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1994; CORONATO, Vívian de Camargo. *Olhares da cidade: um mosaico de Neide Maria Rosa (Mariarrosa)*. In: RASCHE, Karla Leandro... et al. *Premio Silvio Coelho dos Santos de monografias* Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2012. PERES, Fernanda; BERTOLDI, Taise de Queiroz. *Ai, que saudades da Neide*. Florianópolis. TCC (vídeo). Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

² Na última apresentação do Engenho no Teatro do Centro Integrado de Cultura, em 1984, quando o grupo já havia anunciado sua dissolução e cumpria os compromissos assumidos anteriormente, Cacau Menezes, jornalista e agitador cultural, os anunciou nestes termos para a plateia.

viria a ter uma identificação semelhante à do Engenho com a cidade, ou até mesmo maior. Formado em Florianópolis em 1992, o Dazaranha tornou-se o maior fenômeno musical da cidade e vem gozando até hoje de um prestígio talvez incomparável a qualquer grupo local. Em sua carreira de 21 anos de atividades ininterruptas, o Daza lançou quatro discos em estúdio e um CD/DVD ao vivo, com um apanhado de sua carreira e algumas canções inéditas. Neste período, houve o já citado retorno do Engenho. Os grupos são de gerações díspares, mas também foram contemporâneos. Público e imprensa identificam ambos com a cidade de Florianópolis. Porém os períodos distintos no qual produziram (e também o de produção concomitante), a abordagem dos temas e a estética sonora que adotaram, ensejam um estudo tanto a respeito de como cada banda em sua época representou determinados aspectos da cidade, bem como dos motivos pelo qual conseguiram tamanha identificação com a mesma.

Este primeiro capítulo, portanto, consistirá na apresentação dos contextos históricos nos quais as bandas se formaram e produziram seus trabalhos e da identificação dos grupos com a cidade, buscando relacionar certos aspectos da dinâmica cidadina com a história dos conjuntos.

2.1 QUANDO O BOI INVADIU A RUA: A CIDADE NOS TEMPOS DO ENGENHO

Em seu livro *Os quatro cantos do sol* (2006), o jornalista catarinense Celso Martins lembra que, no dia 03 de novembro de 1975, uma “roda apreensiva” de deputados e assessores formou-se na Assembleia Legislativa de Santa Catarina, a fim de comentar “os fatos da política nacional e o clima de tensão que havia”, quando, “um tanto desatento”, o deputado Vinícius Tortato, da Arena, aproximou-se e balbuciou: “A coisa está ficando preta. Eu não dou meia hora para fechar tudo”. E complementou, convicto, mediante o espanto geral: “olhem para a Baía Norte. Vem água que não acaba mais” (p. 39).

Uma verdadeira *tribuzana* armava-se sobre Florianópolis. E foi com as metáforas sobre a chuva e o tempo instável, que apareceram então nos jornais, que Martins iniciou sua narrativa dos episódios que ficaram conhecidos como *Operação Barriga Verde*, que perseguiu e prendeu diversos militantes do PCB (Partido Comunista Brasileiro) em Santa Catarina, entre 1975 e 1977. Os reflexos da ditadura militar que

assolava o Brasil havia já 11 anos chegavam com mais força a Florianópolis na segunda metade dos anos 1970.

Não era somente a questão política que deixava o clima tenso na capital. Florianópolis passava por transformações que alteraram a rotina da população e ocasionaram uma grande mudança na até então “pacata” Florianópolis: a conclusão do Aterro da Baía Sul, a construção da segunda ligação da ilha com o continente – a Ponte Colombo Salles –, o crescimento populacional, resultante da migração causada pela instalação de grandes empresas estatais, como a Eletrosul, assim como pela expansão da Universidade Federal de Santa Catarina/UFSC (FANTIN, 2000).

O crescimento populacional foi acompanhado de mudanças significativas nas configurações urbanas. Verticalização, transformação de áreas rurais em urbanas, interiorização das estradas para os balneários. E a forte onda migratória que acompanhou esses fenômenos ocasionou uma tensão sociocultural entre a população local e os recém-chegados, que vieram ocupar cargos especializados nas empresas recentemente instaladas na cidade.

Nesse contexto político hostil, de transformações urbanas significativas e tensões socioculturais, de disputa por melhores condições sociais e econômicas e de conflito criado pela diferença entre concepções culturais, que chegaram a Florianópolis aqueles que formariam o grupo musical que, em poucos anos, se tornaria o mais bem sucedido da música local até então.

O embrião do Grupo Engenho formou-se no ambiente universitário, entre os anos de 1976 e 1977, por jovens que participavam tanto da militância política quanto das atividades culturais relacionadas ao movimento estudantil. Inicialmente um trio de músicos, contava com Luiz Ekke Moukarzel (guitarra), Marcelo Muniz (baixo) e Chico Thives (bateria). Com o desejo de fazer músicas próprias, com referências do rock e influência de músicos brasileiros como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, estes músicos fundaram, em 1977, o Grupo Engenho. Segundo Cristiane da Silva Rosa (2000), nesta fase, tinham a proposta de “fazer um ‘rock ilhéu’.” (p. 24). Paralelamente, um grupo formado por estudantes de Engenharia da UFSC, chamado Vzero, mais voltado para a MPB, apresentava-se no circuito universitário catarinense.

Em 1979, tanto o Engenho como o Vzero estavam por se desfazer. Foi quando, convidados para tocar no Diretório Acadêmico de Engenharia da UFSC, animando um encontro de estudantes de

jornalismo, Marcelo Muniz, Chico (Aderley) Thives, do Engenho, Alisson Motta (violão) e Cláudio Rodrigues, o Frazê (percussão), do Vzero, juntaram-se ao sanfoneiro Cristaldo, recém-chegado à capital. Empolgados com a sonoridade que conseguiram, apesar de nunca terem tocado juntos, e pelos convites subsequentes para tocar em diversas festas, decidiram seguir juntos, propondo um novo trabalho.

Com esta formação, o novo grupo voltou-se para a música popular, com incursões na música catarinense, utilizando elementos do folclore em suas canções. Apesar de apresentar proposta diferente em relação aos trabalhos anteriores, os músicos optaram por adotar o nome já existente: Grupo Engenho. Em novembro de 1979, o Engenho montou o show *Vou botá meu boi na rua*. Na véspera, o jornal *O Estado* publicou uma matéria de página inteira intitulada *Grupo Engenho: o protótipo de uma luta solitária e desigual*.³ Entre outras coisas, a matéria divulgava o show (que, mais adiante, levou ao primeiro disco do grupo) e chamava a atenção para a sua proposta estética.

O show de amanhã e terça-feira no teatro Álvaro de Carvalho, chamado “Eu vou botá meu boi na rua”, compõe-se de 20 músicas, onde o Grupo Engenho mistura o folclore da Ilha, músicas regionalistas e o folclore nordestino, reunindo num mesmo espetáculo o baião, o frevo, o xote, a milonga, entre outros, além de manter, é claro, sempre como fundo o ritmo do boi-de-mamão.

Nota-se aqui que a ideia de trabalhar com a estética regional e folclórica constituía o cerne do trabalho do grupo em sua fase inicial, proposta que dotava o trabalho de uma identidade artística e destacava o boi-de-mamão como ritmo tradicional da Ilha. O decorrer do texto ressalta uma conotação política e ideológica que justificaria esta escolha estética.

Mesmo enfrentando toda essa gama de obstáculos, até agora, o Grupo Engenho não mudou sua principal orientação, que é a pesquisa e a valorização das raízes, “interpretando a música como foi feita, dentro de seus caracteres

³ SCHMITZ, Paulo C. Grupo Engenho: o protótipo de uma luta isolada e desigual. *O Estado*. Florianópolis, 11 de novembro de 1979, p. 17.

folclóricos (embora atuais) e regionalistas”. Esse trabalho visa divulgar “a gente da terra” e acabar com o colonialismo cultural.⁴

A busca por uma estética musical regional e folclórica se identificava com o arcabouço cultural da cidade e criava uma resistência ao que chamavam de “colonialismo cultural”, ou seja, música de massa internacional, que estaria representada pelo rock e pela *disco music*.⁵ O grupo lançou, em outubro de 1980, o disco *Vou botá meu boi na rua*. Composto por 12 faixas – em sua maioria referentes a elementos culturais de Florianópolis, como *Barra da Lagoa*, *Lua mansa*, *Boitátá*, *Pescadores*, *Nó cego*”, *Feijão com caviar* e *Vou botá meu boi na rua* –, o disco concretizou a busca inicial do Engenho, de aliar cultura popular regional com crítica social e política, sintetizada na faixa título do disco.

Vou votá meu boi na rua pode ser entendido como a metáfora da relação não harmônica entre o rural e o urbano. O boi, que simboliza o rural, invade a rua, área urbana, e causa uma série de transtornos. Os problemas enfrentados durante a realização da “farra-do-boi” podem ser vistos como a materialização disto.

A identificação dos integrantes do Engenho com a cultura local é um ponto importante na apreciação da cidade nos anos 1970 e 1980. Nenhum deles é natural de Florianópolis. Vieram de suas cidades natais para estudar na capital (exceto Chico Thives, filho do ex-prefeito de São José, Geci Thives, que já residia na Grande Florianópolis).

Esta peculiaridade reforça a existência de um movimento migratório para a cidade. No caso deles, da importância que as universidades, em especial a UFSC, tinham neste processo. Em segundo lugar, mostra também que, apesar de toda a transformação que a cidade sofria, com tentáculos urbanizantes avançando por uma grande extensão territorial, ainda conservava fortes traços de uma cultura rural e da cidade provinciana que fora outrora. Esta impressão pode ser confirmada em partes pelo trecho de uma entrevista que integrantes do Engenho concederam a *O Estado*, quando lançaram seu primeiro LP. Eles comentam sobre sua condição de migrantes e reforçam a identificação cultural com o regional:

⁴ Idem, p. 17.

⁵ Ver: SOUZA, Marco Antônio F. *Quando o boi foi pra rua: estética e política no som do Engenho*, in: *Os sons da Ilha: a cultura local na produção musical do Grupo Engenho*. TCC (História). CFH/UFSC. Florianópolis, 2007.

Marcelo - [...] Rio e São Paulo não fazem nosso estilo de vida. O Alisson veio de Cianorte (PR), o Cristaldo de Urubici, o Frazer (sic) de Rio do Sul, o Chico de Palmares e eu de Lages.

Cristaldo - Nossa herança primária foi o regional, o caipira, o folclórico.⁶

Florianópolis, apesar da grande transformação pela qual passava, ainda permitia a identificação com a cultura popular tradicional. O fato de serem estudantes universitários e músicos colocava os membros do Engenho entre o ambiente urbano – onde estudavam, faziam a maioria de seus shows e sem o qual não conseguiriam gravar seu disco (produzido em Curitiba), e o ambiente rural e praieiro, que lhes inspirava os ritmos e temas. Neles, figuravam o pescador, a renda de bilro e o boi-de-mamão, o engenho de farinha e as paisagens bucólicas da ilha.

É significativo que, cinco ou seis anos após sua chegada à cidade, os primeiros integrantes do grupo já tivessem uma boa dose de representatividade para falar das coisas da Ilha. Principalmente se considerarmos a grande resistência de alguns setores da cidade em relação aos “de fora”, acusados de serem os responsáveis pelas mudanças nas paisagens naturais e urbanas da cidade, pela perda de espaço nos campos social e econômico e por sua “degenerescência” cultural.⁷

Neste sentido, os integrantes do Engenho apareciam não apenas identificados com o arcabouço cultural local, mas se tornavam representantes da cultura da cidade, por divulgarem em seu trabalho traços culturais locais. Prova de que o trabalho do grupo caiu no gosto do público local foi a expressiva procura pelo disco da banda. *Vou botá*

⁶ SCHMITZ, Paulo Clovis. Grupo Engenho: ‘Músicos estão desunidos e não têm com quem contar’. *O Estado*. Florianópolis, 05 de outubro de 1980, p. 25.

⁷ Rafael Damasceno Dias pesquisou nas colunas jornalísticas de Beto Stodieck e Cacau Menezes nos anos 1970, 1980 e 1990 evidências das tensões socioculturais decorrentes do crescimento populacional da cidade causado pela chegada de “forasteiros”. DIAS, Rafael Damasceno. *Fora, haole!* Tensões socioculturais a partir de Beto Stodieck e Cacau Menezes. (1975 a 1981 e 1992 a 1998). Florianópolis: FAED UDESC, 2006. Sobre o choque entre nativos e ilhéus na ocupação dos espaços na cidade ver FANTIN. op. cit., p. 35-8 e o estudo clássico de Norbert Elias e John L. Scotson, *Os estabelecidos e os outsiders*.

meu boi na rua vendeu 38 mil cópias⁸ e ensejou a busca pela produção de um segundo trabalho. Lançado em dezembro de 1981, pouco mais de um ano após o lançamento do primeiro LP, e intitulado *Engenho*, também teve produção independente⁹ e possibilitou ao grupo continuar na mesma linha de trabalho.

A diferença principal entre *Vou botá meu boi na rua* e *Engenho* estava no maior equilíbrio entre os temas e as regiões culturais abordadas. Enquanto no primeiro trabalho, a maioria das canções tinha como tema o litoral e as práticas dos seus habitantes, o segundo disco trouxe também músicas voltadas para práticas culturais associadas ao interior do estado, principalmente o Planalto Catarinense. Músicas como *Homem do planalto*, *Tropeadas*, *Vaquejada* e *Braço forte* mostram esta tendência. A temática litorânea, com e fácil associação à cultura popular da capital, aparecem na faixa título do disco e na canção *Menina rendeira*. Conjuminando traços culturais referentes às duas regiões, há a canção *Fandango*, e fazendo alusão à grande propriedade que teve lugar na formação do Brasil, *Carro de boi*. Compõem ainda o disco a instrumental *Gerações*, *Aquela da baratinha*, voltada para o público infantil, e as politizadas *Exílio* e *Causas e consequências*.

Quando do lançamento do disco, *O Estado* publicou matéria exaltando o trabalho do Engenho como representante da cultura catarinense em nível nacional e chamando a atenção para uma série de temas nas canções, que faziam parte do arcabouço cultural do estado:

No dia em que o Grupo Engenho aparecer no programa “Som Brasil”, da rede Globo de Televisão, certamente Santa Catarina deixará de ser, pelo menos um pouco, o famigerado “hiato”

⁸ ELTERMANN, Raquel. “Um grupo que fez história.” *Diário Catarinense*. Florianópolis, 16/jan/1997. Variedades, p. 04. Este número foi atingido durante todo o tempo referente à atividade do Engenho e não somente durante o período de lançamento do disco. Como o grupo trabalhava de maneira independente, o disco teve uma série de tiragens, conforme a demanda de compradores.

⁹ “São consideradas independentes todas as iniciativas de produção, gravação e difusão que acontecem fora do circuito das grandes [gravadoras]”. DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial/ FAPESP, 2000. p. 132.

que a linguagem derrotista local (uma forma de esconder a incapacidade que caracteriza nossos representantes políticos lá fora) impingiu aos que tiveram a sorte de nascer aqui. Isto porque, ao menos na área musical, alguém vai descobrir, fatalmente, que o Estado não é apenas uma bandinha alemã tocando numa praça ou entre duas filas de palmeiras.

Talvez como resultado dessa “miscigenação” da música e da sua extrapolação como um codificador das mensagens de uma determinada região, palavras como jangada, tropas (de bois), vaquejada, protesto, engenho, fandango, rendeiras, pueblos, montañas, chicote, rendeiras, El Rei, consigam repartir, num mesmo disco, todo espaço disponível. Também deve ser considerada a origem diversa dos integrantes do grupo e, talvez, como querem alguns intelectuais e autoridades ligadas à cultura, inexistência de uma “identidade cultural” reúna a unanimidade do Estado.

Essa diversidade de temáticas e ritmos está presente, mais do que nunca, no novo disco do Engenho [...].¹⁰

A diversidade temática aqui citada compreende temas do primeiro disco e abrange tradições, hábitos e práticas tanto relacionadas ao litoral como ao interior do estado, inclusive sua fronteira internacional. Já questão da inexistência de uma “identidade cultural”, à qual o articulista deu ênfase, era de fato uma preocupação das autoridades naquele momento. Inserido diretamente na discussão a este respeito, e devido à grande popularidade que seu trabalho alcançava, o Grupo Engenho foi convidado para integrar o grupo de intelectuais que discutiu a questão da identidade cultural catarinense no início dos anos 1980.

O grupo que compunha o seminário de discussão contava com figuras importantes da cultura catarinense, como Salim Miguel, Flávio José Cardoso, Zuleika Lenzi, Carmem Fossari e Osmar Pisani, além de

¹⁰ SCHMITZ, Paulo C. Um disco sem fronteiras. É a volta do grupo Engenho, hoje. *O Estado*. Florianópolis, 15 de dezembro de 1981 p. 21.

Marcelo Muniz, Cláudio Frazê e Chico Thives.¹¹ Assim, em dois anos de trabalho, os integrantes do Grupo Engenho já possuíam legitimidade para discutir com “totens” da cultura de Santa Catarina aspectos relativos a políticas públicas para seu fomento.

Muitos identificavam o grupo como divulgador da cultura da cidade:

A aceitação do público foi imediata e os convites para apresentações não foram poucos. Suas músicas começaram a ser executadas nas rádios e o homem da Ilha pela primeira vez, ouviu coisas da sua terra, sua cultura, serem cantadas sem qualquer constrangimento.

O pescador, o peixe, o engenho de farinha, a rendeira, o mar e a lua unidas a poesia musicada do grupo “Engenho” passaram a ser cantados de boca em boca e a música da ilha começou a merecer respeito de muita gente.¹²

O homem da Ilha, a música da Ilha, o pescador, a rendeira, o mar e a Lua. Se pensarmos que todas as características relacionadas à Ilha na matéria remontam a imagens rurais ou litorâneas e a uma atmosfera de tranquilidade permanente, é possível que alguém que nunca tivesse tido contato com a cidade pensasse que as ruas, os grandes contingentes de migrantes, os edifícios, os condomínios fechados e todos os benefícios e males que acompanham a urbanização das cidades ainda não tivessem chegado a Florianópolis com a força e velocidade que chegaram.

Porém, em detrimento da cultura urbana que aos poucos se ia forjando na Ilha, boa parte da população da cidade, bem como muitos que a observavam de fora, ainda experimentava uma forte lembrança tanto de seu passado rural e de sua cultura caíçara quanto as reminiscências de uma cidade pacata – que Florianópolis havia sido e,

¹¹ As reuniões do chamado “Projeto identidade cultural catarinense” foram veiculadas pelo jornal *O Estado* entre os dias 13 e 14 de julho de 1982 e o grupo de trabalho que se reuniu para discutir o tema procurou discutir aspectos das tradições culturais relativas ao estado, a falta de identificação com certas práticas e as políticas públicas de estado em relação à cultura, entre outros assuntos.

¹² Grupo Engenho em Joinville para um Show e lançamento de discos. *O Estado*. Florianópolis, 22 de maio de 1982. p. 21.

em muitos aspectos, continuava sendo. Ao mesmo tempo, é possível conjecturar que muitos já sentiam uma transição comparável à das águas de uma lagoa serena atingida por uma onda, que era urbanizadora e a invadia com força e velocidade; esses se identificavam mais com a cultura urbana que se consolidava a cada dia.

O aumento populacional, acompanhado do crescimento dos espaços urbanos, foi significativo na década de 1980. O desenvolvimento da atividade turística, alavancado justamente pelas ligações rodoviárias com o interior da Ilha (REIS, 2012, p. 116.), gerou um incremento na economia local e, como consequência, aumentou a urbanização de recantos remotos da cidade. A urbe, então, não só atingia o centro, mas agora também definitivamente começava a tomar conta da periferia da Ilha.

Estes respingos urbanos, ou a percepção de suas marcas, parecem ter atingido também a obra do Grupo Engenho. Suas canções que, majoritariamente abordavam temas ligados ao rural e litorâneo, começaram a esboçar um ar mais urbano, como foi possível perceber no seu terceiro disco. A ligeira aproximação com esta temática possivelmente aconteceu por dois aspectos: a consciência de que o crescimento das estruturas urbanas por todos os cantos da cidade estavam alterando a maneira de perceber e viver o tempo¹³ e a aproximação, evitada anteriormente, com as grandes cidades.

O grupo já vinha se apresentando em cidades muito maiores do que Florianópolis na divulgação do seu trabalho, como Curitiba, Porto Alegre e São Paulo. A aproximação definitiva com a grande metrópole nacional veio com a possibilidade de gravarem seu terceiro LP, pelo selo Lira Paulistana. Sobre o fato, jornal *O Estado* publicou a seguinte matéria:

A união de um grupo reconhecidamente competente e de uma gravadora que prima por um trabalho honesto e criterioso tem todas as condições de trazer bons resultados. Ainda mais quando ambos fazem um trabalho independente,

¹³ A faixa *Tempo*, do álbum *Força Madrinheira*, pode ser vista ao mesmo tempo como uma sátira e mesmo uma crônica da ideia de percepção de aceleração do tempo que o crescimento urbano e os novos hábitos da sociedade moderna eram sentidos, principalmente por pessoas que, no caso de Florianópolis, foram acostumados com o ritmo do tempo da natureza e a passividade e o marasmo da cidade pacata. Analisarei esta faixa nos capítulos seguintes.

desvinculado de esquemas rígidos de criação e produção. E é isto que acontecer entre o Grupo Engenho e o Lira Paulistana, o primeiro um grupo local, que sempre trabalhou com elementos próprios, autênticos, embora trazendo múltiplas influências musicais; o segundo, uma empresa que surgiu há algum tempo em São Paulo e que nesse período alcançou e conquistou um espaço invejável dentro do mercado brasileiro.

Por volta do mês de setembro, o Grupo Engenho lançará seu terceiro disco – depois de “Vou Botá Meu Boi na Rua” e “Engenho” –, desta vez com produção do Lira Paulistana e distribuição da Continental, bem-sucedidas empresas do ramo discográfico. O evento vem de encontro aos interesses de todos os lados – para o Engenho, significa contar com uma retaguarda segura, para o Lira, trata-se da continuidade do trabalho de descentralização, até agora restritas a São Paulo.¹⁴

É significativo que o selo Lira Paulistana começasse seu trabalho de descentralização com um grupo catarinense, ainda mais pelo fato de Santa Catarina nunca ter criado uma tradição no cenário musical brasileiro. E também se considerarmos que o Lira buscava “registrar o que já existe, ao invés de apostar em algo sem raízes.”¹⁵ O Engenho, assim, contava com o reconhecimento do seu trabalho, solidificado no estado, com o apoio de uma gravadora e poderia conquistar outros mercados.

A busca por uma melhor distribuição de seus discos e pelo aumento das vendas transparece no comentário de Paulo Clóvis Schmitz, em matéria que divulgava o lançamento do terceiro LP do Engenho:

O que difere este disco dos dois anteriores é a gravação, tanto no nível técnico quanto no que diz respeito à escolha das músicas, mais alegres e próximas aos shows que fazemos por aí. O primeiro disco não era muito autêntico, fugia um

¹⁴ Terceiro disco do Engenho será gravado pela Lira Paulistana. *O Estado*, 17 de julho de 1983. p. 23.

¹⁵ Idem.

pouco das nossas características, o segundo tinha autenticidade mas não caiu bem no gosto popular, e este procura unir o autêntico ao acessível. Mas há outra vantagem: apesar de sermos independentes, temos a estrutura de uma gravadora por trás, o que vai eliminar nosso maior problema – a distribuição.¹⁶

Aqui, duas coisas chamam a atenção. A primeira é que o próprio grupo – que tinha seu trabalho considerado como extremamente autêntico –, não via toda a sua produção desta maneira, entendendo seu segundo disco mais autêntico que o primeiro. O público, que consumiu vorazmente o disco de estreia, possivelmente pensasse diferente, principalmente se essa autenticidade dissesse respeito à identificação cultural. Em segundo lugar, é possível observar que há uma mudança significativa entre *Força Madrinheira*, o terceiro LP, e os dois discos anteriores. Além de a gravação ser de uma qualidade notadamente superior, os arranjos das músicas e suas letras ficaram mais universais, tomando características mais urbanas, mesmo se prestigiavam alguns temas regionais.

Estes “ares urbanos” podem ser sentidos na sonoridade do disco, que, em algumas canções, apresentou elementos menos característicos da estética regional nos arranjos, como a utilização de saxofone e teclados. Além disso, a afinação da bateria, mais aguda do que nos trabalhos anteriores, deu uma conotação mais urbana a determinadas faixas do disco. O instrumental *Delírio* é um exemplo. Algumas letras também adotaram temas mais associados à música urbana, como *Flor do Alecrim*, *Sentido* e *Tempo*, com questões existenciais mais comuns à produção musical de massa da época do que propriamente à estética regional.

Além das canções já citadas, compõem o disco as faixas *Meu boi vadiou*, *Corre menina*, e *Açoreanas*, com temáticas litorâneas, facilmente associadas à cultura local; *Quintal*, com temática rural, *Contestado*, com temática social-rural, a respeito daquela guerra sertaneja; completam o disco músicas com sonoridade associada à cultura gaúcha – a milonga *Força Madrinheira* e o vanerão *Adeus, Mariana*, que recebeu um arranjo mais estilizado de Pedro Raymundo, seu compositor, catarinense de Imaurí. O tradicionalismo gaúcho ao

¹⁶ SCHMITZ, Paulo Clóvis. “Força Madrinheira”: hoje lançamento nacional de seu disco mais completo. *O Estado*. Florianópolis, 30 outubro 1983. p. 25.

qual a música é associada tem em Santa Catarina uma grande inserção; em muitas regiões do interior do estado, há uma identificação cultural maior com o estado vizinho do que com a região litorânea catarinense.

Mesmo com mudanças em relação aos trabalhos anteriores, para o grupo, não houve grande diferença na produção de *Força Madrinheira*:

A nível do temático, não houve maiores alterações. Quem explica é Alisson: “Houve uma continuidade, dentro de valorizar o que se faz em Santa Catarina. Tanto que regravamos “Adeus, Mariana”, de Pedro Raymundo, que, ao contrário do que a maioria imagina, é um catarinense de Imaruí. Ele [o disco] não é apenas folclore, termo com o qual tentam as vezes nos qualificar.”

Marcelo diz que não existem limitações a temáticas determinadas – há uma filtragem inconsciente das tendências musicais catarinenses. Cristaldo arrisca que “Força Madrinheira” afirma a linha do grupo, o estilo próprio, embora não tenha havido esforço para chegar a isso. O disco se diferencia também pela diversidade, pela junção de ritmos variados, pela participação de músicos novos, tanto daqui como de São Paulo.¹⁷

Aqui, somente Cristaldo admite uma diferença na diversidade dos ritmos e, indiretamente, sugere que a participação de outros músicos pode ter influenciado na elaboração dos arranjos.

Embora ainda aparecessem canções associadas à cultura da Ilha na produção do Engenho, aos poucos, elas perderam espaço no trabalho do grupo. Ainda assim, os componentes da cultura de Florianópolis cantados pelo Engenho continuavam representando práticas e hábitos cotidianos dos ilhéus, alguns em fase de decadência ou já esquecidos. Além disso, embora houvesse a diminuição dos temas, as referências sonoras, melodias e arranjos traziam características que as identificavam com a cultura da Ilha. Talvez por isso continuasse havendo a associação do grupo com a capital do estado.

Após o lançamento do terceiro LP, o Engenho saiu novamente pelo estado para divulgar o novo disco, começando uma série de

¹⁷ Idem.

apresentações pela cidade de Tubarão; em seguida, o show *Força Madrinheira* foi para Joinville e depois para a capital. Assim, o Engenho mantinha a proposta de divulgar a música catarinense para o público de Santa Catarina. Embora o Engenho continuasse cantando as coisas de Santa Catarina, *Força Madrinheira*, ao contrário dos dois primeiros LPs, não foi um sucesso de vendas. Foram lançadas a princípio duas mil cópias, mas o disco não caiu no gosto do público. Além disso, o relacionamento entre os componentes do Engenho já não era o mesmo. Segundo Cristiane da Silva Rosa (2000), o acúmulo de responsabilidades de músicos e produtores causou um desgaste, e os membros do grupo decidiram terminar a sociedade com a produtora e encerrar suas atividades logo após o lançamento do terceiro disco. Porém, como já havia agendado shows e a gravação de um especial de fim de ano para a Rede Brasil Sul (RBS/Globo), o grupo cumpriu seus compromissos até abril de 1984.

Mesmo tendo encerrado suas atividades, o Grupo Engenho continuou sendo considerado como um representante da cultura catarinense, não somente por ser composto por artistas locais, mas por trabalhar com temas referentes a diversas manifestações culturais do estado. Em matéria do jornal *Diário Catarinense*, publicada em 16 de janeiro de 1997 por ocasião do relançamento em CD de *Vou botá meu boi na rua* e *Engenho*, o trabalho do grupo recebeu o seguinte comentário:

A moda da época ainda refletia o legado brilhante de *dancin' days*, quando Sônia Braga, ao som das Frenéticas, popularizou as discoteques em todo o país. Em contrapartida, movimentos musicais fizeram renascer a cultura regionalista, como resposta também à falta de identidade cultural imposta pela ditadura militar. Neste cenário, o Engenho foi o representante catarinense, mesclando em suas músicas a simplicidade dos campos e vaquejadas do oeste e das rendas e do pescado da Ilha.¹⁸

A representatividade conseguida nos seus cinco anos de atividade e a pouca visibilidade de outros artistas locais, com exceção

¹⁸ ELTERMANN, Raquel. Um grupo que fez história. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 16 janeiro 1997. Variedades, p. 04.

talvez do grupo Expresso Rural, na década de 1980, permitiam ao Engenho ocupar ainda certo espaço na mídia e figurar como um dos maiores representantes da produção musical catarinense.

2.2 SEJA BEM VINDO, DAZA!

A década de 1990 chegou com uma sensação de esperança. No fim de 1989, o Brasil havia elegido democraticamente o primeiro presidente civil depois de um período de 25 anos, no qual houve cinco presidentes militares e um civil eleito indiretamente pelo Colégio Eleitoral. A esperança de uma melhora nas condições de vida da população ensejava a inserção do país numa fase de crescimento econômico, com uma distribuição de renda menos desigual e um efetivo gozo de liberdades democráticas, precedida pelas campanhas para eleição presidencial direta, na primeira metade da década anterior, e da aprovação de uma constituição considerada suficientemente progressista em muitos aspectos.

Porém, as coisas não se deram como o imaginado. Após dois anos do governo de Fernando Collor de Mello, o que se via era uma população descontente com uma sucessão de planos econômicos fracassados e mobilizada em uma série de protestos, que culminou com a deposição do presidente, envolvido em uma série de denúncias de corrupção.

Em Florianópolis, a busca por uma mudança de ares parece ter tomado conta da cidade, pelo menos na esfera política. Talvez cansada do estigma de capital politicamente conservadora, em 1992, pela primeira vez em sua história, a cidade elegeu um prefeito de esquerda. A eleição de Sérgio Grando, da Frente Popular – encabeçada por PPS e PT –, indicava que, ao menos, boa parte da população da cidade procurava um novo direcionamento político, elegendo uma chapa mais progressista.

No campo musical, a década de 1990 apresentou um salto quantitativo na produção musical local, comparando com a da segunda metade do decênio anterior. Embora algumas bandas da cidade tivessem obtido algum sucesso no início da década de 1980 – como o próprio Engenho, o grupo Expresso Rural (depois somente Expresso) e o Grupo Tubarão –, no fim daquele período houve uma queda na produção musical local, retomada somente no início da década de 90. Tiveram importância nesse processo a maior facilidade para se conseguir bons

instrumentos, resultado da adoção de políticas liberais pelo governo federal, bem como o avanço das tecnologias e o advento de novas mídias, que tornaram muito mais simples as gravações musicais, sem a necessidade de estúdios.

Nesse contexto, o grupo Dazaranha começou a se destacar pouco mais de um ano após sua formação. Formado entre agosto e setembro de 1992 e composto inicialmente por Gazu (violão e vocal), Chico (guitarra), Moriel (guitarra), Fernando (violino), Adauto (baixo), Zé Caetano (bateria) e Jerry (percussão), o Daza se apresentava em bares da cidade, fazendo *covers* de bandas nacionais e internacionais e, aos poucos, incorporando músicas próprias ao repertório.

Em pouco tempo de estrada, a banda conseguiu algum respeito no cenário de Florianópolis. A primeira referência que encontrei na mídia ao Daza data de 1º de março de 1994, em anúncio de um show no Berro Bar, na coluna de Cacau Menezes: “O Berro Bar, tradicional ponto de encontro de músicos e universitários, reabre suas portas neste final de semana, dias 4 e 5, promovendo uma grande festa com show das bandas Índice e Dazaranha.”¹⁹

Esta primeira presença do Daza no jornal nos fornece duas informações: depois de quase dois anos de formação, o grupo já recebia alguma atenção do público, a ponto de ser anunciado como atração da reabertura de um “tradicional ponto de encontro de músicos e universitários” da cidade. E a descrição dos frequentadores do local, destacando universitários, ou seja, jovens na maioria, sugere o tipo de público que se interessava pelo grupo.

Na mesma semana o Daza voltava às páginas do mesmo jornal, em uma pequena matéria sobre o show no Berro Bar, com uma descrição do repertório e do estilo da banda:

Depois de um bom tempo fora do circuito, o Berro Bar, que sempre reuniu a galera jovem da Ilha, voltou a abrir suas portas desde ontem. E para marcar esse retorno ao circuito de bares da Ilha, dois shows vão agitar a moçada. As bandas Índice e Dazaranha atacam com seu competente repertório. O show de hoje fica por conta do grupo Dazaranha, com muito rock’n roll, funk, e reggae,

¹⁹ MENEZES, Cacau. Toques. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 01 de março de 1994. Variedades. p. 03.

sem esquecer dos ritmos nacionais como o baião e a ginga da capoeira.²⁰

A matéria já dá ideia de como o som do Daza era visto desde os primeiros anos de sua formação: uma mistura de ritmos do *pop* urbano e da cultura popular tradicional. Assim, o Daza ia se consolidando na cena musical de Florianópolis como uma banda que transitava por várias sonoridades. Em poucos anos, angariou um bom público, seus shows eram concorridos e a inserção de músicas próprias no repertório parecia atrair ainda mais gente para suas apresentações (boa parte do público já estava de “saco cheio dos *covers*”²¹). Na matéria *Dazaranha, uma ode a Praia Mole*, é possível vislumbrar esta situação:

Pra quem não quer gastar uns reais – ou não tem – a sugestão é das melhores para um sábado que promete. No Boulevard da Lagoa, lá em cima, com a vista maravilhosa ao alcance dos olhos, os ouvidos poderão estar atentos ao som da banda Dazaranha. O grupo dispensaria apresentações – já que é, talvez, o que mais fãs reúne na Ilha – mas a gente tem de dar um toquezinho aqui. Investindo no profissionalismo, a Dazaranha vem colocando, aos poucos, as versões e *covers* (aaargh!) em segundo plano e investindo em suas próprias composições.

Além de saudável, a nova fase tem revelado que além da já conhecida competência musical, a banda tem boas composições, que tem tudo pra pegar o público ilhéu pelo pé e fazê-lo cantar junto. As músicas falam de temas bem próximos e passeiam com seu ritmo por paisagens conhecidas, como a Lagoa, praia do Moçambique e outras paragens. O show, além de tudo, tem mais uma vantagem: é gratuito. Começa às 18 horas e a banda promete mostrar algumas composições novas do seu repertório. A

²⁰ *Diário Catarinense*. Programe-se: Salada musical. Florianópolis, 05 de março de 1994. Variedades. p. 05.

²¹ Fala de Adauto em SILVA, Carlos Augusto da. ZINDER, Gustavo. *Natureza de não ser igual*. TCC em Jornalismo. Faculdade Estácio de Sá. São José, 2010.

Dazaranha faz a sonzeira em prol do movimento SOS Praia Mole, que tenta evitar que os especuladores imobiliários tomem de assalto a praia que tem tantas histórias pra contar. A idéia é manter as características do local, que é um dos poucos recantos ainda pouco explorados pela urbanização.²²

Aqui, além de sugerir que a atitude de incorporar canções próprias ao repertório trazia mais público aos shows, o articulista chama a atenção para os temas das músicas nas quais o Daza apostava para mostrar aos novos fãs. Entre elas, certamente estava a canção *Retroprojektor (Eu me peso na balança da praia de Moçambique)*, que possibilitou sua estreia em disco, com o álbum *Ilha de todos os sons*, de 1994 – coletânea que reuniu alguns dos artistas da cidade no início daquela década. Outro fato importante citado pelo autor da matéria foi a especulação imobiliária que tomava conta da cidade, como uma sanha urbanizante invadindo as praias da Ilha. A própria Praia Mole, que contava com um movimento por sua preservação, também se tornou tema das canções do Dazaranha.

Em matéria publicada em 29 de abril de 1994, divulgando o show de reggae *Reguilha*, que reuniu Stonkas y Congas, Iriê e o Daza, o *Diário Catarinense* o que considero ser a primeira referência sobre a relação direta entre o som da banda e a cidade.

A primeira banda a tocar é a Iriê, especializada em músicas de Bob Marley. Em seguida, Dazaranha sobe ao palco para mostrar composições próprias. ‘É o som com a cara da Ilha’, garante Félix. No início da madrugada, o Stonkas y Congas apresentará seu trabalho, como a nova versão do *Rancho de Amor à Ilha*, que está na coletânea *Ilha de todos os Sons*, lançada recentemente pela RBS Discos.²³

Aqui, há alguns pontos interessantes a se discutir. Primeiramente, a ênfase no trabalho do Stonkas y Congas, que era uma

²² *Diário Catarinense*. Dazaranha, uma Ode à Praia Mole. Florianópolis, 11 de junho de 1994. p. 09

²³ Show para botar a Ilha no Reggae. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 29 de abril de 1994. p. 08.

banda, se não com um trabalho mais solidificado, ao menos, mais conhecida que o Dazaranha. Talvez por isso a divulgação de uma música daquele grupo no disco que a RBS Discos lançara recentemente (importante também o fato de a canção ser o hino da cidade). Já o Daza, que também tinha uma música na referida coletânea, não foi citado pelo mesmo motivo.

O que mais me interessou mesmo foi a afirmação de que o Daza era “o som com a cara da Ilha”. Se compararmos a com as matérias a respeito do Engenho e sua estética sonora, também associada à Ilha, podemos imaginar que esta mudou bastante em mais de uma década, entre o lançamento dos primeiros discos do grupo e a formação e desenvolvimento do Daza. Enquanto as características sonoras associadas ao Grupo Engenho se davam pela verve do folclore e da cultura popular tradicional, as analogias propostas entre o Dazaranha e a cidade se estabeleciam entre a música *pop*, particularmente, o *reggae*, e a fusão de ritmos.

De fato, a cidade havia mudado bastante da década de 1980 para a década de 1990. A Ilha ganhara sua terceira ligação com o Continente, a Ponte Pedro Ivo Campos, a população aumentara a ponto de quase dobrar, a economia se diversificou, com uma maior oferta de serviços e uma indústria incipiente. Os grandes prédios chegaram com mais força ao centro da cidade, abrigando novos moradores e instituições públicas; um investimento na infraestrutura, com obras de saneamento básico e nas vias públicas, buscava adaptar as ruas estreitas da antiga capital ao aumento significativo do fluxo de veículos.

Neste contexto de crescimento populacional, econômico e da estrutura urbana, houve um direcionamento ainda maior rumo ao interior da Ilha. Assim, os antigos núcleos rurais da cidade iam cedendo espaço ao processo de urbanização, com a criação de loteamentos regulares e irregulares em vários pontos da cidade, atendendo as demandas de diversos setores da população.

Foi neste cenário que o Dazaranha se destacou como o grande representante cultural da cidade, apostando num trabalho que priorizava composições próprias. Assim, depois de quatro anos de atividade, já com um repertório majoritariamente autoral, o Dazaranha finalmente conseguiu materializar seu trabalho no CD *Seja bem vindo*, lançado em março de 1996, pela RGE/RBS Discos. Em matéria intitulada *Dazaranha pra levar pra casa*, a banda, conhecida por suas

performances ao vivo, era aclamada pela gravação de seu primeiro disco:

Que muitas promessas não passam disso se sabe. Mas há aquelas que se concretizam. O Dazaranha prometeu muito... e cumpriu tudo o que prometeu. É disparado a melhor banda que o estado já produziu nos últimos 10 anos, é uma pioneira na mescla do folclore com o que há de mais recente em tendências musicais, é campeão de público em shows na Ilha e em várias cidades do estado e, finalmente, o disco está na praça.

Sejabemvindo (sic) é mais que um álbum: é uma afirmação da capacidade da banda em movimentar, mesclar, sintetizar e criar. Se alguém tinha alguma dúvida sobre o rendimento do grupo que foi feito para apresentações ao vivo na hora de entrar em estúdio, já pode dirimi-la. O álbum lançado pela RGE/RBS Discos, é um primor nos arranjos, na produção e na mixagem. É daquelas coisas que se pode colocar no CD player e deixar tocar inteiro.

A produção do CD está perfeita em todos os detalhes, da capa (onde as gravuras de Janga e inscrições rupestres da Ilha das aranhas dão um toque absolutamente dinâmico) até a clareza das letras das músicas. Mas *Sejabemvindo* é, antes de tudo, música. Algumas músicas ficaram mais claras no CD do que ao vivo, o que dá uma noção mais exata das idéias da rapaziada.

Isso quer dizer que o mesmo público que sempre gostou do Daza por causa do ritmo e da batida, agora pode entender com mais clareza as letras do grupo. Há destaques, é claro. Como *Novos Ditados* e *Seja bem vindo*, ou ainda *Muralhas Brancas*, ótima, com toques nada sutis, mas sem perdão. E com a belíssima *Café com Cigarro*, que é pra todo mundo saber que música tem nome.²⁴

²⁴ MOURA, Carlos. Dazaranha pra levar pra casa. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 28 março de 1996. Variedades. p. 4.

Com *Seja bem vindo*, disco que conta com 10 canções autorais, o Daza solidificou seu trabalho e deixou registrada toda a sua versatilidade sonora. A “cara da Ilha” agora se mostrava como portadora de elementos que misturavam tradição (folclore) e modernidade (o que havia de mais recente em tendências musicais).

Outra matéria, também sobre o lançamento do primeiro trabalho da banda, destacou a sonoridade do grupo.

O grande diferencial do Daza é o fato de ter sido a pioneira em mesclar elementos do folclore ilhéu com as novas tendências musicais. Guitarras sublinhadas por bumbos, boi-de-mamão com capoeira, pirão de peixe com bateria. O Daza é a cara da ilha, e se fosse do centro do país ou do nordeste, já tinha emplacado na mídia nacional há bem mais tempo.²⁵

A identificação do som do grupo com a cidade ficava cada vez mais visível. Ainda por ocasião do Lançamento de *Seja bem vindo*, o jornal *Diário Catarinense* – do Grupo RBS, parceiro da gravadora RGE no lançamento do disco através da RBS Discos –, publicou durante todo aquele fim de semana matérias sobre o disco da banda e os shows de lançamento realizados no Teatro do CIC. Na matéria do dia 30 de março, os assuntos eram o nome do grupo e a identificação de sua música com Florianópolis:

O nome, segundo eles, é uma brincadeira. ‘Dazaranha quer dizer nativo, ser quem vem das pedras com hábitos peculiares. Refere-se às duas pontas Norte da Ilha, entre o Santinho e o Moçambique’, explicam. Mas não é só no nome que eles fazem uma espécie de homenagem Ilha. Músicas como *Novos Ditados*, *Muralhas Brancas* e *Café com Cigarro* são alguns dos exemplos que mostram que o Dazaranha faz o mais autêntico som da Terrinha.²⁶

²⁵ MOURA, Carlos. O salto Dazaranhas. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 29 março de 1996. Variedades. p. 08

²⁶ *Diário Catarinense*. Show: pra dançar na Ilha. Florianópolis, 30 de março de 1996. Variedades. p. 09.

É significativo que, entre as canções associadas à cidade estejam *Novos ditados*, um reggae que recria uma série de ditados populares; *Muralhas brancas*, também um reggae que faz alusão ao consumo de cocaína; e *Café com cigarro*, um instrumental com instigante mistura de ritmos, em dinâmica de uma *jam*, na qual os músicos mostram suas habilidades instrumentais sobre a base da bela melodia.

A sonoridade era uma das marcas registradas do Daza, que, ao mesclar guitarras com violino, ritmos folclóricos regionais com ritmos africanos, melodias e fraseados orientais com referências *pop*, indo do reggae ao rock, sem falar no samba, aproximava seu som do que hoje é conhecido como *world music*.²⁷ Além disso, o Dazaranha apresentava uma característica própria ao escrever algumas das letras de suas canções, com várias frases “soltas”, que, isoladas, muitas vezes não tinham um sentido, mas que no todo, mostravam consistência. Outras letras, ao contrário, repetem a estrutura de frases e estrofes soltas, mas sem uma amarração que possibilite análises mais precisas do que se quer transmitir. Assim, algumas canções não passam exatamente uma mensagem direta e linear, mas mostram referências sobre determinados assuntos ou situações.

As letras da banda trouxeram temáticas que permeavam a Florianópolis dos anos 90: iam desde referências à Ilha e suas belezas naturais aos problemas sociais que a cidade enfrentava no período, na maioria das vezes, relacionados às preocupações da juventude. Esta identificação com o público jovem ficava exposta na linguagem das letras, bem como pela maneira de se abordar assuntos comuns à juventude, como drogas e sexo.

O contexto no qual o Daza estava produzindo suas músicas era bastante peculiar. Na segunda metade da década de 1990, seu público era praticamente todo formado pela primeira geração pós-regime militar (os a maioria dos músicos da banda também nasceu no início da década de 70, tendo vivido sua adolescência no período da política de abertura ou mesmo já depois do fim da ditadura militar), situação que, por si só, já oferecia diferentes visões de mundo e de sociedade. Eram tempos de Plano Real, com indícios de alguma prosperidade econômica, embora a

²⁷ Forma musical que mistura ritmos regionais com influências globais. Ver MARKMAN, Rejane Sá. *Música e simbolização - Manguebeat: contracultura em versão cabocla*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 54-5.

desigualdade na distribuição de renda e a miséria tivessem aumentado. Neste contexto, permeado também por um avanço grande de tecnologia, o acesso a bens de consumo, produtos industrializados e computadores nacionais e importados criava uma geração que crescia tendo necessidades materiais e concepções psicológicas diferentes das anteriores. Entre as mudanças significativas que os novos tempos apresentavam estava outra noção do sentimento de liberdade, diversa da “liberdade vigiada” do período anterior, com maior acesso à informação, bastante facilitado pelas novas tecnologias e uma nova concepção de consumo. Além disso, a ideia de modernidade permeava a geração 90, que observava seus efeitos como nenhuma outra até aquele momento. Nesse sentido, a concepção de individualidade era também cultivada, juntamente com a rebeldia sempre associada à juventude.

Nesta esfera, os valores e a maneira de expressar os sentimentos e as necessidades também mudaram, e a música do Dazaranha representava, de alguma maneira, a angústia e a precisão daquela juventude. Após o lançamento e relativo sucesso do disco *Seja bem vindo*, o público do Daza e a imprensa aguardavam o novo trabalho da banda. Pouco antes do lançamento de *Tribo da Lua*, o jornal *Diário Catarinense* divulgou um show do grupo em Criciúma, no qual apresentaria canções do novo disco em fase de produção:

O grupo Dazaranha se apresenta hoje na boate Extasy, a partis de 23 h, e promete não deixar ninguém parado. Este será o primeiro show da banda no Sul do Estado, para mostrar as canções do segundo CD. O nome do trabalho, *Tribo da Lua*, conta com a participação de Jorge Benjor. O público poderá apreciar as 22 (sic) músicas do novo disco, como *Vagabundo Confesso* e *Te liga*, além de velhos sucessos como *Muralha Brancas*, *Galheta* e *Equilíbrio*. [...]

Neste novo trabalho, o Dazaranha utiliza uma fusão de ritmos, desde o pop rock, ao funk eletrônico. O primeiro disco do Grupo, lançado em 1995 (sic), *Seja Bem Vindo*, vendeu 12 mil cópias. Reúne 10 momentos da banda que já era considerada pioneira no cenário musical dos anos 90. Com esse CD, a previsão dos produtores é de subir para 30 mil cópias vendidas. Depois de

Criciúma, Florianópolis e Curitiba (PR) também assistirão ao show.²⁸

Além da participação de Jorge Benjor, músico consagrado no cenário brasileiro desde os anos 1960, a matéria ressalta a busca por maior vandagem, além do já aclamado pioneirismo da banda na cena musical daquele período em Santa Catarina. No mês seguinte, o mesmo jornal divulgou o lançamento do disco e alguns shows da banda. Na matéria intitulada *Caldo de peixe com música*, o jornalista Dorva Rezende chamou a atenção para a produção do disco, a cargo do guitarrista Luiz Carlini, e para a participação de Jorge Benjor:

Ainda bem que a vizinhaça dorme tranquila em seu descanso eterno. O Dazaranha, a mais açoriana das bandas de rock do Brasil, se prepara na acústica perfeirta da caixa d'água nos fundos do cemitério do Itacorubi para o show de lançamento de seu segundo disco, no próximo dia 31 no Ibiza. Neste final de semana, o Dazaranha toca no Atol, em Araranguá. Desde que gravou e mixou *Tribo da Lua*, entre abril e maio, o grupo vem ensaiando oito horas por dia, em média, repassando as canções aos dois novos integrantes do agora octeto, o tecladista Beto Torquato e o percussionista Nicolas.

Das gravações no estúdio Be Bop, em São Paulo, participaram os seis integrantes originais: Gazu (vocal), José Caetano (bateria), Adauto (baixo), Morial (guitarra), Fernando (violino) e Chico (guitarra solo), sob a supervisão do produtor musical, o guitarrista Luiz Carlini (ex-Tutti Frutti). “Para este disco, nós tivemos toda a estrutura e a tecnologia que precisávamos. O Carlini procurou dar uma lapidada no som, para fazer com que as músicas toquem na rádio. E é exatamente isso que a gente queria”, disse Adauto, que, junto com Fernando, auxiliou o engenheiro de som Roberto Marques na mixagem do disco.

²⁸ *Diário Catarinense*. Extasy com Dazaranha. Florianópolis, 12 de setembro de 1996. Variedades. p. 09.

A participação de Jorge Benjor nos vocais da canção *Te Liga* aconteceu meio que por acaso. De acordo com a banda, eles chegaram uma tarde no estúdio e encontraram Benjor mixando seu último disco. O cantor-guitarrista pediu mais meia hora de estúdio e Carlini, na brincadeira, impôs que ele participasse do disco da banda ilhoa. Não deu outra. O grupo mandou para o Rio uma fita com quatro músicas para Benjor escolher e ele preferiu *Te Liga*, retornando uma semana depois para gravar com a banda.

Agora, com a promessa da gravadora Atração Fonográfica de uma boa distribuição não só no sul, mas também no centro do país, o Dazaranha espera ser ouvido por mais pessoas. “Tem aquela história de que santo de casa não faz milagre. Mas algumas músicas, como *Vagabundo Confesso* e *Tribo da Lua* já estão tocando nas rádios daqui, como a Atlântida e a Itapema, e também em Curitiba, onde temos um bom público. O que queremos é isso, que as pessoas ouçam e gostem do nosso som”, disse Gazu.²⁹

A apresentação da banda na matéria é significativa, classificada como “a mais açoriana das bandas de rock do Brasil” pelo articulista, que buscou associá-la à cidade de Florianópolis.

O álbum *Tribo da Lua* traz nas suas letras algumas das preocupações (ou a falta delas) de uma juventude que experimentava novas formas de ver o mundo. A música *Vagabundo confesso*, que foi o carro chefe do disco e ainda hoje é o maior sucesso da banda, fala de uma geração menos preocupada com as responsabilidades que a sociedade moderna impõe, cobrando responsabilidade e compromisso, valores que estão diretamente associados ao trabalho. A faixa título do disco também passa longe da ideia de disciplina e formalidade, ao sugerir que os jovens que passaram a noite se divertindo em um luau na Praia Mole vão dormir apenas quando a maioria da população vai ocupar-se com seu trabalho diário (“a Ilha acordando e a malucada dormindo”).

²⁹ REZENDE, Dorva. Caldo de peixe com música. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 22 de outubro de 1998. Variedades. p. 05.

Fica explícita a vontade da banda de discutir a sociedade e o mundo nos quais Florianópolis se inseria. Além disso, as referências trabalhadas por estes artistas vão desde a multiplicidade étnica e cultural da cidade aos seus problemas de infraestrutura e violência urbana, passando pela observação na mudança de comportamento da juventude e da configuração econômica, social e industrial pela qual a cidade passava e que redefinia alguns costumes. Ainda assim, parte da mídia associava a música da banda a uma cultura específica:

O termo Dazaranha pode ter vários significados: pode ser a Ponta das Aranhas, em Florianópolis, um termo da cultura açoriana ou até mesmo um sexteto de músicos ilhéus formado há seis anos com o objetivo explícito de fazer com que a música produzida na Ilha ultrapassasse os limites territoriais e promovesse a cultura açoriana através de letras poéticas e muita sonoridade musical. O CD "Tribo da Lua" veio para confirmar o pioneirismo da banda no cenário musical catarinense nos anos 90.³⁰

Mesmo tratando de uma multiplicidade cultural bastante grande e sem referências aos hábitos tradicionais atribuídos à cultura açoriana, o trabalho do Dazaranha era tido como promotor desta. Tal associação pode ser reflexo das políticas culturais adotadas na cidade nas décadas de 1980 e 90, nas quais a discussão sobre os atributos culturais açorianos referentes à identidade de Florianópolis foram o carro chefe da principal atividade econômica da cidade: o turismo.³¹

De fato, a música do Daza mostrava uma faceta da cidade, portadora de uma cultura jovem e urbana, que se desenvolvia conforme Florianópolis se adaptava a uma nova configuração do mundo moderno. Já a identificação de seu trabalho com a cultura açoriana ficava por conta de parte do público e da mídia.

³⁰ A *Notícia*. Joinville, 19 junho 1999. p. 23.

³¹ Análise mais detalhada em relação ao uso da suposta identidade açoriana referente a Florianópolis pela indústria do turismo em ZANELA, Cláudia Cristina. *Atrás da porta: o discurso sobre o turismo na ilha de Santa Catarina* (1983-1998). Florianópolis: Programa de Pós-graduação em História da UFSC, 1999. (dissertação)

2.3 CONFLITO DE GERAÇÃO: A PRODUÇÃO CONCOMITANTE

Entre 1998 e 2004, a diferença temporal que caracterizava, em partes, a diversidade de representações da cidade feitas pelas bandas desfez-se, restando as discrepâncias nas concepções estéticas e nas preferências temáticas. Era maio de 1998, quando o Engenho retornou, com um show no Teatro do CIC. Poucos meses depois, o Daza lançou *Tribo da Lua*, seu segundo CD.

“Depois de um longo e tenebroso inverno”, que durou de 1984 a 1998, o Grupo Engenho voltou às atividades. Motivados pelo lançamento em CD de uma coletânea de *Vou botá meu boi na rua* e *Engenho*, Marcelo Muniz e Cristaldo Souza se reaproximaram. O reencontro, anunciado pelos jornais *A Notícia* e *Diário Catarinense* em página inteira, em janeiro de 1997,³² foi a centelha que desencadeou o retorno do grupo aos palcos, em maio de 1998.

Naquele ano, um encontro casual, motivado por questões profissionais, tornou possível a reunião do grupo, como veiculou o *Diário Catarinense* na matéria *Um show para reavivar a cultura catarinense*:

O que eles querem é novamente *botar o boi na rua*. A menos de uma semana do esperado retorno do grupo Engenho aos palcos catarinenses, seus integrantes intensificam os ensaios e preparam-se para retomar também um importante trabalho de pesquisa e valorização da cultura do estado. A ligação com os temas do folclore catarinense, como, por exemplo, o boi-de-mamão, sempre foi referência para o Engenho, que volta a fazer shows depois de 14 anos. As apresentações do grupo estão marcadas para o Centro Integrado de Cultura (CIC).

A formação do grupo é nova, mas todos os integrantes são velhos conhecidos. Permaneceram no Engenho os músicos Cristaldo de Souza e Marcelo Muniz. No lugar de Chico Thives,

³² ELTERMANN, Raquel. *Diário Catarinense*. “Um grupo que fez história.” Florianópolis, 16 janeiro de 1997. Variedades. p 4-5. LAGES, Valéria. Feliz retorno. *A Notícia*. Joinville, 12 de janeiro de 1997. Última página.

Alisson Motta e Frazê Rodrigues, que não puderam continuar por causa do trabalho intenso que realizam no exterior, entraram Leleco Lemos, Gilson “Baixinho” Duarte e Ivan Schmidt Filho, nomes conhecidos da música catarinense.

SUCESSO – Em fevereiro deste ano, os cinco amigos (que depois retornariam como a nova formação do Engenho) foram mostrar o trabalho de cada um no Bar do Chico, no Campeche. A apresentação acabou sendo divulgada por acaso, como se fosse do próprio grupo Engenho. Isso atraiu um público de mais de mil pessoas ao local, provocando um imenso congestionamento nas imediações do bar. O sucesso foi enorme e houve muitos pedidos para o quinteto cantar velhos sucessos do Engenho, como *Feijão com caviar*, *Braço forte* e *Lua Mansa*. Surgiu então a oportunidade do retorno do grupo.

Nos shows da semana que vem, serão apresentados estes e outros 16 sucessos do Engenho, além de duas composições instrumentais novas: *Praia Brava* de Marcelo Muniz, e *Quarentena*, de Cristaldo de Souza. O ex-integrante Alisson Motta fará uma participação especial. O grupo mantém um som quase acústico, simplista na definição dos próprios músicos. No entanto, a qualidade musical cresceu devido ao avanço tecnológico dos equipamentos. [...]

Entre os projetos do grupo estão a gravação de um CD ao vivo (e duas gravadoras já estariam interessadas). Além disso, os músicos querem trabalhar para garantir um maior espaço à música catarinense nas rádios do estado. “Queremos trazer de volta a efervescência cultural que existia nos anos 80”, diz Cristaldo de Souza. “Vamos reviver e reavivar a cultura catarinense”.³³

Chamam a atenção as afirmações sobre o desejo que a música catarinense tocasse no rádio, reavivando a cultura catarinense. Os grupos locais, inclusive o Daza, não estariam conseguindo manter uma

³³ BALDISSEROTO, Alexandra. Um show para reavivar a cultura catarinense. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 21 de maio de 1998. Variedades. p. 01.

audiência satisfatória ou nem mesmo conseguindo representar o estado culturalmente?

Enquanto o Engenho botava o pé na estrada em busca do tempo perdido, o Daza dava mais um passo na consolidação de sua carreira, com o lançamento de *Tribo da Lua*. Quanto ao Grupo Engenho, suas expectativas de gravação de um CD ao vivo foram frustradas, lançado somente quatro anos após o retorno da banda às atividades. Trata-se de *Movimento* (2002), produzido por Luiz Meira. O disco é composto por 12 faixas autorais, caracterizadas por uma levada *pop*, bastante diferente de seus trabalhos produzidos na década anterior. Pode-se atribuir isto tanto ao novo contexto de produção musical do Engenho, entre os anos 1998 e 2002, quanto à produção de Luiz Meira,³⁴ artista ilhéu que, desde o início da década de 1990, trabalhou no eixo Rio – São Paulo com diversos artistas da MPB, entre eles, Sá & Guarabyra e Gal Costa, com quem continua colaborando assiduamente. Além disso, a nova formação, com três novos integrantes, sendo um deles o principal vocalista, que, ao contrário do anterior (Alisson), possui um timbre de voz grave, ensejando uma nova sonoridade e novos arranjos para adaptar as canções antigas à nova voz do conjunto.

Sobre o lançamento do disco, o jornal *A Notícia* publicou a seguinte matéria:

Florianópolis – Referência musical entre os artistas catarinenses, o Grupo Engenho retorna ao cenário musical com o lançamento do CD “Movimento”, neste domingo, com show no Teatro Ademir Rosa, do Centro Integrado de Cultura (CIC), na capital. As composições, que misturam ritmos locais com diversos outros estilos, apresentam uma forte identidade cultural, letras criativas e base instrumental contagiante.

³⁴ Em janeiro de 2013, num *Pocket Show* de Luiz Melodia na Praia de Jurerê, conheci Alisson Mota, que por coincidência posicionou-se ao meu lado para assistir ao evento. Ao fim do espetáculo me apresentei a ele e conversamos por cerca de meia hora a respeito de meu trabalho sobre o Engenho e sobre o retorno do grupo consolidado em 2012, entre outras coisas. Um dos comentários que Alisson fez em relação ao CD *Movimento* foi que aquele trabalho caracterizava-se como “o Engenho do Meira”, tamanha a discrepância entre a obra do Grupo Engenho nos anos 1980 e o mais recente trabalho do conjunto.

Após nove (sic) anos afastada dos estúdios, a banda volta ao mercado com um trabalho no qual o ritmo dançante e músicas carregadas de poesia dominam a maioria das faixas. Com esse disco, os músicos pretendem repetir o sucesso de “Força Madrinheira”, que vendeu mais de 60 mil cópias e rendeu 300 apresentações em cidades brasileiras.

Criado em Florianópolis em 1979, o Engenho é um dos grupos mais populares de Santa Catarina, com público nos quatro cantos do estado. Uma legião de admiradores acompanha sua carreira desde o começo, mesmo com as mudanças ocorridas ao longo da trajetória, entre elas, o abandono da proposta de tocar forró.

O Engenho mistura uma série de ritmos locais, como o cacumbi, terno-de-reis, boi-de-mamão e vanerão com forró, baião, axé, *pop*, samba e até mesmo *rock*. Assim, transforma cada música numa verdadeira salada de ritmos. A crítica reconhece no estilo do grupo técnica apurada na execução das bases instrumentais e a criatividade das letras.

Luiz Meira, que já produziu discos de Ivan Lins e Gal Costa, assina a produção de “Movimento”. Finalizado em setembro deste ano, o CD traz 12 composições inéditas, quase todas com uma forte identidade cultural com a região de Florianópolis, onde tem base de atuação e vivem os músicos.

Em maio deste ano, a banda causou sensação nas sete apresentações que fez na França. Conquistando os franceses com a diversidade, marcada pelas vozes de todos os integrantes. Para o acordeonista Cristaldo Souza, a experiência foi válida. “Esta foi um oportunidade ótima para divulgar o trabalho. O que mais impressionou os franceses foi a forte cultura de Florianópolis, marcada pelo ritmo contagiante”, explica.³⁵

Embora tivesse mudado significativamente sua produção musical em relação ao seu trabalho anterior, muitas das referências ao seu som continuavam muito semelhantes às de décadas anteriores. Assim, a

³⁵ A *Notícia*. Joinville. Anexo. 21 de dezembro de 2004. C8.

menção à forte identidade cultural que unia a música do Engenho à cidade de Florianópolis permanecia.

Saindo para divulgar seu disco no estado e fora dele, o Engenho continuou na ativa até 2004, quando uma discussão por divergências sobre participações, honorários e a marca Grupo Engenho encerrou novamente as atividades do grupo. No mesmo ano, depois de seis anos sem novo trabalho, o Dazaranha lançou o CD *Nossa barulheira*. Terceiro disco do grupo, este trabalho levou o Daza a sua mais importante conquista no cenário musical brasileiro: o Prêmio Claro de Música na categoria *Melhor Álbum Pop independente*, em 2006. Apresentando uma sonoridade diferente dos dois primeiros álbuns, *Nossa barulheira* foi o disco mais roqueiro da banda. Teve produção de Fernando Sulzbacher, o “cérebro sonoro” da banda e a colaboração de Luiz Carlini. Recheado de guitarras pesadas e com uma veia *pop* comercial mais evidente, este trabalho foi um divisor de águas na carreira do Daza.

As notas na imprensa sobre o lançamento de *Nossa barulheira* foram muito favoráveis, e alguns elementos sonoros não tão comuns na produção do Daza agradaram a crítica e consolidaram um trabalho já bastante aclamado. O *Diário Catarinense*, por exemplo, classificou o disco como o melhor da carreira do Daza:

Após nove meses de gestação, o Dazaranha lança *Nossa Barulheira*, seu terceiro CD, gravado no estúdio da caixa d’água atrás do cemitério do Itacorubi, fortaleza do grupo há cerca de uma década.

“Fizemos tudo, do saco de cimento até o encarte do disco”, conta o guitarrista e vocalista Moriel.

Há que se esclarecer, antes de qualquer coisa, que o Dazaranha nunca mais vai fazer um disco como o de sua estreia, *Seja Bem-Vindo*, de 1996. Mais do que uma coleção de canções, aquele era o filho mais ilustre de um momento da cena musical florianopolitana que pode até ser melhorado, mas não repetido. *Novos ditados*, *Galheta*, *Mamica*, *Muralhas Brancas*, *Shau Pais Baptiston* e *Café com Cigarro* já haviam sido consagradas como clássicos da Ilha bem antes de serem gravadas.

Se o primeiro tinha a função de líder da manada e o segundo, *Tribo da Lua*, trazia o maior hit da

banda até agora, *O vagabundo*, que papel ficou reservado para *Nossa Barulheira*? Até agora, o melhor álbum do grupo. Para isso, contaram com tempo de sobra. “Estávamos conhecendo o equipamento, sabendo o que podíamos fazer”, diz o violonista Fernando.

O resultado da tranquilidade não é evidente logo de cara. *Nossa Barulheira* abra (sic) como dois rocks mais pesados: *Não vou vender minha cabeça* tem uma levada meio Rolling Stones, e *Vem Comigo*, já conhecida do público dos shows, é um heavy metal. Anos 80, ambas misturadas com o som marca registrada do Dazaranha, aquela mistura de funk e reggae. É principalmente a partir de *Só Pra Se Dar Bem Com as Estrelas* (sic) que entra o astral sossegadão. Mas agora, com a identidade sonora já fixada, o grupo permite atirar para todos os lados e ainda assim manter-se coeso. Os raps de *Preto Vermelho* e o acordeão de *Deixa* encaixam-se com naturalidade.

Mas eles já avisam que o próximo deve ser mais rápido: “Nove meses é tempo demais, queremos um meio termo no próximo” fala o vocalista Gazu.³⁶

De fato a análise de Bianchi se concretizou: o disco trouxe ao Daza boas vendas e o reconhecimento, com um prêmio nacional. Assim, ao fim de 2004, o Engenho se retirava novamente de cena e o Daza se fortalecia como nunca. Mas ambos continuavam sendo identificados com a cidade, como outras bandas locais nunca foram.

³⁶ BIANCHINI, Fábio. Dazaranha solta seu melhor álbum. Música. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 31 de março de 2004. Variedades. p. 03.

3 CAPÍTULO 2 - DO QUINTAL AO CAOS URBANO: TRANSFORMAÇÕES URBANAS EM FLORIANÓPOLIS

Este capítulo trata mais especificamente das transformações urbanas ocorridas em Florianópolis nas últimas décadas do século XX e como estas mudanças alteraram a percepção das pessoas em relação a determinados espaços, modificando práticas cotidianas, relações sociais e percepções do tempo.

As canções selecionadas para análise tiveram por critério a citação direta aos espaços de sociabilidade e atividades neles praticadas, percepção sobre o tempo (permanência ou aceleração), espaço urbano e espaço rural, cotejando-as com matérias de jornais locais.

3.1 ENTRE A PRAIA E O CALÇADÃO: ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE NA CIDADE

Florianópolis é uma das cidades brasileiras reconhecidas por sua exuberância natural. Esta característica, orgulho de parte de seus habitantes, além de forjar uma série de hábitos cotidianos e práticas culturais, foi responsável também por grande parte do crescimento da cidade, em certa medida causado pela exploração deste potencial natural pela atividade turística e pela especulação imobiliária. A relação da cidade com sua natureza foi intrínseca durante toda a sua formação histórica, moldando em boa parte suas economia, cultura, práticas sociais e forjando certa sensibilidade da população local em relação aos aspectos naturais que os cercavam. Tal relação certamente foi mudando com o tempo, a partir das transformações que os próprios sujeitos impingiram à cidade, ora em busca do melhor aproveitamento destes recursos, ora pela procura incessante do lucro advindo de sua exploração.

Nesse sentido, a praia é um dos elementos também presente na obra das bandas, ora como local de trabalho, ora como espaço para a diversão, aparecendo como lugar de prática e preservação de tradições, espaço para a prática de esportes e do lazer em geral. Tem um papel importante no cotidiano de boa parte do povo ilhéu, e a identificação desses com as canções dos grupos certamente se dá, entre outras razões, pela empatia com os temas.

Quando o Grupo Engenho se formou e iniciou sua trajetória de sucesso na vida artística da cidade, em fins dos anos 1970 e início dos anos 1980, Florianópolis começava a sentir os respingos da urbanização iniciada timidamente na década de 1960 e intensificada na década seguinte. Sua economia, tradicionalmente calcada na atividade pesqueira artesanal e na pequena lavoura de subsistência, com a comercialização de excedentes e na produção de farinha e cachaça artesanais, entre outros, começava a se diversificar, pela necessidade de fornecer habitação e prestação de serviços a uma população que chegava de outras partes do estado e do país, trazendo novos hábitos culturais, diferentes noções de comportamento e práticas sociais e necessidades diversas de consumo.

Este crescimento demográfico, acompanhado de uma nova configuração espacial da cidade, forçou a população local a adaptar-se, não sem resistência, a novos hábitos e comportamentos socioculturais, bem como ao rearranjo urbano recente que avançava em direção às antigas áreas rurais da cidade e às praias, nas quais parte da população local forjara, ao longo do tempo, suas práticas sociais, culturais e econômicas. A força do capital imobiliário alimentava a sanha urbanizadora e, aos poucos, alijava a população local das áreas nas quais vivia, obrigando-a a deixar suas pequenas propriedades e a se realocar em outros espaços, bem como a adaptar-se a uma nova atividade laboral, já que se viam alijados igualmente de suas atividades de trabalho tradicionais.

No início dos anos 1980, os jornais locais observavam esta situação e mostravam preocupação tanto com a transformação dos ambientes naturais como com a realocação dos agricultores e pescadores em novas posições no mundo do trabalho. A matéria que indica como parte da imprensa local via este movimento.

O progresso e a carestia foram cada vez afastando mais o homem de suas atividades naturais. A exploração desordenada da natureza e a saturação da mesma condenam o futuro de algumas atividades, e a lavoura e a pesca foram sendo exterminadas. As pequenas plantações acabaram em loteamento, pois as casas construídas na periferia eram bem mais baratas e mais acessíveis à população. Os velhos ranchos de barcos na beira das praias deram lugar a casas de veraneio, pois o

dinheiro que era oferecido aos pescadores, donos dos terrenos, compravam a ilusão de morar na cidade e melhorar de vida. Hoje se sentem os reflexos dessa melhora, no desenvolvimento desordenado da cidade e na mão-de-obra ociosa que circula atrás de um emprego assalariado nas construções e atrás dos balcões.¹

Neste movimento, os ambientes praianos e rurais se reconfiguravam a partir da força do capital e por meio da especulação imobiliária. Neste processo, pescador, agricultor, artesão, entre outros agentes, viram-se impelidos a adaptar suas práticas tradicionais à nova configuração da cidade ou a buscarem nova atividade profissional neste ambiente urbano.

É importante pensar que, ao venderem suas terras e saírem das áreas que habitavam tradicionalmente – embora não pudessem competir com o capital que chegava com força na cidade –, muitos viam neste movimento uma oportunidade de mudar de vida, deixando de lado as atividades relativamente penosas da agricultura e da pesca, e buscando outras maneiras de sobrevivência. Porém, o contrário também é verdadeiro: muitos destes sujeitos, embora quisessem manter sua atividade econômica tradicional, se viram obrigados a deixar os locais onde estavam estabelecidos, suas redes de relações e suas práticas culturais, vendo-se impelidos a procurar novos espaços para morar e adaptar-se a outras atividades profissionais e relações de trabalho. Com o tempo, isso modificou a relação existente entre homem e a natureza (em alguns casos, ele deixou de extrair dela sua subsistência), assim como modificou sua sensibilidade em relação à ela.

Henrique Pereira Oliveira (2004) observa que, já na década de 1940, Franklin Cascaes percebia uma mudança na relação do ilhéu com a natureza, motivada pelo crescimento da área urbana central da cidade, motivo pelo qual se interessou em “reportar-se a um modo de vida, que ele percebeu ameaçado por um modo de vida mais acelerado” (p. 18). O autor observa igualmente que “a relação com a natureza, as atividades manuais e as crenças coletivas eram aspectos importantes no trabalho de constituição dos indivíduos nas comunidades pesqueiras de Santa Catarina, elementos que tendem a desaparecer nas sociedades urbano-industriais” (p. 19.). Embora a análise enfoque a década de 1940, pode

¹ *O Estado*. Progresso acaba com a pesca artesanal na Ilha. Florianópolis, 04 de janeiro de 1981. p. 17.

servir para entendermos as transformações ocorridas em Florianópolis nas décadas de 1970 em diante, nas quais o movimento de crescimento urbano da cidade foi ainda mais intenso e acelerado que nas décadas anteriores.

Vimos que o Engenho, na sua busca de trabalhar com uma estética regional e folclórica, aliada a uma conotação política e ideológica de resistência frente ao que chamavam de “colonialismo cultural”, tinha por característica cantar traços da cultura local. Entre estes, algumas manifestações folclóricas bem como hábitos corriqueiros da população citadina. Nesta busca, a praia é, na maior parte das vezes, o ambiente no qual se desenrola o enredo das suas canções.

A terceira faixa do LP de estreia do grupo, *Lua mansa* retrata um ambiente de paz e tranquilidade, numa praia da pacata Ilha de Santa Catarina. A contemplação da natureza e o sentimento de paz remetem à lembrança ou a conquista de um amor:

Noite, verão
 Quente, paixão
 A brisa abre a voz dos corações
 Areia, branca,
 Lisa molhada
 Os sonhos resplandecem as emoções
 Lua, lua mansa caminhando em paz
 Despejando raios de luar, luar
 Praia mansa praia um espelho faz
 Refletindo raios de luar²

Na praia onde ainda se refletem os raios de luar pode-se sentir o romantismo e a melancolia na contemplação da Lua. Desta maneira, a música, como boa parte da produção do Engenho, ressalta ações que parecem ter ficado no passado e rareavam com as mudanças da cidade na maneira de se relacionar com os ambientes urbanos, rurais e praianos. As antigas comunidades pesqueiras cediam seus lugares a casas de veraneio e a novos loteamentos para abrigar a crescente demanda por moradia decorrente do aumento populacional.

² MOTA, Álisson. *Lua Mansa*. Intérprete: Grupo Engenho. In: GRUPO ENGENHO. *Vou botá meu boi na rua*. Florianópolis: Engenho Produções musicais, 1980. Lado A. Faixa 3.

Este processo tirou, em algumas comunidades mais afetadas pela crescente urbanização, a condição erma da praia no período noturno, na qual se podia ir sozinho para meditar sobre a vida, apreciar a natureza ou, longe dos olhos alheios, praticar alguma atividade que demandasse sigilo.

A forma de observação da Lua, o sentimento da brisa vinda do mar, a percepção dos raios do luar refletindo-se na areia branca, lisa, molhada dão a dimensão de uma relação com a natureza que cerca o sujeito, para além de sua simples contemplação. Esta mesma natureza garante (ou garantia) a sobrevivência da comunidade pesqueira ou agrícola. Este ambiente é o mesmo no qual se mora, se trabalha e onde desenvolvem-se as sociabilidades – é onde, numa das interpretações que se pode ter da letra, um casal de namorados vai curtir sua paixão, contemplando a natureza que os cerca permanentemente.

O arranjo procura passar esta paz contida na letra. Alisson canta acompanhado apenas do seu violão e da percussão de Frazê, resumida ao pau-de-chuva. O cantar das estrofes é seguido pelo refrão, executado primeiramente em solo de Alisson e posteriormente pelo coro do Engenho, acrescido da participação de Iara, fazendo uma harmonia vocal sobre o refrão. No fim da canção, os instrumentos cessam, e permanece somente a harmonia vocal repetindo o refrão.

Em mais uma das interpretações que é possível ter desta canção podemos pensar num sujeito mais afeito ao ambiente urbano que, embora não esteja completamente distante do mar, sente na própria alteração do espaço urbano que lhe é familiar, a ausência desta relação mais próxima com a natureza. Como no centro urbano da a partir dos anos 1970. Afinal, não eram somente os espaços recônditos do interior da Ilha que mudavam. A paisagem urbana da área central da Ilha também se transformava, com a derrubada do casario histórico da região do centro, para a construção de prédios altos e modernos. Em matéria de novembro de 1980, o jornal *O Estado* noticiou uma ação da Fundação Catarinense de Cultura para a preservação da identidade cultural da cidade, que perdia muito das antigas construções da região central para a especulação imobiliária:

Florianópolis, assim como outros centros urbanos, está perdendo sua identidade cultural devido a descaracterização e ao esvaziamento de sua paisagem urbana. [...]

[...] o momento atual de aceleração do processo de transformação dos espaços urbanos tem

provocado no homem uma preocupação com seu meio ambiente. Como consequência, têm sido adotadas medidas de disciplinamento das alterações ambientais, através da implantação de diretrizes de planejamento.

[...] A perda da identidade cultural de Florianópolis é o resultado da pressão do mercado imobiliário e da ausência quase total de instrumentos legais que assegurem a conservação do patrimônio. Deste patrimônio fazem parte não só os edifícios de valor excepcional, mas também os conjuntos urbanos que adquiriram através do tempo um valor social como a memória do fazer e viver de um povo em determinado estágio cultural.

[...] A paisagem urbana de Florianópolis está perdendo a sua identidade basicamente por dois aspectos: a demolição, como acontece em várias áreas, principalmente no centro da cidade e descaracterização dos conjuntos arquitetônicos como é o caso da Rua Conselheiro Mafra. Também a construção sem planejamento de estradas e prédios prejudica o aspecto natural da paisagem da Ilha.³

É possível pensar que mesmo no ambiente urbano construído num contexto de maior aproximação com o mar, a perda deste patrimônio alterasse a sensibilidade dos que com este se identificavam. Assim, um sentido de nostalgia leva a um encantamento com o lado lírico e poético que encerra a paisagem praiana contemplada na noite, como sugere a canção do Engenho.

Ainda sobre a sociabilidade no ambiente praieiro, pode-se buscar uma análise na canção que foi um dos maiores sucessos do Engenho nos anos 1980, *Barra da Lagoa*. O enredo conta a história da morte de um pescador, que padece “de cansaço dos barcos” na praia da Barra da Lagoa. Por conta disso, uma comoção toma o povoado que, entristecido, não compartilhará das festas e comemorações que tradicionalmente faria.

³ *O Estado*. Projeto da FCC quer preservar identidade cultural da Ilha. Florianópolis, 19 de novembro de 1980. p. 19.

Hoje tô triste, pescador
 Perdi o amigo Chicão
 Morreu de cansaço dos barcos
 Lá na Barra da Lagoa
 Lagoa da Conceição!
 Lagoa da Conceição!

Hoje não tem cantoria
 Nem vai ter boi-de-mamão
 Renda em dobro pra Maria
 Que é rendeira da Lagoa
 Lagoa da Conceição!
 Lagoa da Conceição!⁴

Além da letra, que trata do boi-de-mamão como uma manifestação aparentemente corriqueira da comunidade da Lagoa da Conceição, o arranjo também remete ao folgado, pois utiliza seu ritmo, caracterizado por uma célula rítmica com três batidas e um intervalo. Pode-se imaginar pela letra que a praia é o lugar do trabalho, mas também da diversão: o pescador que se arrisca no mar para garantir o sustento da família é o mesmo que vai juntar-se ao restante da comunidade para brincar no boi-de-mamão, ao mesmo tempo, se divertindo e mantendo a tradição da cultura popular local.

A escolha da praia da Barra da Lagoa para o enredo da história já denota uma forte ideia de tradição. Reduto tradicional da pesca da tainha, a Barra é uma das freguesias mais antigas da cidade de Florianópolis, que, em 1980, ano do lançamento de *Vou botá meu boi na rua*, possuía em torno de 8 mil habitantes fixos (KUHNEN, 2002). O relativo isolamento da comunidade tornava bastante verossímil a letra da canção que contempla na praia, espaço que boa parte da comunidade possivelmente frequentava, a sociabilidade no trabalho e na diversão expressa nas manifestações populares.

É importante frisar que a representação que o Engenho propôs de uma comunidade tradicional buscava as práticas que o grupo via ameaçadas pela mudança de sensibilidade do ilhéu em relação à natureza e à cultura, decorrentes da urbanização, mas deixava de

⁴ MELO, Orlando (Neco). Barra da Lagoa. Intérprete: Grupo Engenho. In: GRUPO ENGENHO. *Vou botá meu boi na rua*. Florianópolis: Engenho Produções musicais, 1980. Lado A. Faixa 2.

mencionar uma série de associações e encontros que se faziam naquele período em Florianópolis. Pois é certo que, naquele momento as areias da Barra eram também palco para atividades bem menos “ortodoxas” que as cantadas pelo Engenho em seu trabalho.⁵

Esta visão da orla como espaço de encontro foi trabalhada também pelo Dazaranha nas décadas de 1990 e de 2000. Nos primeiros anos de trabalho do Daza, houve um crescimento populacional e urbano ainda maior que na década anterior. A economia da cidade neste período concentrou-se fortemente em turismo e serviços, com a busca do poder público municipal pela “vocação turística” da cidade, além da atividade industrial mais forte no segmento de construção civil e menos significativa nos setores de alimentos, confecção e mobiliário, essas, voltadas para o mercado interno (LAGO, 1996, p. 35). Segundo Márcia Fantin:

Nos anos 90, em meio ao processo de globalização, o turismo torna-se agenda imprescindível nos debates, aguçada ainda mais com a organização do Mercosul, que se descortina como um novo mercado a desafiar as cidades – especialmente Florianópolis, que se autodenomina “capital Turística do Mercosul”. Em sintonia com as transformações advindas do processo de globalização da economia e mutações no mundo do trabalho, que acena para o crescimento do setor de serviços e novos usos do tempo livre, força-se a discussão da chamada vocação para o turismo (indicando que Florianópolis “escolheu o caminho certo”) e da necessidade de incrementar a indústria do entretenimento, turismo e lazer. (2000, p. 75).

⁵ Antonio Cleber Rudy menciona em seu trabalho *Praias, sol e anarquia*: projeções libertárias na Ilha de Santa Catarina nas últimas décadas do século XX, que a Lagoa da Conceição abrigou um encontro de organizações libertárias no carnaval do ano de 1982. RUDY, Antonio Cleber. *Praias, sol e anarquia*: projeções libertárias na Ilha de Santa Catarina nas últimas décadas do século XX In: CAMPOS, Emerson César de; FALCÃO, Luiz Felipe. LOHN, Reinaldo Lindolfo. *Florianópolis no tempo presente*. Florianópolis: Editora da UDESC e DIOESC, 2010.

Para além da questão econômica local pautada no turismo, o trecho acima chama a atenção para as transformações decorrentes da globalização também nos “novos usos do tempo livre”. O processo histórico global que se apresentou nos anos 1990 forjou uma juventude culturalmente um tanto diferente da juventude da década anterior. A exposição do jovem ao fenômeno que associa a força do capital financeiro internacional a uma torrente de informação cultural influiu nos seus modos de pensar, vestir, se comportar e se relacionar.

O contexto interno de saída de uma situação de ditadura militar, a situação econômica do período associada ao fato de a grande maioria da população estar vivendo no ambiente urbano⁶ também contribuíram para a produção de novos hábitos. Os jovens eram a maioria do público tanto do Engenho como do Daza, mas foi apenas no trabalho do segundo que se estabeleceu uma relação direta entre espaço urbano e juventude. Seu primeiro disco, de 1996, conseguiu captar e procurou externar um pouco da rotina na cidade, numa nova dinâmica econômica e urbana. A canção *Equilíbrio*, por exemplo, retrata o centro de Florianópolis. A referência ao calçadão dá a entender que ali se contempla a pressa da vida urbana, a corrida atrás do tempo que se perde:

Não tenha medo
 Cantar é coisa de quem está vivo
 Nilo quem me ensinou a tocar violão
 De pé no chão, batendo na mão
 O hare krishna me toma um tempo danado lá no calçadão
 O hare krishna me toma um tempo danado lá no calçadão
 Deus está por todo lado e as plantas também
 Dormem no equilíbrio da lagoa
 Dormem no equilíbrio da lagoa⁷

⁶ Na década de 1990, 94% da população de Florianópolis, cerca de 240 mil pessoas, habitava o espaço urbano contra 86% da década anterior, cerca de 160 mil habitantes. MOREIRA, Adilson de Souza. *O processo participativo no plano diretor – Estudo de caso: Campeche/Florianópolis, SC – Brasil*. Florianópolis, FAED-UDESC, 2009. Dissertação de mestrado em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Socioambiental. Disponível em: http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1961

⁷ GAZÚ. *Equilíbrio*. Intérprete: Dararanha. In: DAZARANHA. *Seja bem vindo*. Florianópolis, RGE, 1996. Faixa 6.

A letra sugere que o Centro não é o local adequado para se desenvolver sociabilidades, ao contrário, é um lugar de passagem, onde a correria do dia a dia não pode ser atrapalhada por ninguém, nem mesmo para se dar atenção a um *hare krishna* que procura professar a sua fé. Aliás, o centro da capital, era, nos anos 1990, um lugar carente em espaços de sociabilidade, assim como a maioria das áreas urbanas da cidade. Comentando o plano diretor aprovado em 1997, Débora Lima (2000), observa:

A capital catarinense é carente de parques, praças, espaços para atividades de lazer, culturais e comunitárias, mas não está premiada nos referidos documentos, em que o processo de ocupação proposto esquece a importância dos espaços públicos na qualidade de vida urbana. (p. 171.)

A carência de espaços de sociabilidade no ambiente urbano torna a praia um ambiente mais afeito ao convívio social. Isso se apreende de muitas composições do Dazaranha. A praia, assim, torna-se o lugar de divertimento, de fuga do enquadramento imposto pela sociedade, onde se pode ter um pouco mais de liberdade nos momentos de folga da correria da vida moderna. Exemplo desta temática abordada pelo Daza se encontra na canção *Assoreou*, faixa CD *Nossa barulheira*, na qual a letra dá a conotação de procura do distanciamento da vida urbana:

A corrida da cidade me leva pro quebra mar
Quando chegar no ouvidor, vou te chamar
Pra me encontrar de novo na lagoa boa, nega
O que bateu foi a vontade de pisar na areia
Com a galera reunida pela praia inteira
Aproximando o povo, duma vida boa, nega
Na boca da barra, na boca do rio
Da boca do tempo que esse temporal saiu
Pra me lembrar de um sonho
Em que a lagoa é outra, nega
De renda faziam vestidos
Que à noite encantavam os sentidos
Um oceano, um mirante, um sorriso
Que essa ilha não pode perder

Assoreou, assoreou...
 Nega
 Não me tire desse chão
 Nega
 Não me tire desse som⁸

Assoreou é um rock com andamento acelerado logo em seu início, combinado à letra sobre “a corrida da cidade”, dando a ideia de aceleração. A partir da segunda parte, (*De renda faziam vestidos...*) há uma desaceleração no ritmo, dando uma conotação de calma, proposta na letra pela chegada até a praia, ou a lagoa, na qual se pode encontrar um ambiente mais agradável, retomando a aceleração no refrão (*Nega, não me tire desse chão*).

Há a ideia de ir à praia, fugindo da correria da cidade, para se ter uma vida boa, com o povo reunido na areia. Em seguida, a música fala de um sonho, no qual a lagoa é outra, com mulheres tecendo vestidos de renda – em outra leitura, não a atual, poluída e saturada, mas a Lagoa da Conceição de outros tempos, de não modernidade, que a Ilha não poderia perder, com determinados hábitos associados ao passado e a beleza de suas paisagens naturais.

O mesmo ambiente de praia como tema das canções está em *Tribo da Lua*, faixa título do segundo CD do Dazaranha, que trata de certas relações estabelecidas com/ no ambiente praieiro; neste caso, porém, no período noturno, ao contrário das canções anteriores.

Nós, tribo da lua iluminada
 Abre asas, nossa canoa vai partir
 Decerto é de madrugada
 Pra ninguém ver e nem ouvir
 De um lado um dragão, do outro um índio
 A lua de fundo pra figura sorrindo
 A ilha acordando e a malucada dormindo⁹

A ideia de que ninguém poder ver ou ouvir sugere que a tribo da Lua utiliza a praia à noite para algo que muitos desaprovam, como o sexo ou o uso de drogas. A canção trata de uma rejeição às normas impostas pela sociedade, que requer pessoas padronizadas pelos novos

⁸ ADRIANO, M. Assoreou. Intérprete: Dazaranha. In: DAZARANHA. *Nossa Barulheira*. Florianópolis: Atracção, 2004. Faixa 13.

⁹ MORIEL. Tribo da lua. Intérprete: Dazaranha. In: DAZARANHA. *Tribo da Lua*. São Paulo: Atracção, 1998. Faixa 3.

costumes introduzidos pela vida moderna. Há na música a referência ao trabalhador que vai acordar ao nascer do dia para ganhar a vida, enquanto “os malucos”, que passaram a noite na Praia Mole – que em sua bela geografia apresenta relevos que remetem à figura de um dragão (canto direito de quem olha em direção ao mar) e à de um índio (canto esquerdo) – estarão dormindo após terem passado a noite se divertindo.

Assim, depreende-se das letras do Daza que o contato mais perene com áreas urbanas traz a busca pelos ambientes naturais nos quais se procura fugir das pressões diárias. Nas músicas do Engenho, a praia aparece como o lugar onde o cidadão local trabalha, se diverte e pratica atividades diversas; já numa nova configuração física e social da cidade, o ambiente praiano se transforma na válvula de escape para as angústias, frustrações e estresse da vida moderna – as pessoas começam a se dirigir até lá não mais para ganhar o pão de cada dia, mas por diversão, para pescar, surfar, encontrar uma possível paquera, bater papo, beber, se drogar, enfim, sair da rotina imposta pela nova configuração social apresentada.

3.2 DA ENCRUZILHADA À ESQUINA 2000: URBANO E RURAL, TRADIÇÃO E MODERNIDADE NA ILHA

O termo *encruzilhada* encerra uma série de significados; caminhos que se cruzam e deixam na dúvida quem, numa paisagem rural desconhecida os divisa, pode ser um deles. Esta conotação de múltiplas escolhas, a possibilidade de caminhar em diversos sentidos, sem saber ao certo onde se vai chegar através deles, é um dos motivos pelos quais se dá a esta expressão uma conotação mística. As esquinas, pontos de referência e de encontro para os que conhecem determinada paisagem urbana, podem não ser tão atraentes, porém, os que não têm familiaridade com a cidade caminham sem a certeza de onde querem ou vão chegar. Encruzilhada representa o rural, antigo, tradicional. Já a esquina, denota o urbano, supostamente novo, muitas vezes, moderno.

Em vários momentos deste trabalho, foi dito que o crescimento urbano se espalhou pelo solo da Ilha e, que aos poucos, as áreas rurais que faziam parte da paisagem diminuíram, consideravelmente. Este processo, porém, não se deu de forma uniforme e linear, pois a cidade apresentava resquícios do seu passado rural tanto nas áreas do interior da Ilha como em algumas áreas periféricas do centro urbano. O surgimento de áreas urbanas no interior da Ilha forjava paisagens nas

quais o rural e o urbano conviviam – se não se maneira harmoniosa, se aturando, ou seja, coexistindo e ocasionando, de alguma forma, tensões e conflitos.

Na Florianópolis dos anos 1980, todo o processo de ocupação de áreas rurais decorrentes do crescimento urbano, da especulação imobiliária e da migração provocou uma mudança significativa na configuração espacial da cidade. Até meados dos anos 1960, a maioria de sua população residia em áreas rurais:

Em 1960 a população urbana era de 41,87% e a rural de 58,13%. Estes números invertem-se drasticamente e, em 1980, são, respectivamente, 86,11% e 13,98%. Fora este aspecto há um incremento populacional advindo da imigração. Em 1960, a população era de 97.827 habitantes. Em 1980, este número salta para 187.871 [...]. (FLORES, 1997, p. 64.)

Vinte anos depois, há a concentração de estruturas urbanas tanto na região central da cidade como no interior da Ilha, para onde se estenderam as estradas e onde loteamentos e casas passaram a abrigar grande contingente populacional. Em entrevista ao jornal *O Estado*, em 1980, o professor Amaro Seixas Neto¹⁰ percebia uma série de alterações na área central da cidade e destacava o grande crescimento urbano de Florianópolis:

Seixas Neto, Ilhéu e profundo conhecedor das coisas da Ilha, não se limita a considerar que a cidade de Florianópolis sofreu profundas transformações nos últimos vinte anos. Ele acha, simplesmente, que a cidade de Desterro, como ele gosta de chamar, não existe mais. “De alguns anos para cá a cidade mudou muito, deixou de ser Desterro, hoje é apenas uma cidade sem história. A ilha está transformada numa superfície de concreto e asfalto e é um absurdo colocar asfalto em uma Ilha, porque ele destrói a vida.”

¹⁰ Nascido em 1924, em Florianópolis, ou Desterro, como ele mesmo gostava de chamar, Seixas Neto foi professor, jornalista e escritor e era uma das figuras folclóricas da cidade.

[...] “é a cidade do já teve.” Segundo o professor, das trezentas espécies de árvores que haviam na Ilha, “duzentas e quarenta desapareceram, como a garapuvu.” Mas a destruição da flora, que ainda se podia encontrar há vinte anos atrás, não para por aí. “Desapareceram com as ervas da farmacopeia, medicinais, desapareceu o piri, de que se faziam esteiras, desapareceu a marcela e várias outras espécies vegetais.”¹¹

Ainda que se possa perceber certo exagero nas observações de Seixas Neto, certamente a paisagem da Ilha não era a mesma da década de 1960, menos ainda a da primeira metade do século XX. É possível que as remodelações no espaço urbano e o aparecimento de novas áreas urbanizadas fossem mais visíveis aos olhos dos antigos moradores da Ilha. Tais paisagens novas e sentimentos expressos por Seixas Neto parecem ter sido igualmente percebidos pelo Engenho, que, em 1983, no disco *Força Madrinheira*, lançou a canção *Quintal*:

Tinha folha ali plantada
Tinha fruto de porção
Tinha pé de ameixeira
Em forma de coração
Tinha até bicho da seda
Enfeitando o despertar
E o resto da bicharada
Com o prazer de procriar

Tinha pé de cerca viva no pomar
Circundando a plantação
Era tudo tão tranquilo e natural
Que chover não foi em vão

Tinha o coro das cigarras
Que anunciava o verão
Tinha até um abacateiro
O maior da região
Bem perto do galinheiro
Pássaros no parreiral

¹¹ *O Estado*. Florianópolis, 05 de março de 1980. Desterro é uma cidade sem História. p. 16.

Um pé de manga carregada
E muita roupa no varal

Tinha pé de cerca viva no pomar
Circundando a plantação
Era tudo tão tranquilo e natural
Que chover não foi em vão¹²

A letra é toda construída no pretérito. Tinha, ou seja, não tem mais. Era, não mais é. Esta maneira que o Engenho encontrou para descrever uma paisagem que não mais se encontra pode indicar tanto a perda dos espaços rurais em relação ao crescimento do ambiente urbano, como pode também, se pensarmos num ambiente urbano já consolidado, caracterizar a extinção das casas cercadas por grandes quintais nos quais se podia plantar árvores, ervas e temperos, ou mesmo o sumiço de áreas públicas com árvores, como sugeria Seixas Neto. A menção a “tudo tão tranquilo e natural” nos dá a ideia de que se perdia o contato com a natureza e, com isso, o sossego que se teve outrora.

É certo que as alterações urbanas no século XX haviam tirado da antiga Desterro algumas de suas características, principalmente dos anos 1960 em diante, com as remodelação do centro urbano e algumas regiões periféricas. Porém, a urbanização não tomou conta de todos os espaços rurais. Nos anos 1990, com uma ocupação ainda maior do solo da Ilha, muitas regiões da cidade acolhiam um intrincamento entre o urbano e o rural. Em seu livro *A farra do boi: palavras, sentidos e ficções*, a professora Maria Bernardete Ramos Flores (1997) relata a visão que tinha de uma caminhada pelo bairro Pantanal, vizinho à UFSC, e das cercanias de sua casa localizada provavelmente no Parque São Jorge.

[...] os paradoxos dos espaços modernos são constantes. Ao lado do “novo”, a presença do “velho”. Ao caminhar pelo bairro Pantanal, de um lado vejo as instalações da ELETROSUL, um conjunto moderno, com sua sede em prédio em prédio de cimento armado, vidro, granito e alumínio, rodeado de jardins ornamentais e áreas e áreas loteadas, onde brotam, como cogumelos,

¹² MOTA, Álisson. Quintal. Intérprete: Grupo Engenho. In: GRUPO ENGENHO. *Força madrinheira*. São Paulo: Lira Paulistana, 1983. Lado A. Faixa 3.

lindas casas de classe média e prédios de apartamentos, residências dos funcionários da empresa. Do outro lado, ruas íngremes, tortuosas e inclusive com escadarias, casas e populações tradicionais. No alto do morro, o mangueirão (um cercado), onde se brinca com o boi sempre que a comunidade incrustada tem motivo e ocasião para a festa. Onde moro atualmente, um lugar que não é chamado de bairro, mas de parque, pelo inusitado e pelo seu caráter de novíssimo, ao lado de um conjunto arquitetônico altamente moderno, com as instalações da TELESC e da CELESC (companhias de telefone e de luz, respectivamente), quantidades de cavalos e vacas pastam pelas ruas e lotes baldios, alheios ao movimento modernizador. (p. 66)

Assim, áreas rurais e urbanas da cidade não podem ser observadas de forma completamente separadas. Há a percepção da coexistência entre o velho e o novo, o tradicional e o moderno.

Mais ou menos no mesmo período em que a professora observava estes contrastes na paisagem, o Dazaranha se apresentava ao público com uma peça significativa, seu cartão de visitas em disco, a canção *Retroprojektor*:

Ninguém trepa mais que o galo
 Ninguém samba mais que os anjos
 Corajoso é kamikaze, prostituto é povo adulto
 E eu acorrentado na pupila de um golfinho
 açoriano
 Agudo é violino, leve é piano, grave é o vírus
 Agudo é violino, leve é piano, grave é o vírus

E eu, iê galo cantor,
 iê cocorocô
 Antididático é retroprojektor

Eu me peso na balança da praia de
 Moçambique
 E destaco da revista uma receita de tabule
 O filho de régua "T" reclamou por não ter
 E não poder comer pavê

Errado é o pai do pai que desafina a gaita fole do
filho
Regula o fino
Let the dolphins live

E eu, iê galo cantor,
iê cocorocô
Antididático é retroprojektor

Necrofilia é piração, sentido tesão é o tato
Tatu é o bicho, tá tudo legal, tá tum
percussão
Violino e percussão
Andar e respirar é um percurso da percussão
Não é, Naná
Não é, Naná Vasconcelos

E eu, iê galo cantor,
iê cocorocô
Antididático é retroprojektor

Samba Sada Shiva
Samba Shivô Hará¹³

Entre tantos aspectos os quais se pode analisar nesta letra, me detive apenas nos que acredito contemplarem a associação entre rural e urbano, tradicional e moderno. Analisando esta mesma canção, Guilherme Gustavo Simões de Castro traz à tona a presença do galo nas canções do Daza, relacionando-a aos trabalhos de Meyer Filho, nos quais esta aparição é contínua. Buscando a ótica cidadina, a recorrência da referida figura pode evidenciar a coexistência do rural e do urbano na cidade, visto que a banda foi criada numa área de pescadores, região pobre denominada Saco Grande, que, com o processo de revitalização com vistas à especulação imobiliária passou a se chamar Loteamento João Paulo.

O galo canta no fim da madrugada. Despertador para quem trabalha e toque de recolher para quem vive pela noite. Isto tanto pode representar o tempo do trabalho, mesmo que no ambiente rural, ambiência na qual vive (ou vivia) o pescador, cercado pelo mar e os

¹³ COSTA, Moriel Adriano da. Retroprojektor. Intérprete: Dazaranha. In: Ilha de todos os sons. Florianópolis: RGE, 1994. Lado A, faixa 2.

quintais nos quais eram criados alguns bichos, como os galináceos, para ajudar a manter a casa, quanto o tempo do retorno do notívago ao lar, a aproximação do fim da sua musa e companheira, na e com a qual vive seus melhores momentos de descontração, ócio e luxúria.

“O galo trepa mais do que qualquer homem” – se esta máxima não pode ser percebida e reproduzida pela observação do comportamento do animal somente, ao menos, remete à ideia de que existe uma ambientação entre o homem e a espécie. Esta percepção do tempo e da lógica da natureza na/sobre a qual muito se aprende é que pode explicar a máxima que finaliza as estrofes do refrão da canção: “antididático é retroprojeto!”. A natureza e a vida ensinam, ao contrário da tecnologia e da exposição não problematizada dos fatos. Aqui se pode pensar também na contradição e na coexistência entre a sociedade rural e a sociedade industrial/tecnológica, além da valorização da cultura popular. O contato com as obras de Meyer Filho podem ter se dado pela presença de boa parte dos integrantes do Daza na Universidade.¹⁴ Mescla de experiência de vida e relação com o meio rural e o conhecimento técnico e cultura adquiridos no ambiente urbano. Assim, parece que, logo em sua estreia, o grupo já dava a primeira pista a respeito da percepção da coexistência do urbano e do rural na cidade. Este contraste se dava em várias partes da Ilha e criava alguma tensão entre os moradores da cidade.

Em uma série de matérias sobre a Lagoa da Conceição, o jornal *Diário Catarinense* destacava a relação em certa medida conflituosa entre os interessados no progresso e os que queriam preservar as características mais tradicionais do bairro.

Os nativos e os novos moradores da Lagoa têm posições divergentes em relação ao asfaltamento de suas principais ruas. Enquanto os primeiros querem o progresso, muitos intrusos preferem uma vida alternativa, com ruas esburacadas e de chão batido. Esses novos moradores justificam a opção como forma de defesa contra os acidentes de carro e os problemas que o progresso traz consigo.

¹⁴ Moriel Adriano da Costa, autor da canção, é formado em Educação Física pela UDESC.

Rosilda Nunes não acredita nisso. Nasceu há 19 anos e sempre morou no Canto da Lagoa. Casada e dois filhos, um de seus maiores prazeres é andar a cavalo, embora seu pai proíba. Hoje ela prefere cavalgar no asfalto. “Não tenho medo dos carros que passam do meu lado, pois nunca me aconteceu nada”, justifica.

O único susto que Rosilda teve com a pavimentação foi quando viu seu filho de dois anos, sozinho, andando na rua. “Ele tinha fugido, mas não aconteceu nada”. Um vizinho o recolheu”.

É curioso o ambiente onde Rosilda mora com sua família. A poucos metros da estrada que leva aos restaurantes conhecidos do Canto – como o Deca e o Recanto-, há uma estrebaria onde cavalos e bois passam a maior parte do tempo. Eles ainda criam porcos, galinhas, burro e cabrito. Plantação só de verdura.

Rosilda conta que o pai já foi proprietário de muita terra. “Ainda tem bastante, mas já vendeu muito terreno” afirma. Ultimamente, segundo ela, os negócios não têm acontecido porque os compradores não possuem dinheiro suficiente para a compra.¹⁵

A primeira análise que se pode fazer da matéria diz respeito à “contradição” existente na vontade do nativo, desejoso do progresso, do crescimento da localidade, enquanto a manutenção do bairro não se efetiva, ainda se encontra sem o asfalto, por exemplo – na parte ocupada por quem foi chamado na reportagem de novo morador. Embora não especifique quem são estes “novos moradores”, é possível que sejam pessoas nascidas em outras cidades, mais especificamente, em grandes centros urbanos, que ali se assentaram, na tentativa de fugir da correria da cidade grande. Já os primeiros, definidos como nativos, prefeririam o crescimento urbano do bairro.

Em seu trabalho de conclusão de curso, Dismael Sagás (2005) relata entrevistas que fez com três antigos moradores de Jurerê, aos quais dirigiu a pergunta “a vida melhorou depois Jurerê Internacional?”.

¹⁵ *Diário Catarinense. Lagoa da Conceição*: moradores se dividem em função do asfalto. Florianópolis, 23 de agosto de 1992. Geral. p. 39.

Dos três entrevistados, somente um, seu Maneca, senhor de 97 anos de idade (p. 66.), respondeu que preferia a vida tal como fora antigamente. Os demais, dona Maurília, 87 anos, e seu Luiz, ex-pescador e dono de restaurante, preferiam a cidade como era já em 2005. Abaixo temos os relatos dos entrevistados, seguidos de algumas considerações do autor:

Seu Maneca foi o único que preferiu a cidade de antigamente, pois naquele tempo todas as coisas eram melhores. A tainha era fresca, o mar era limpo, os legumes não tinham agrotóxicos. Em suas palavras: “naquele tempo era tudo bom, hoje não tem mais nada que preste. Tem vezes que até dá vontade de chorar”. Além disso, a vida de antigamente era mais fácil, pois os jovens tinham mais oportunidades de sobrevivência: “quem queria era só plantar e pescar, mas dinheiro a gente não tinha”.

Dona Maurília preferiu a vida depois de Jurerê Internacional. Segundo ela, a capital catarinense da atualidade é muito melhor que a de antigamente: “Mas aqui melhorou 100%. E a pessoa que diz que não é porque é ignorante. Porque nós não tínhamos nada aqui e hoje temos tudo”. Tudo, neste contexto, significa as melhorias básicas, como transporte, ruas pavimentadas, luz elétrica e água encanada.

Seu Luiz também escolheu a vida de hoje. Talvez por conseguir aumentar sua renda com a construção de um pequeno restaurante anexado em sua casa. A principal melhora pode ser vista no sistema viário da região: “Naquele tempo, a dificuldade era grande para você chegar lá, hoje, com cinco minutos você está no centro. Então eu acredito que nós temos que viver no futuro”.

O que chamou minha atenção para a preferência da cidade atual foi o fato de que, segundo os depoentes, as melhorias vistas hoje são frutos da implantação de Jurerê Internacional na comunidade. Mesmo depois de terem as terras comunais cercadas, parte da praia devastada, seus costumes e empregos alterados e retirados para longe da orla, eles optaram pela cidade atual.

Esta opinião talvez seja um resultado da idéia que suas necessidades básicas – que deveriam ser atendidas pelo Estado – terem sido satisfeitas somente após a inauguração de Jurerê Internacional. Serviços como abastecimento de água, asfaltamento de ruas e transporte coletivo se intensificaram na década de 1980, data da fundação do empreendimento da Habitasul.

Provavelmente estas melhorias proporcionadas pelo poder público em suas diversas esferas não foram feitas exatamente para a população local, mas sim para a promoção de empreendimentos imobiliários voltados para um público de alto padrão aquisitivo. No entanto, sob determinado ponto de vista, os antigos moradores da região acabaram sendo beneficiados, o que, de certa maneira, gerou esta visão de que a vida ficou melhor depois de Jurerê Internacional (p. 67-8).

Se relacionarmos estes relatos e as conclusões do autor com a fala da entrevistada na matéria anterior, podemos inferir que, para muitos, a chegada do progresso, representado pela urbanização das áreas do interior, trazia a possibilidade de “benesses” as quais jamais haviam imaginado ter, ou seja, serem “agraciados” com algum tipo de conforto material, bem como pela possibilidade de mais oportunidades de emprego e ascensão social.

A outra questão implícita, tanto na justificativa para o não crescimento das regiões mais afastadas (na reportagem, a Costa da Lagoa, que permeia também a fala de Rosilda, a moradora nativa entrevistada), é relativa ao aumento do número de veículos e da velocidade que estes atingiriam em função do asfaltamento. Esta discussão chama a atenção para um fato já mencionado anteriormente, o da percepção da aceleração do tempo. Tal aceleração, que a sociedade capitalista industrial encerra, acompanhava a alteração do cenário espacial da Ilha.

O Grupo Engenho, além de externar a observação do primeiro movimento, parecia perceber também o segundo, ainda nos anos 1980. O disco *Força Madrinheira* mostrou uma mudança na sonoridade do grupo. O som mais estridente da bateria, a inclusão de instrumentos eletrônicos (como os teclados) e do saxofone deram ao disco um tom mais urbano em determinadas faixas, contrastando com a sonoridade mais afeita ao popular tradicional e folclórico dos dois primeiros LPs.

Quanto às letras, algumas continuavam com temáticas relacionadas à cultura local, vida no campo ou nas praias, mas, pela primeira vez, passaram a apresentar também preocupações existenciais mais latentes, assim como a aceleração do tempo. Ao contrário de algumas letras de discos anteriores, o tempo (faixa *Tempo*) não é mais o da natureza, mas o tempo da sociedade urbana e industrial:

O tempo foi fragmentado
Para que a hora num dado momento
Não perdessem tempo para começar
A hora foi marcada à frio
Sem voltar no tempo
E não ter perigo de qualquer momento ela se
acabar
Perigo não é falta de tempo
Mas tempo sobrando
E o tempo todo pra desperdiçar
Periga numa hora desta
Não achar mais tempo pra recomeçar

A gente precisa de tempo
Pra ver se dá tempo
Pra fazer agora
O que em outra hora não vai realizar
E acaba não fazendo a tempo
No tempo preciso
Que se imaginava
E que se precisava para terminar
A gente passa o tempo todo
Falando no tempo
E acaba sem tempo até pra conversar
Só falta não sobrar mais tempo
Pra população se multiplicar

Se tempo é mesmo dinheiro
A perda de tempo
De algum tesoureiro
Fez o brasileiro se endividar
A gente vive o tempo todo
Dando tempo ao tempo
Sem contar na hora
Sem aviso prévio ele se acabar

Na hora do tempo esgotado
 É jogo jogado
 E só temos tempo pra se lamentar
 Que não nos falte tempo menina
 Na hora que eu te encontrar¹⁶

A canção tem uma letra divertida, que alerta, entre outras coisas, para a pressão imposta por prazos de uma nova ordem social e econômica.

Não significa que só neste momento o Engenho observava esta aceleração no tempo referente à cidade, mas que, neste momento, se sentia à vontade para se manifestar a respeito, chamando a atenção para a vida cidadina de Florianópolis. Esta aceleração do tempo foi observada também pelo Dazaranha no fim da década de 1990, quando da abordagem de uma das mais tradicionais atividades da Ilha, a pesca.

A pesca artesanal perdia espaço conforme se iam urbanizando as áreas tradicionalmente ocupadas pelos pescadores. Além disso, a concorrência com o capital da pesca industrial tornava a atividade ainda mais penosa e menos rentável. Os jornais traziam várias matérias a este respeito. Numa delas, havia a queixa dos pescadores artesanais sobre a invasão dos barcos de pesca industrial e a maneira suja como impediam o peixe se aproximar da praia.

Os pescadores das praias de Ingleses e Santinho, no Norte da Ilha, denunciavam que poderiam já ter capturado 40 mil tainhas não fosse a atuação irregular de barcos industriais da Barra da Lagoa, no Leste. “Esses barcos não respeitam os limites impostos pelo Ibama (Instituto Brasileiro do Meio Ambiente) e ainda usam fogos de artifício para espantar o peixe para alto mar”, relata o pescador José Santos.

Ontem pela manhã repetiu-se uma situação que vem ocorrendo há vários dias. Um cardume de aproximadamente 5 mil tainhas aproximou-se da praia, mas os pescadores artesanais não tiveram tempo de capturá-las, pois os braços industriais, movidos a motor e utilizando malha de rede, espantaram os peixes. “Se ainda não pegamos

¹⁶ MOTA, Álisson. Tempo. Intérprete: Grupo Engenho. GRUPO ENGENHO. *Força madrinheira*. São Paulo: Lira Paulistana, 1983. Lado B. Faixa 1.

nenhum lance bom é porque esses barcos não deixaram”, diz Santos.¹⁷

A matéria seguinte relata as perdas materiais que os pescadores artesanais tinham por conta da natureza predatória da pesca industrial:

Vinte cinco grandes traineiras de Itajaí e Governador Celso Ramos invadiram as baías das praias do norte da Ilha, terça-feira e ontem. Eles vieram pescar todo o cardume de corvinas que, entre setembro e novembro, surge nas praias de Ponta das Canas, Lagoinha e Ingleses. Esta tarefa não é fácil, pois cada embarcação chega a capturar até 200 toneladas do peixe. Além de ficar sem corvina, os pescadores artesanais da região perderam também suas redes, que foram destruídas pelas hélices das traineiras.

“Todos os anos eles vêm aqui, roubam nosso peixe e ainda por cima estragam nossas redes”, reclama Norberto Da Silva, há 28 anos pescador. Ele teve duas redes de 60 braças – cerca de 130 metros de comprimento – estraçalhadas. Ontem à tarde, com a ajuda de um amigo, manuseava a agulha e metros de fio para recuperar a rede. “Devemos trabalhar dois dias para consertá-las”, calcula. O prejuízo, segundo ele, é de Cr\$ 250 mil, em cada rede.¹⁸

O aumento significativo da atividade pesqueira industrial, que há muito já preocupava os que ganhavam a vida com a prática artesanal, foi focado pelo Dazaranha na canção *Barco pesqueiro*, que fecha o *CD Tribo da Lua*, de 1998:

Barco pesqueiro, conhecido por traineira
Não é feito de madeira e já não tem o remador
Rema pro lado do Arvoredo
Quero ver quem tá com medo do balanço do amor

¹⁷ *Diário Catarinense*. Florianópolis, 18 de junho de 1993. Geral. Mar sem lei. Barcos impedem a pesca da tainha. p. 27.

¹⁸ *Diário Catarinense*. Florianópolis, 08 de outubro de 1992. Geral. Pesca industrial invade a praia. p. 35.

Ô, Santo Amaro, sinaliza Santa Marta
 Que o tempo deslizou e tá rolando um da massa
 Oi, dá-lhe um tapa no tambor do bruxo,
 Qual será o bruxo que você vai ser
 Oi, dá-lhe um tapa que eu beijo a tua mão
 Sete bruxos dando tapa no tambor de Conceição,
 yeah!...¹⁹

A menção à falta da figura do remador e barco de madeira sinaliza a modernização da atividade pesqueira, que não necessita mais do homem como “animal de tração” e nem do material retirado da natureza para a fabricação das embarcações. As conotações de aceleração do tempo e da industrialização se dão no arranjo. A canção é um rock com *riffs* pesados de guitarras acompanhados pelo violino em uníssono, a bateria acelerada e contínua, sem nenhuma quebra de ritmo, dando à música uma sensação de linearidade, de constância. Assim, a “sujeira” das notas da guitarra e a linearidade da levada de bateria são facilmente associados à atividade industrial como um todo.

A relação entre pesca industrial e a comunidade que tira seu sustento das águas do mar era conflituosa e, em muitos momentos, violenta. Uma matéria do *Diário Catarinense* de junho de 1994 relata uma dessas situações:

Os pescadores da Barra da Lagoa, em Florianópolis estão resolvendo questões de atribuição da Polícia Ambiental de Santa Catarina, que está na posição de espectador de acontecimentos graves envolvendo pescadores artesanais e industriais da região. Na terça-feira passada, um barco de Itajaí adentrou na área reservada, por lei, à pesca de arrastão, provocando revolta na comunidade. Sem a proteção policial, cerca de 30 pessoas tentaram impedir a captura de peixes na área próxima à costa e amarraram um cabo na rede da embarcação industrial. O clima foi tenso, e mais de 300 moradores locais aguardavam na praia “para fazer justiça com as próprias mãos”, segundo o presidente do Sindpesca (Sindicato dos

¹⁹ MORIEL. Barco Pesqueiro. Intérprete: Dazaranha. In: DAZARANHA. *Tribo da Lua*. São Paulo: Atracção, 1998. Faixa 11.

Pescadores da Grande Florianópolis), Osvani Gonçalves.²⁰

A industrialização e o progresso que podiam satisfazer as necessidades de alguns eram também motivo de flagelo para outros. As consequências disto podiam ser sentidas também nos ambientes urbanos, nos quais a maior parte da população da vivia, na década de 1990. Os jornais locais desfilavam matérias sobre o crescimento desordenado da cidade, a violência e a desigualdade social, tratando também da entrada de Florianópolis no novo milênio. Eram tempos de globalização e de entrada com mais força na era da informática, que se firmava como um dos ícones da sociedade moderna e começava a chegar aos poucos aos lares das pessoas.

Estes temas, que eram caros a boa parte da população da cidade, também foram foco da produção do Daza. Em muitos momentos, a nova sociedade surgida da evolução tecnológica é tratada com uma espécie de desencantamento, pois, ao mesmo tempo em que esta nova configuração econômica e social traz as facilidades da comunicação com o mundo, da hibridação das culturas e da industrialização, ela não consegue se libertar das mazelas sociais que ela mesma gera. A canção *Esquina 2000* trata destes temas.

Eu tô aqui na esquina 2000
Tô correndo do ácido da chuva
Na boca um gosto de usina nuclear
É o beijo da mulher mecânica

Aqui na esquina o mundo mudou
É *dance music* junto com rock'n'roll
Pela internet fiz um clone de ti
Não tem barreiras nem fronteiras aqui

Mas a miséria ainda é milenar
Essas crianças que eu vejo no chão
Computadores regentes ensinam a roubar
O verde vivo da praça, vejo na rua essa raça

Quem salvará o homem dessa tragédia?

²⁰ *Diário Catarinense*. Florianópolis, 16 de junho de 1994. Geral. Barra da Lagoa. Pescadores impedem invasão de barcos. p. 34.

Senão Mecânica, a mulher justiceira
Com toda força pousará aqui no encruzo
Pra derrotar os inimigos do futuro

Eu te encontrar
Tô na esquina 2000
Vem me beijar²¹

A ideia futurista expressa na letra desta canção traz a preocupação com as dificuldades geradas pelo mundo moderno e pelas possíveis mudanças que esta modernidade ainda pode trazer. A esquina era uma referência à proximidade dos últimos anos da década, do século e do milênio, que representaria uma mudança, mais um passo em direção ao futuro e suas novidades, nem sempre boas, como a chuva ácida possivelmente decorrente das fontes nucleares de energia. Neste novo mundo, as mulheres se tornariam mecânicas e poderiam ser clonadas pela Internet, lugar sem fronteiras, assim como a própria música que se hibridizava, misturando diferente estilos. A miséria, porém, perduraria por milênios, pois os próprios computadores, um dos símbolos máximos desta “nova era”, ao invés de ajudarem a melhorar as condições de vida, “ensinam a roubar” uma das poucas coisas que podem restar aos miseráveis que habitam as cidades: o verde das praças. Mas há uma esperança para salvar o mundo do futuro funesto que se apresenta – a chegada de uma super-heróina representada como “Mecânica, a mulher justiceira”, que, apesar do nome tem uma característica tradicional, pois chegará numa encruzilhada, assim como as entidades evocadas em alguns rituais de religiões de origem africana. Locais favoritos para os “trabalhos”, iam sendo substituídas pelas esquinas. Assim, novamente a conotação mística se apresenta alijada do cenário rural, incorporada ao ambiente urbano.

Este é caótico, contraditório, e sua velocidade se sente pela enxurrada de referências. Desta forma, a canção junta várias referências sobre a sociedade moderna, desde as mudanças nas concepções da própria modernidade à contradição nas perspectivas que o mundo novo apresenta, quando mostra que, apesar de uma visão desencantada do mundo, há uma esperança de melhora. O arranjo tem componentes eletrônicos evidentes já nos primeiros compassos, com notas agudas, metálicas e curtas do teclado, equilibrados por bateria e outros efeitos.

²¹ GAZU. Esquina 2000. Intérprete: Dazaranha. In. DAZARANHA. *Tribo da Lua*. São Paulo: Atração, 1998. Faixa 10.

A chegada do futuro foi tratada explicitamente em duas canções de *Tribo da Lua*. *Pagode do revoltado* tem a seguinte letra:

Meu bem veja que o futuro já chegou
A máquina não pode mais parar
Pra mim você pirou

Sinta a cidade doente
Gente sem dente comendo cano quente
Pra mim você pirou

Beije as asas dos anjos
um tiro em quem atirou
Pra mim você pirou

Traga um copo de água
que o trem de Martinho vai partir
Nós vamos subir, *yeah*

Primeiro *beck* do dia
Primeiro beijo da noite
A vida não é só um dia
Vamos curtir essa noite²²

Esta música tem uma letra que traz vários elementos inerentes à vida moderna. Em seu início a constatação de que o futuro é agora, pois ele já chegou; há também a referência ao mundo industrializado, pois são as máquinas que mostram que estamos neste mundo moderno. Na sequência, a letra trata da violência urbana e da miséria, elementos característicos de nosso tempo em várias partes do planeta. Há referência à “cidade doente”, onde a “gente sem dente”, ou seja, os desprovidos de uma melhor situação social, está ameaçada pelas armas de fogo (“cano quente”). Há também a ideia de que existe uma possibilidade de libertação, insinuada pela imagem de um trem que “vai partir” e que poderá levar a um quadro bastante diferente do exibido no início da letra. Nesta fuga do mundo que oprime e exclui, o que interessa é a possibilidade de relaxar fazendo uso da maconha e a perspectiva da companhia de uma mulher na noite.

²² GAZÚ. Pagode do Revoltado. Intérprete: Dazaranha. In: DAZARANHA. *Tribo da Lua*. São Paulo: Atração, 1998. Faixa 4.

Os temas atuais estavam sempre presentes nas canções do Dazaranha, com sua maneira de observar a cidade e inferir críticas aos rumos que tomava. A canção que dá nome ao primeiro trabalho da banda revela uma série de preocupações com algumas situações que afligiam aquela que viria a ser denominada como a melhor capital do Brasil por sua qualidade de vida. O título da canção era sugestivo – *Seja bem vindo*:

Procriação - manutenção
 Disseminação descontrolada
 Peste encamisada
 O controle natal da massa
 Extermínio da puta, bicha picada
 Maravilha de Deus
 Lagoa encantada
 Motoca na água
 Esgoto na praia
 Araçá nos protege, Cariá
 Da fumaça do norte, Cariá
 Me dá o fruto como a lua bruxo
 Me dá a chance de poder falar
 Beijar na boca não agride ninguém
 Me dá a paz que eu não tenho lar²³

O nome da música remete a uma boa recepção a quem chega a Ilha, porém, a letra não oferece subsídios para que se tenha uma boa impressão do lugar. Logo no início, há um alerta para os riscos da “procriação, manutenção” e da “discriminação”, todas “descontroladas”. Tais advertências buscavam evidenciar alguns problemas relativos à Florianópolis do início dos anos 1990, que chegou a ser uma das três cidades do país, juntamente com Santos e Itajaí, com maior número de infectados pelo vírus da AIDS. O uso de preservativos, sugerido pela expressão “peste encamisada”, alertava para a possibilidade de se evitar a “procriação descontrolada”, ao proporcionar “o controle natal da massa”, e acabar com a “manutenção descontrolada” dos altos índices de infectados pelo vírus. Assim, diminuiria também a disseminação, também “descontrolada”, da doença, além de evitar o “extermínio” dos portadores epotenciais transmissores do vírus, representados pela “puta” e pela “bicha picada”. Estas últimas

²³ GAZÚ. Seja bem vindo. Intérprete: Dazaranha. In: DAZARANHA. *Seja bem vindo*. Florianópolis: RGE, 1996. Faixa 7.

referências às prostitutas e aos homossexuais usuários de drogas injetáveis evocam a antiga concepção de “grupos de risco”, quando a própria medicina procurava estabelecer uma maneira de descobrir que pessoas teriam maior probabilidade de adquirir o vírus, adotando critérios que classificavam uma pessoa como potencialmente propensa a ter a doença somente por sua orientação sexual ou pelo uso de drogas, o que, posteriormente, revelou-se como um grave erro.

A segunda estrofe da música revela o contraste entre as belezas naturais da cidade “Maravilha de Deus”, simbolizada pela “Lagoa encantada”, provavelmente uma referência a Lagoa da Conceição, e as frequentes agressões ao meio ambiente, reflexos das novas tecnologias, representadas por máquinas modernas, como o *jet ski*, a “motoca d’água”, bem como pela falta de infraestrutura na cidade, na qual as pessoas ainda cultivavam o hábito de jogar diretamente o “esgoto na praia”. Assim, a terceira estrofe pede a proteção das entidades místicas, as quais poderiam ajudar a escapar dos perigos representados pela “fumaça do norte”, tentando mudar esta realidade, alertando para os riscos desta exposição.

A situação histórica em que Florianópolis se inseria no fim dos anos 1990, em um mundo globalizado, porém com uma série de demandas locais, parecia ser uma fonte bastante profícua para as canções... Entre o rural e o urbano, encruzilhadas e esquinas, o velho e novo, o artesanal e o industrial, convívio harmonioso e tensões, Florianópolis ia se desenvolvendo como uma cidade média, com resquícios de seu passado rural, apontando para um desenvolvimento urbano e convivendo com as vantagens e desvantagens que este podia trazer. Estas facetas de uma cidade eram percebidas pelo Grupo Engenho e pela banda Dazaranha, em períodos distintos, cada um dos quais com sua maneira peculiar de escrever canções e externar suas preocupações estéticas, culturais, sociais e ideológicas, criando representações e forjando uma série de possibilidades de interpretações a respeito da cidade na qual viviam e exerciam suas atividades como músicos.

3.3 CALABOUÇO OU CANO QUENTE? A VIOLÊNCIA NA CIDADE

A falta de espaços de sociabilidade, as disputas entre manter um ambiente com características rurais em detrimento da urbanização, ou o

contrário, a busca da urbanização de áreas rurais e litorâneas e a percepção da aceleração do tempo não eram as únicas preocupações e problemas em relação à cidade.

A urbanização de muitas áreas, o aumento populacional e as alterações nas atividades laborais e sociais trouxeram não só as facilidades e benesses desta nova situação, mas também seus lados ruins. A busca por preservar determinado modo de vida, a imposição de uma outra ordem econômica, a intolerância em relação ao outro, todas estas são tensões que tornam o ambiente urbano hostil.

A exclusão social, problema já existente no centro urbano da cidade havia muito tempo, impingida aos que não conseguiram ascender econômica e socialmente ou a quem não conseguiu adaptar-se a uma nova dinâmica cidadina, associada ao grande número de migrantes que não conseguiu se firmar no mercado de trabalho foi e continua sendo um problema sério com qual Florianópolis teve e tem que conviver. A situação acima citada é um dos maiores, senão o maior, causador de uma das preocupações mais recorrentes da população que ocupa os espaços urbanos, a violência.

Tema recorrente em vários setores da sociedade, a violência foi também assunto tratado nas obras de Grupo Engenho e Dazaranha, em contextos específicos e com características diversas. É pelas representações que as bandas produziram sobre o tema que versam as discussões propostas neste tópico.

Os primeiros anos de 1980 foram profícuos na produção do Engenho. Foram também os anos de atuação de “Luizinho Cinderelo”, codinome de Luiz Alberto Félix, considerado um dos maiores marginais de Florianópolis na década de 1980, uma espécie de Lúcio Flávio²⁴ local. Rapaz bem apessoado, de classe média, longe do estereótipo dos suspeitos perseguidos pela “justa”, Cinderelo “barbarizava” a ainda pacata Florianópolis com seus assaltos ousados, tiroteios, furos de barreiras policiais e fugas do presídio. Ganhou notoriedade ao ponto de ser sondado para dar entrevistas coletivas a respeito de sua prisão e crimes. Alguns dos fatos que lhe renderam ainda mais espaço nos

²⁴ Lúcio Flávio Villar Lyrio foi um dos criminosos mais famosos do Rio de Janeiro nos anos 1970. Ganhou notoriedade pelos mesmos motivos que destaquei na descrição de Cinderelo: filho de classe média, tornou-se assaltante de bancos e assassino. Sua vida foi retratada no livro *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro, e no filme de mesmo nome dirigido por Hector Babenco. Foi citado também no filme *Eu matei Lúcio Flávio*, de Antônio Calmon.

jornais foram seu casamento na prisão e o depoimento de uma juíza de direito, que o classificou como um “rapaz bem educado e muito bonito”:

“Eu sempre tentei viver honestamente, mas nunca me deixaram”. A frase é de “Luizinho Cinderelo”, preso na segunda-feira pela manhã na Rua Santos Saraiva, Estreito. Ele, que continua sendo ouvido na Polícia Federal, concordou em receber a imprensa na tarde de ontem, mas negou-se a conceder entrevista, pois acredita que o momento ainda não é propício.²⁵

As páginas policiais não se limitavam a noticiar as façanhas de Cinderelo, nem ao menos de somente proclamar a segurança e tranquilidade atribuídas à cidade provinciana que Florianópolis era – ao contrário, muitos eram os casos de homicídios, estupros, roubos, tráfico de drogas entre outros crimes, veiculados por esta própria mídia.

O que me interessa aqui é o motivo pelo qual tais fatos passaram despercebidos na obra do Engenho. O ano de consolidação do Engenho, em sua formação como quinteto, foi 1979. Havia uma década e meia que o governo militar se instalara no Brasil. É sabido que os componentes do Engenho eram ligados ao movimento estudantil e praticavam, portanto, alguma atividade política. É sabido também que 1979 marcou aquela que foi a maior manifestação no que diz respeito ao descontentamento em relação ao regime militar de que se tem notícia em Santa Catarina: a *Novembrada*, ocorrida em 30 de novembro, durante a visita daquele que seria o último general presidente do regime militar, João Baptista de Oliveira Figueiredo. A hostilização ao general foi um dos episódios mais contundentes em Florianópolis, deixando clara a insatisfação de uma parcela da população com o regime militar, tanto quanto à repressão e ao cerceamento das liberdades como no que era relativo à situação econômica do país. Já havia algum tempo que os generais não conseguiam mais manter um dos seus pilares de sustentação no poder, o crescimento econômico.

Poucos dias antes do acontecimento acima descrito, o Engenho subiu ao palco do teatro Álvaro de Carvalho, com o *show* que daria nome ao seu primeiro LP: *Vou botá meu boi na rua*. O disco, lançado no

²⁵ *O Estado*. Cinderelo só dá entrevistas depois de falar com juiz. Florianópolis, 14 de dezembro de 1981. p. 07.

ano de 1980, trazia algumas canções que associavam a cultura popular local à crítica social relativa ao regime militar.

Os músicos do grupo eram duplamente afetados pela repressão do regime, primeiro por se oporem a ele e segundo, por pertencerem ao ambiente mais visado como de enfrentamento e resistência, a universidade.

Isso tornou possível a composição de músicas como *Nó cego*:

Tô amarrado feito saco de farinha
Querendo de todo jeito
Aliviar situação
E esse nó feito laço no pescoço
Impedindo minha língua
De falar com o coração

Quero sair do meio desse emaranhado
Com o corpo inteiro e livre
Pra tocá meu violão
Faca com ponta, espingarda e baioneta
Eu nunca vi jeito mais duro de falar de opinião

Para o claro do dia bate a mão
Para o escuro da noite bate o pé²⁶

Esta letra mostra a insatisfação com o regime, que cerceava a liberdade e impedia as pessoas de mostrar seu ponto de vista em relação ao momento político. Pode fazer também uma relação entre os artistas de modo geral, e os músicos em particular, e a censura que os impedia de expressar suas ideias. Para isto, o grupo fez a analogia entre um homem e um saco de farinha, amarrado pelo pescoço e impossibilitado de falar sobre o que sente e pensa. Além destes aspectos, a menção à faca, à espingarda e à baioneta, armas facilmente associadas ao exército dá primeiro a noção de que é o Estado o opressor e, portanto, o causador da preocupação com atos violentos. O refrão pode ser interpretado como uma dupla atitude em relação a estas ameaças. Enquanto no claro do dia se aplaude a situação vivida, no escuro da noite, protesta-se contra ela, bate-se o pé.

²⁶ MOTA, Álisson. *Nó cego*. Intérprete: Grupo Engenho. In: GRUPO ENGENHO. *Vou botá meu boi na rua*. Florianópolis: Engenho Produções Artísticas, 1980. Lado B. Faixa 2.

Outra canção que traz esta conotação de um ambiente sufocado pela repressão do Estado é *Calabouço*. A associação da palavra calabouço com os porões da ditadura é inevitável; a letra da canção é aflitiva:

Retrato de fatos
Momentos fatais
Imagens de gente
Que são irreais

A suja ambição
O sangue nas mãos
O grito de dor
A palavra final
Um vulto calado
O tempo parado
As quatro paredes
Os dias iguais

Eu ouço a vida
Chamando lá fora
Imploro ao vento
Me leve embora

A doce razão
O beijo nas mãos
O céu tão azul
Os dias de paz
Eu quero esquecer
Tentar acertar
Eu quero saber
Viver e sonhar

Eu quero ser gente
Pra poder amar²⁷

Composta ainda na época do grupo Vzero como trilha sonora para a peça *Mesa Grande*, de Clécio Espezin, e aproveitada no primeiro

²⁷ MOTA, Álisson. Calabouço. Intérprete: Grupo Engenho. In: GRUPO ENGENHO. *Vou botá meu boi na rua*. Florianópolis: Engenho Produções Artísticas, 1980. Lado B. Faixa 2.

disco do Engenho, a canção tem uma letra ambígua, que pode ter como tema tanto o término de uma relação amorosa, como pode também se referir a alguém que esteve exposto a situações de privação e cárcere, nas quais a condição de prisioneiro animaliza, por isso, a menção a querer ser gente.

Estes são os dois momentos em que é possível associar a produção do Engenho à abordagem da violência relacionada à vida na cidade. Sendo assim, a preocupação do grupo, dirigida ao conflito entre cidadãos, militantes ou não, e Estado ditatorial, passava longe das demais situações de violência e opressão acontecidas no dia a dia das cidades.

Nos anos 1990, o Dazaranha tratava a violência sempre associada ao ambiente urbano. Em pelo menos duas das três canções que analisei no item anterior, as referências ao tema se dão pela relação entre a exclusão social e a moderna sociedade industrial. A violência tratada pelo Daza é a mesma noticiada nos jornais, no mais das vezes associada a uma população marginalizada. A canção *Pagode do revoltado* já indicava uma relação direta entre exclusão social e violência (“gente sem dente comendo cano quente”).

Além de cantada pelo Dazaranha, a situação se apresentava em Florianópolis já havia bastante tempo, como é possível acompanhar pela matéria a seguir:

O.P.S., 17 anos, está há cinco meses internado no Centro Educacional São Lucas em São José, na Grande Florianópolis. Ele é acusado pela polícia de ser integrante do Comando do Morro da Caixa – facção que seria formada por adolescentes supostamente responsáveis pela cobrança de pedágio de moradores e disputa de ponto de venda de drogas com os traficantes mais antigos do morro. O garoto recebeu a medida de internação por tentativa de homicídio.

[...]

Quando chegou no Centro Educacional São Lucas, O. mostrava marcas no corpo que diz terem sido deixadas pelos policiais civis.²⁸

²⁸ *Diário Catarinense*. Florianópolis, 25 de outubro de 1998. Geral. Comportamento. “Se ficar sozinho a polícia me mata”. p. 34.

Neste trecho de reportagem, chamam a atenção tanto a presença de menores controlando o tráfico e o fluxo de pessoas num dos morros da capital, como a denúncia sobre a violência praticada pela polícia contra o jovem. Na década de 1990, a violência de Estado ainda acontecia com muita frequência. Talvez um dos piores traços deixados pelo regime militar no Brasil foi a ideia de que crimes como a tortura e o homicídio, quando praticados pelo Estado “em nome do bem”, ainda são aceitáveis; o deles é a atitude dos agentes do Estado como justiceiros acima da lei.

Outros casos de violência policial e tortura eram relatados nas páginas dos jornais locais, como o ocasionado pela investigação do assassinato de uma garota de programa no centro da Capital.

Patrícia da Cunha, a assassina confessa de Mara Cristina Dias do Rosário – mulher tatuada encontrada morta na Baía Norte, denuncia policiais da 5ª DP de Florianópolis por depoimento forjado, ameaças e violência. “Eu não matei ninguém. Falei o que eles queriam”, acusa. Ela conta que apanhou, foi sufocada e obrigada a assumir um crime que não cometeu.²⁹

Outro caso significativo de violência cometida pelo Estado se encontra nesta matéria:

A Declaração Universal dos Direitos do Homem – que em 10 de dezembro completa 50 anos – é clara: “Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante”, avisa o Artigo V. Apesar disso, são muitos os casos denunciando o repugnante método de tortura como uma prática policial. Espancamentos, choques elétricos, olhos vendados e cárcere privado são algumas das queixas mais comuns de pessoas que, em muitos casos, não passam de suspeitos.

²⁹ *Diário Catarinense*. Florianópolis, 25 de agosto de 1996. Polícia. Caso da mulher tatuada. Acusada diz que sofreu pressão no depoimento. p. 57.

Aqui, pode ficar a pergunta: caso fossem culpados, réus confessos ou presos em flagrante, a tortura se justificaria? Continuemos com a matéria.

Em Santa Catarina, a Comissão de Direitos Humanos da Ordem dos Advogados do Brasil (OAB/SC) elaborou no último ano 20 processos resultantes de acusações por crimes de tortura cometidos pelas polícias Militar e Civil. “Vamos repetir com você o filme de Diadema”. Foi o que mais assustou o auxiliar de pedreiro Nerino Ribeiro Rosa, 36 anos, durante a sessão de espancamento que diz ter sofrido nas mãos de 15 policiais militares. As agressões relatadas à Comissão de Direitos Humanos da OAB/SC teriam ocorrido em 3 de abril de 1997, na Grande Florianópolis. A frase que ele não consegue esquecer referia-se ao crime praticado na cidade paulista de Diadema, em março do ano passado. Um trabalhador da favela foi assassinado a tiros e outros agredidos com chutes, socos, tapas e coronhadas.

Rosa contou que, no dia do espancamento, foi procurado em sua casa, na rua Virgílio Vargas, no bairro Saco Grande, por volta das 19h30min pelo grupo de policiais. Foi forçado a entrar no carro da PM. Teve os olhos vendados. Foi levado para um lugar deserto que não conseguiu identificar. No local, alguns policiais começaram a lembrar-lhe das atrocidades cometidas em Diadema.³⁰

A referência da própria polícia aos acontecimentos de Diadema dá uma noção de como estes abusos eram tratados com naturalidade pelas autoridades policiais. Ainda assim, nesta série de situações nas quais o Estado é o criminoso, parece haver preocupações em mostrar a violência praticada na cidade sem associá-la ao aparato estatal da violência.

Esta não tinha uma relação direta para certa parcela da população, a não ser no caso de, por algum motivo, ter-se envolvimento

³⁰ BASTOS, Ângela. MACHADO, Luís. *Direitos Humanos*. Cidadão denuncia polícia por prática de tortura. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 01 de setembro de 1998. Geral. p. 16.

numa situação de embate com as forças estatais. Este pode ser um dos motivos pelos quais o Daza não tratou destes aspectos quando mencionou a violência urbana em sua obra, concentrando-se situações de desigualdade social e exclusão.

O Daza ainda voltou a tratar do tema no seu terceiro disco, *Nossa Barulheira*, de 2004, na faixa que intitulou o álbum:

Sobe o morro do perigo
 Não é mais do que ninguém
 Vai subir com vinte e cinco
 E vai descer com mais de 100
 Que ninguém perceba de onde ele vem
 Altura de menino, armado de por quê
 Conhece a brincadeira de não ter onde viver
 Na rua dorme sem poder e acorda sem querer
 Nossa barulheira

O carretão tá na ladeira
 O carretão vai descer

Saiu na banda torta pra não se complicar
 Ciranda cirandinha, vamos todos cirandar
 Na volta que o mundo deu, na volta que o mundo dá
 O lugar dessa criança é na roda de brincar

O carretão tá na ladeira
 O carretão vai descer³¹

A letra remete à criança sem perspectiva, que mora na rua e, na busca de uma saída, se envolve com o tráfico de drogas. A relação entre a atividade marginal e as brincadeiras infantis é constante. O morro, neste sentido, é o ambiente no qual as pessoas estão mais expostas aos perigos da violência urbana, pela falta de infraestrutura e ausência do Estado.

É significativo que este tema tenha sido capa de um disco da banda mais significativa da cidade naquele momento, já que Florianópolis era considerada uma das cidades com melhores índices de

³¹ ADRIANO, Moriel. *Nossa Barulheira*. Intérprete: Dazaranha. In. DAZARANHA. *Nossa Barulheira*. Florianópolis: Atracão, 2004. Faixa 6.

qualidade de vida. É importante questionar quais eram os critérios para esta escolha e quem poderia se considerar contemplado por esta suposta qualidade.

Nota-se assim, que os casos de violência de Estado e da violência urbana existiram e foram recorrentes durante os anos de produção dos grupos. Pode-se inferir que a diferença no trabalho das bandas, no que tange ao tema da violência, fica mais evidente pela sua inserção no tempo. A preocupação do Engenho, grupo que nasceu numa situação de ditadura militar, era tratar da violência de Estado, da repressão do regime, do cerceamento das liberdades. A produção do Daza, contemplada mais de quinze anos depois da atividade do Engenho, revela outra preocupação, com a marginalização de indivíduos desprovidos de melhores condições econômicas e sociais.

Em última análise, é possível pensar que, nos dois períodos apontados – um durante a ditadura militar e o outro numa situação de liberdades democráticas – é o Estado o responsável por reproduzir estas distorções. Se num momento, é o culpado direto pela violência, pois a pratica em nome da sua perpetuação no poder, em outro, ele é culpado pela omissão, por não conseguir organizar a sociedade de uma forma que minimize os conflitos e garanta uma situação de bem estar e segurança a todos os cidadãos.

4 CAPÍTULO 3 – ENTRE A BARRA E A GALHETA: PERCEPÇÕES SOBRE UMA MESMA CIDADE?

Neste capítulo, pretendo discutir como uma série de sujeitos foi representada nas canções dos grupos, que tipos de comportamentos estes personagens adotam, que lugares da cidade frequentam e que tipos de relações estabelecem entre si, buscando perceber de que maneira foram produzidas impressões a respeito da cidade em cada período e discutir que relações se estabelecem entre aqueles e o desenvolvimento histórico desta.

4.1 PESCADORES E VAGABUNDOS: A CIDADE E SEUS SUJEITOS

Grupo Engenho e Dazaranha produziram trabalhos bastante diversos. Muitas das suas canções tiveram uma associação bastante direta com a cidade de Florianópolis. Mesmo quando a referência direta à Ilha não se fazia presente nas músicas dos grupos, sua identificação com a vida e a cultura da cidade permitia que a associação entre os temas que tratavam e Florianópolis fosse feita.

Apesar disso, há similaridade em algumas escolhas que as bandas fizeram nas suas trajetórias, principalmente quanto a alguns assuntos inerentes à vida de boa parte da população da cidade, em especial, a relação desta gente com o mar. Quando escolheram a temática litorânea em suas canções, as bandas produziram determinadas visões a respeito da participação de grupos humanos ou sujeitos que compunham a diversidade da Ilha, assim como também forjavam representações sobre ela.

Em sua concepção estética calcada na busca por uma associação do regional e do folclórico, que representavam uma ideia de cultura de resistência em relação à invasão da cultura internacional de massa e a postura política de oposição ao regime militar, responsável em partes por um desenvolvimento industrial e econômico, o Grupo Engenho produziu uma série de canções que aliavam a verve regionalista a uma ideia de passado, na qual a alusão a relações mais solidárias podem ser vistas como contrárias aos caminhos modernizantes tomados pela sociedade brasileira e florianopolitana daquele período. Quando buscava tratar da vida do litoral ou da cultura dos pescadores, o grupo

apresentava certa carga dramática na letra, dando uma impressão de sofrimento, que pareceria inerente ao trabalho daqueles.

A música *Pescadores* é exemplo disso. Sua letra e arranjo dão uma dimensão constante de pesar. A percussão no início da canção, com tambores de sons graves acompanhados pelo baixo, dá um tom épico à canção. A melodia, em tom menor, executada pelo violão, acompanhada pelo baixo e o arranjo vocal coral seguindo a primeira voz durante toda a letra dão também à música um clima de tristeza. No fim da canção, a aceleração do ritmo dos tambores e o acompanhamento do coral em *vocalise* reforça esta característica.

Vão, eles vão
Contra o vento e o trovão
Cedo se levantam
Pra lutar com o mar
Sem saber ao certo
Se um dia vão voltar

Vão atrás do pão
Pão nosso de cada dia
Mas por outra vida, eu sei
Essa não trocariam

Nas ondas vão bailando
Sem saber bailar
Vão meus pescadores
Para o alto mar
Por favor regressem
Há alguém a lh'esperar¹

A letra transmite a ideia da pesca como uma vocação, ou mesmo como uma missão, ao passo que não se trocaria esta vida cercada de perigos e dificuldades por outra. Todo este clima criado por letra e arranjo é acrescido de uma suposta ideia de unidade representada pelo coletivo que dá nome à canção. Neste caso, os pescadores enfrentam os perigos do mar enquanto suas esposas ficam em terra, no seu aguardo. Este ambiente criado remete a uma noção de solidariedade bastante

¹ THIVES, Chico. Pescadores. Intérprete: Grupo Engenho. In. GRUPO ENGENHO. Vou botá meu boi na rua. Florianópolis: Engenho produções artísticas, 1980. Lado A. Faixa 6.

associada às sociedades tradicionais, valores que o Engenho primava por cantar em diversas de suas canções.

As preocupações com a representação do coletivo, bastante presentes em boa parte de produção musical brasileira das décadas de 1970 e 1980, em alguns momentos, passam longe da ideia de sujeito que o Dazaranha criou. Formada e amadurecida nos anos 1990, a banda, desde sempre associada à cultura jovem, se identificava com traços da sociedade industrial contemporânea, que primava pela individualização.

Nesta esfera, os valores, a maneira de expressar os sentimentos e as necessidades também mudou, e a música do Dazaranha representava, de alguma maneira, a angústia e as necessidades desta juventude. O Álbum *Tribo da Lua*, de 1998, trouxe nas suas letras algumas das preocupações (ou a falta delas), de uma juventude que experimentava novas formas de ver o mundo. A música *Vagabundo confesso*, que foi o carro chefe do disco e ainda hoje é o maior sucesso da banda, traz em sua letra aspectos de uma geração menos preocupada com as responsabilidades que a sociedade moderna impõe, cobrando responsabilidade e compromisso, valores diretamente associados ao trabalho.

Sou vagabundo eu confesso, da turma de 71
 Já rodei o mundo e nunca pude encontrar
 Lugar melhor para um vagabundo, que um rio à
 beira mar
 Odoiá odofiaba salve a minha mãe Iemanjá
 Que foi que me deram pra levar
 Pra Dona Janaína que é sereia do mar
 Pente de osso laços e fitas
 Pra Dona Janaína que é moça bonita
 Que é moça bonita
 Café na cama eu gosto com suco de laranja,
 mamão
 E um fino em cima da mesa
 Amanhã quando você, quando você for trabalhar
 Tome cuidado que é pra não me acordar
 Eu durmo tarde, a noite é minha companheira
 Salve o amor salve a amizade, a malandragem, a
 capoeira
 A capoeira²

² CAPOPEIRA, Nestor. Vagabundo confesso. Intérprete: Dazaranha. In: DAZARANHA. *Tribo da Lua*. São Paulo: Atracção, 1998. Faixa 2.

A busca pela individualidade e a falta de preocupação com as cobranças da sociedade associadas ao comportamento jovem são as principais características desta música, que também faz uma referência aos princípios da contracultura, ao desprezar os valores impostos pelos padrões sociais e exaltar o uso das drogas como contestação à ordem estabelecida.

Vê-se por estes exemplos que a diferença temporal que permeava os contextos de produção das duas bandas, além das opções estéticas, influenciava a percepção de determinados aspectos da sociedade, ao mesmo tempo em que as direcionava para certas escolhas e tratamento de temas, neste caso, relativos à compreensão dos sujeitos.

Porém, não foi somente a diferença temporal que produziu percepções diferentes de temas semelhantes relacionados a Florianópolis nas canções dos grupos. Dentre os aspectos da sociedade e da cultura local que os referidos artistas trabalharam, encontram-se os costumes do ilhéu. Muitas destas peculiaridades foram sintetizadas e personalizadas numa figura que há algum tempo ganhou espaço na representação cultural da cidade. Esta figura é o *manézinho da Ilha*, ou simplesmente o *mané*. Tido como um portador das principais características atribuídas aos nativos, esta figura atualmente goza de um grande prestígio e foi personagem para as duas bandas.

O Engenho foi o primeiro a fazer uma leitura desta figura em seu trabalho. No álbum *Movimento*, gravado em 2002, apresentou a canção *Opereta do Mané*, de autoria de Cristaldo Souza e Gilson Duarte. Já em 2006, foi a vez do Dazaranha tratar deste personagem, na canção *Ô, Mané*, de Moriel Adriano da Costa, presente no disco *Paralisa*.³ Esta recebeu a atenção de Guilherme Gustavo Simões de Castro (2009), que a analisou em sua dissertação de mestrado em Letras:⁴

Uma mistura entre influências diversas faz do Dazaranha uma banda que produz um *rock* com um sotaque “mané”? Em dicionários, encontram-se sinônimos para mané, com um significado que

³ Embora tenha fechado o recorte temporal da pesquisa em 2004, não me furtei a utilizar esta canção, por tratar de tema muito associado ao cotidiano da cidade de Florianópolis, bem como por acreditar que a diferença de dois anos entre o período estabelecido para o término das considerações a respeito da cidade não empobreça, desvirtue ou contamine a análise.

⁴ Embora a citação seja longa considerei mais adequado colocá-la na íntegra.

está próximo de uma pessoa pouco inteligente, pouco capaz, tola, palerma. Porém, no contexto da Ilha de Santa Catarina a palavra identifica o habitante nativo. Há algumas variações como “manezinho” ou “manezinho da ilha”. Este termo começou a ser forjado no final da década de 40 pelas elites locais que dominavam a Academia Catarinense de Letras, e a intenção de reforçar a colonização e a construção de uma identidade cultural de origem lusitana no litoral catarinense. Em oposição aos intelectuais do litoral, as elites políticas do Vale do Itajaí reivindicavam a hegemonia política do estado em função de uma predominância da colonização de origens germânica e italiana. Através da contradição entre os perfis do “homem do litoral” e do “homem do Vale do Itajaí”, o objetivo era realizar uma releitura deste paradoxo da história de Santa Catarina, no contexto do governo do interventor Nereu Ramos, e do projeto nacionalista de Getúlio Vargas.

Portanto a construção da identidade cultural do habitante do litoral de Santa Catarina, o que inclui a expressão “mané”, aconteceu dentro de um contexto histórico de disputa entre as elites de Florianópolis e de Blumenau, no Vale do Itajaí, pela hegemonia do poder político no estado. Naquela época, com o término da Segunda Grande Guerra, Santa Catarina carregava o estigma de ser o estado mais alemão do Brasil. No ano de 1948, comemorou-se o bicentenário da colonização açoriana em Florianópolis. Neste momento, ocorre um reforço na atribuição de valor forjada à colonização de origem açoriana na Ilha de Santa Catarina e no litoral catarinense, ressaltando a imagem do “mané” como símbolo do habitante nativo da ilha, através dos meios de comunicação do período como os jornais, os movimentos artísticos etc. Estes discursos instauraram muitos elementos linguísticos e entoativos, que são reiterados no imaginário local e ressaltam a identidade cultural ilhoa. Nas canções do Dazaranha, há uma série de peculiaridades e afinidades com aspectos do

mané, do habitante autóctone. (CASTRO, 2009. p. 23-24)

Há muitos pontos para se discutir neste trecho. Mas o principal aspecto a que vou me ater é a suposta continuidade no que diz respeito à instauração de elementos no imaginário local, que ressaltariam a identidade cultural da cidade. A discussão que Simões de Castro traz à tona foi tratada por Maria Bernardete Ramos Flores em seu livro *A farra do boi: palavras sentidos e ficções* (1997), no qual a autora reserva um capítulo inteiro para o tema. Ela analisou os contornos políticos que envolvem a construção de determinada identidade cultural para uma cidade ou estado, neste caso específico, Florianópolis e Santa Catarina. Utilizando o conceito de *invenção das tradições*, formulado por Eric Hobsbawm, a autora discute a disputa pela hegemonia política no estado de Santa Catarina no contexto de final da Segunda Guerra Mundial, com a derrota dos países do Eixo, Alemanha e Itália, e sua consequente hostilização, pela qual se buscava uma relação entre Santa Catarina e uma brasilidade ameaçada pelo desenvolvimento econômico das regiões de colonização alemã, como Castro procurou explicar na citação acima.

O que o Castro não deixou claro é que, entre o momento da “invenção” do açoriano como homem habitante do litoral catarinense, portador de traços culturais relativos à capital do estado, e a abordagem da figura do manézinho da Ilha feita pelo Dazaranha (e anteriormente pelo Engenho), há uma elipse, um momento no qual este personagem deixa de ser exaltado como representante da cultura da cidade, recebendo (ou retomando) uma conotação pejorativa.

Cláudia Cristina Zanela (1999) trata do assunto da seguinte forma:

Nada parece mais antigo e ligado a um passado “naturalmente imemorial” que a tradição do colonizador açoriano na Ilha de Santa Catarina. Como será possível percebermos, muitos dos termos, histórias, lendas, músicas que compõem este aparato, em sua forma atual, datam do século XVIII. Todavia muitas dessas “tradições”, que parecem ou são consideradas antigas, são muito recentes, ou até mesmo “inventadas”. Por exemplo, a palavra “manézinho” – para significar os descendentes de açorianos – reaparece apenas

em 1987. A partir de então, esta palavra é ressignificada, positivada, reinventada, na idéia de “retorno ao passado”, a fim de estabelecer uma história para a Florianópolis turística (ZANELA, 1999, p. 94).

Da mesma forma, Maria Bernardete Ramos Flores, comentando a construção de um imaginário para Florianópolis no início dos anos 1980, momento em que a cidade foi aclamada como a “Ilha da Magia”, afirma que:

Seu povo herdou dos ilhéus açorianos um “caráter humilde e bom, excelentes qualidades morais, de índole trabalhadora, tenacidade e paciência”. Seu protótipo é o *Manézinho da Ilha*, aquele que representa o espírito do lugar; “falar meio cantado, uma certa maneira de colocar as opiniões e um certo humor”. Para encontrá-lo, há que sair pelas ruas, e pegar um cara que nunca se viu e conversar com ele. “Vai ouvir um português seicentista, vai tomar conhecimento do fantástico, da mitologia de que está impregnada a região”. O título já foi pejorativo; hoje é chique e entre os meios intelectuais, há concurso e festa do “Manézinho da Ilha” (FLORES, 1997, p. 140-1).

Assim, entre os anos 1950 e início da década de 1980, a figura do manézinho ficou um tanto esquecida, e somente depois de um processo de valorização e ressignificação da história da cidade, bem como de diversos símbolos da cultura local, ela retornou ao cenário e ao imaginário citadino, assumindo uma conotação de elogio, ao ponto de se classificarem práticas e atitudes dos locais como “aspectos mané, do habitante autóctone”.⁵

⁵ Os adjetivos desqualificadores que Guilherme de Castro apresenta como sinônimos de mané, presentes no início do trecho citado, estão inseridos num contexto da reforma urbanística que Florianópolis passava no início do século XX no qual “emergia na primeira república, o discurso desqualificador do homem do litoral”. Este discurso, segundo Hermetes Araújo, nasceu junto aos ‘setores que formavam as elites florianopolitanas, as quais passam a enquadrar sob uma nova racionalidade aquilo que consideravam uma ameaça aos seus ideais de progresso e de modernidade: o grande número de habitantes que construíam os segmentos pobres da

Quando comenta sobre as qualidades do manézinho, Guilherme de Castro não discute a questão da positivação deste personagem, tampouco sobre o período em que este fica a margem do processo de identificação do habitante nativo, somente reiterando a ideia de uma suposta identificação cultural.

Em princípio, esta maneira de observar a os “aspectos manés” parece sugerir uma homogeneidade cultural, de comportamento e certa imobilidade, um congelamento no tempo, já que os discursos a respeito desta personagem se repetem, exaltando sempre determinados aspectos: a maneira de falar, a relação com as lendas, o fantástico, o mitológico. Porém, a análise que Castro propõe para canção *O Mané*, além de algumas outras canções do Dazaranha, chama a atenção para uma nova maneira de observar a cidade e os sujeitos que nela habitam:

Em meio dos anos 90, o grupo fazia músicas consagrando o jeito de ser descolado, com um discurso muito próximo da vida na praia, do surfe, daquele indivíduo que topa qualquer aventura. De andar pelas trilhas e veredas das matas e restingas do território, num modo de vida que transparece mediações culturais entre, de um lado, a pessoa que procura viver como um nativo, semelhante ao pendor coletivista e nômade de alguns povos indígenas, acampando, fazendo fogueiras, rodas de violão, cachoeira, universo mito-mágico e capoeira, e o sujeito urbano, pertencente à sociedade científico tecnológica, das guitarras, das gravações, dos carros, da escola, da violência, da

população e que não se ajustavam facilmente às normas que a burguesia local pretendia impor ao espaço urbano da cidade (...).” Segundo este autor, havia a necessidade das elites de remodelar a sociedade da capital, pautadas no discurso que desqualificava o homem do litoral (a grande maioria açoriana), frente aos ideais e práticas da nova racionalidade, de industrialização, progresso, característico das colônias do interior do estado, povoadas na sua grande maioria por imigrantes europeus (alemães e italianos). Neste contexto, era inventada uma imagem depreciativa do homem do mar, que passava a ser visto como “indolente”, “incapaz”, “debilitado”; assim, era necessário enquadrá-lo, modificá-lo, ou como aponta Hermes Araújo, “inventar o homem do litoral”. (ZANELA. 1999, p. 97 – 98)

desigualdade social, do individualismo.
(CASTRO, 2009. p. 25)

Este tipo de reflexão traz à tona uma discussão a respeito de uma nova maneira de se observar as características culturais e comportamentais do habitante nativo, apresentando uma determinada mudança na maneira de pensá-lo. Enquanto, durante algum tempo, o nativo era visto como portador de certa tradição cultural, com hábitos e comportamentos rígidos, dando a impressão de que vivia numa redoma que o “protegia” de outras influências, agora, ele se abre a novas possibilidades, experimenta a dinâmica urbana e constrói-se dentro dela. Assim, a cidade pode ser vista como um organismo vivo, dinâmico, aberto a diversas relações, contatos e influências.

Nesta sociedade caracterizada por uma grande quantidade de produção informação e pela velocidade de sua divulgação, a própria difusão de elementos culturais variados influencia na formação das subjetividades. Em artigo intitulado *Carrosséis urbanos: da racionalidade moderna ao pluralismo temático (ou territorialidades contemporâneas)* Emerson César de Campos e Maria Bernardete Ramos Flores propõem uma nova abordagem para o estudo das cidades, observando-as “em seus territórios e fluxos, como lugares praticados” (CAMPOS; FLORES, 2007). Neste sentido, chamam a atenção tanto para o estilhamento dos limites que consideravam que determinado indivíduo ou manifestação cultural não poderiam transitar em determinadas áreas e espaços, assim como para a construção de novos sujeitos dentro das configurações do espaço urbano contemporâneo.

É sob as perspectivas de isolamento e estagnação que pareciam prevalecer nos primeiros discursos a respeito do manézinho (ou do descendente de açoriano) e da formação de novos sujeitos históricos na sociedade contemporânea que procuraremos analisar as representações que Engenho e Dazaranha produziram sobre a figura do mané. Neste sentido, tomando as canções como manifestações culturais portadoras de uma historicidade e, portanto, como documentos históricos, a produzir determinados olhares a respeito dos nativos, é que procurei traçar algumas considerações a respeito da relação destas músicas com a dinâmica da cidade.

Depois de um intervalo de 14 anos em suas atividades, entre 1984 e 1998, o Grupo Engenho lançou seu quarto disco, *Movimento*, em 2002. Produzido por Luiz Meira, o disco foi concebido com uma forte marca *pop*, estética um tanto diferente da que pautou seu trabalho no

início da década de 1980, e que fica evidenciada na faixa título e em canções como *Flor da noite*, *Aroma*, *Magia* e *Assim*. Mas a canção que desperta a atenção para o tema tratado neste capítulo é a *Opereta do Mané*. A música possui letra repleta de termos considerados como linguajar local, o que reforça o estereótipo da fala do nativo; reproduz um diálogo entre uma “rapariga”, aparentemente a proprietária de um estabelecimento comercial, talvez um bar, onde há um mal entendido entre ela e um “amarelo”:

(Ói, oi, oi, oi, oi, oi, oi)
 Ói, oi, ói eu nem pedi um aperitivi, Tás tola
 Isso me dá congestã, deixa de bobice que eu sou
 lá de Imaruí
 Nós só come Tanhotinha, Gordinho e Torpedinho
 de Siri (repete)

Seu amarelo, tás pensando que és o quê?
 Tu levantou e pediu um aperitivi
 Tás doida rapariga, não faisx, não faisx
 Já me tá dando nos nelvo
 Não me atenta, não me atenta, qui ti dô-te uma nas
 venta

Se qués, qués e deixa de balela
 Quem sabe tu não qués um peixe com café ou
 com Kisuco de groselha (repete)

O sô disgranhento... Que tu pidiu tu pidiu
 Mas qualê foi... Te arreda daí
 Eu pego o galfo e te acarqueto os zóio
 E insico a bussica, em cima de ti
 Vão acarmá... co fô quo no fô
 Qui não pidi, não pidi, não pidi
 Pra não criá causo, me dá isso daqui
 Mas se tivé relo, mas se tivé relo, eu te enxoto tu
 daqui

Se qués qués e deixa de balela
 Quem sabe tu não qués um peixe com café ou
 com Kisuco de groselha

Oi, oi, oi, oi, oi, oi, oi

Oi, oi, oi, vaixx dize que não é bom, Valdemiro de
 ti sua tansa
 Sô manezinho, mas tu não perdes pra mim
 Quem sabe dispôs de atender a friguia
 Nós num pega um bailhe pra esfriá nossas paixão
 Ou és muito peixe pra malhá no arrastão
 Nós num pega um bailhe pra esfriá nossas paixão
 Ou és muito peixe pra malhá no arrastão
 Tá bom, tá bom, onde nós vai se encontrá?
 Tá bom, tá bom, onde nós vai se encontrá?
 Camba as dereitcha e me espera atrais da estalta
 Camba as dereitcha e me espera atrais da estalta
 Camba as dereitcha e me espera atrais da estalta
 Camba as dereitcha e me espera atrais da estalta
 Uhuuuu! Cosa boa, sua amarela⁶

O início da canção traz à mente a imagem de uma contenda, comportamento oposto ao espírito desarmado e acolhedor do ilhéu propagado pelo discurso a respeito do manézinho; ao contrário, expressa o lado “encrenqueiro” desta figura, que, ao final, acaba por ser neutralizado, ofuscado ou ocultado pelo envolvimento mais íntimo entre os personagens.

Ainda sob esta ótica podemos perceber que a frase “Sou manézinho, mas tu não perdes pra mim” denota uma condição pejorativa, distante da ideia de positivação; assim como o “amarelo”, famoso hoje na cidade por conta de um quadro televisivo que o colunista social Cacau Menezes apresenta diariamente na RBS TV,⁷ na música trazia a conotação do sujeito hepático, de saúde prejudicada, aquele que era chamado desta forma de maneira ofensiva, injuriosa. Neste sentido, após o processo de positivação da imagem do Mané e da ampla divulgação desta figura no cotidiano da cidade, até os elementos menos “honrosos” a ele atribuídos transformam-se em motivo de orgulho na construção do personagem.

⁶ SOUZA, Cristaldo. DUARTE, Gilson. Opereta do Mané. Intérprete: Grupo Engenho. In. GRUPO ENGENHO. *Movimento*. Porto Alegre: Aurora Discos, 2002. Faixa 6.

⁷ Cacau Menezes é funcionário do Grupo RBS a mais de trinta anos. Tido como um dos colunistas sociais mais importantes do estado, apresenta diariamente o quadro “põe na tela, Amarelo” no qual publica fotos de enviadas por telespectadores.

Embora tenha sido concebida num formato *pop*, com formação de guitarra, baixo, bateria, sanfona e percussão, a escolha da opereta para representar o manézinho em canção pode revelar uma ideia de relação com o passado. Dá também uma ideia de saga, relacionada com a saga do açoriano, elemento que, pelo passar das gerações acabou resultando no mané.

Como lembra Sandra Pesavento (2008), a partir de Chartier:

As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão (p. 41).

Desta forma, a escolha da linguagem para a canção fortalece a ideia da estagnação, de uma suspensão no tempo, que consolidaria as características “originais” deste sujeito. É importante salientar que o intérprete Leleco Lemos não canta *dereitcha*, por exemplo, como o encarte reproduz, mas sim direita. A ideia de reproduzir o estereótipo do sotaque local é reforçada pela grafia no encarte do disco.

Outro detalhe é que, embora se imagine que a história da canção se passe em Florianópolis, em nenhum momento esta é mencionada, somente a cidade de Imaruí, no sul do estado. Porém, o linguajar utilizado na *Opereta do Mané* é o mesmo para os dois personagens, o que nos leva à ideia de uma suposta homogeneidade cultural, de descendentes de açorianos, refletida no sotaque.

Acredito, portanto, que a maneira como o Engenho propôs representar o mané se assemelhe à imagem da invenção deste personagem, com o caráter rígido da cultura do manézinho, imune a influências de elementos externos. Esta maneira de apresentar o manézinho, como um personagem fadado a sua ligação com o passado, fica ainda mais evidente quando comparamos a opereta do Engenho com o *reggae and roll* do Dazaranha.

Apresentada no quarto disco da banda, *Paralisa*, a canção *O Mané* é a primeira do grupo que trata do tema de maneira explícita⁸.

⁸ O mesmo acontece no trabalho do Engenho. Produzido em sua maioria no início dos anos 1980, não há sequer uma vez em sua obra produzida naquele

Porém, ao contrário da canção do Engenho, não procura caracterizar uma marca local estabelecida previamente:

Ô Mané, Ô Mané, Ô Mané
 Ô Mané, qual é teu nome?
 Ô Mané, que festa é essa?
 Meu nome é maré alta, é maré baixa
 Já dizia: "porta aberta, pode entrar"
 Sou filho de uma lavadeira da fonte
 Filosofia, lavar
 Sou filho de uma lavadeira da fonte
 Filosofia, lavar com as mãos
 Se deixar bumbo dessa ilha começar a bater
 Festa por que tem gente aqui
 Fazendo som, fazendo reggae and roll
 Fazendo amor, fazendo amor⁹

A letra não utiliza nenhuma das palavras tradicionalmente definidas como componentes do chamado “manezês”, o estereótipo do linguajar local; ao contrário, se não fosse o chamamento “ô Mané!”, o convite “porta aberta, pode entrar”, representando talvez a suposta hospitalidade do ilhéu, e a alusão ao “bumbo da Ilha” talvez não fosse possível fazer a relação da canção com a cidade. Porém, se analisarmos de outra maneira, podemos pensar na questão do movimento, mostrando que a Ilha não parou no tempo e que seu representante transformou-se juntamente com a cidade; que esta “porta aberta” não está somente aberta para ciceronear a comunidade, mas abre-se para o mundo, para as influências externas. Neste sentido, aquele habitante nativo estático já não é mais tão inacessível ao mundo que o rodeia. O manézinho deixa, portanto, de ser um sujeito parado no tempo para tornar-se um novo sujeito histórico.

A própria sonoridade, apresentada como *reggae and roll*, incorpora elementos destes dois ritmos, embora o primeiro se mostre mais presente, além dos tambores afros, fraseados de violino e naípe de metais, trazendo a ideia de híbrido, mediação, mistura.

período as palavras açoriano ou manézinho. Este dado pode revelar que a busca por tratar do nativo desta maneira só se mostrou possível ou imaginável para os grupos no momento em que este se consolidou como parte integrante da cultura da cidade.

⁹ COSTA. Moriel. Ô Mané. Intérprete: Dazaranha. In: DAZARANHA. Florianópolis. *Paralisa*. Antídoto, 2006. Faixa 13.

Desde a década de 1980, Florianópolis viu sua população crescer em mais que o dobro. A divulgação da cidade como a melhor capital do Brasil em termos de qualidade de vida provocou um fluxo migratório ainda mais intenso que o das décadas anteriores, ocasionando um inchaço populacional, disputas por espaços nos meios sociais e econômicos – um embate entre culturas. O crescimento de serviços e indústria ocasionou um salto no campo econômico, embora tenha produzido também uma crescente desigualdade social. Além disso, a especulação imobiliária alterou as configurações espaciais e sociais da cidade (FLORES, 1997).

Neste contexto, a cidade não é a mesma de trinta anos atrás, quando da emersão do manézinho como representante da cidade. Assim, é possível pensar na ideia de um mané urbano contemporâneo, um novo personagem que surge na teia da sociedade atual como um produto dela. Com a abundância e a velocidade da informação, a pluralidade de referências culturais e a consequente identificação dos sujeitos com elementos díspares de variadas culturas, há “a emergência de novos sujeitos históricos” (BHABHA, 1997). Neste sentido, o próprio manézinho se enquadra, preservando caracteres culturais locais e absorvendo elementos culturais “estrangeiros”. Pois, “como mostra Stuart Hall, ‘a globalização de fato explora a diferenciação local, desta maneira, ao invés de pensar na substituição do global pelo local, seria mais cuidadoso, pensar numa nova articulação entre global e local’.” (CAMPOS; FLORES, 2007, p. 275).

Assim, se tivesse prevalecido a imagem de um “mané à moda antiga”, e não a noção de um sujeito mais suscetível às mudanças, capaz de absorver, lidar e identificar-se com novas ou diferentes possibilidades culturais, não houvesse por parte de alguns segmentos da população tanta identificação com esta figura como há atualmente, principalmente por uma parcela da juventude, que tanto se orgulha de ser manézinha.

Segundo Bauman,

A “localidade” no novo mundo da alta velocidade não é o que a localidade costumava ser numa época em que a informação movia-se apenas junto com os corpos dos seus portadores; nem a localidade nem a população localizada têm muito em comum com a “comunidade local” (BAUMAN, 1998, p. 31).

Desta forma, nem a cidade de Florianópolis nem seus habitantes são os mesmos de outrora, da mesma maneira que não há mais uma identificação específica com determinado tipo de cultura, mas uma miscelânea de componentes culturais que influem na construção de novos sujeitos. Isto, por sua vez, implica em diferentes maneiras de representar personagens e locais.

Nesta perspectiva, o trabalho dos grupos aqui analisados reflete a gama de possibilidades no tratamento de determinados temas, neste caso, do protótipo do habitante de Florianópolis, o manézinho da Ilha. Assim, se considerarmos que “as representações se inserem em regimes de verossimilhança e de credibilidade e não de veracidade” (PESAVENTO, 2008, p. 41), podemos sugerir que, ainda que tenha sido construída ou inventada e possa ser representada de diversas formas, a figura do manézinho guarda uma relação e tem certa “legitimidade” na ideia da construção de um imaginário do habitante nativo e da própria cidade, local no qual foi forjado o personagem. Assim, as representações de sujeitos que são identificados com uma cidade também revelam muito sobre seus próprios fluxos. Por isso, buscou-se entender as possíveis relações entre as canções e os movimentos experimentados dentro da dinâmica das cidades, neste caso, da Florianópolis contemporânea.

4.2 ENTRE BOIS E CACUMBIS: A CULTURA LOCAL NAS CANÇÕES DOS GRUPOS

Grupo Engenho e Dazaranha foram e são considerados ícones da cultura de Florianópolis. Suas obras representaram, de várias formas, manifestações culturais relativas à cidade. Busco agora discutir, a partir dessas manifestações culturais, como a percepção do que pode se chamar de cultura local foi se modificando através do tempo na cidade de Florianópolis.

É sabido que, quando se fala na cultura florianopolitana, a figura do açoriano é elevada à posição de destaque. Como já mencionado, a proposta de trabalho do Grupo Engenho, no início dos anos 1980, vinha ao encontro de uma valorização da cultura local. Assim, se concentrou em traços da cultura, do folclore e das tradições de Florianópolis; seu trabalho foi apropriado e, de alguma maneira, consolidou a ideia de uma cultura açoriana como dominante no arcabouço cultural da cidade – mesmo que, em nenhum momento no

trabalho inicial do Engenho, aparecessem diretamente palavras como Açores, açoriano ou mesmo manézinho, por exemplo.

A mescla da estética regional com a proposta de uma crítica mais contundente em relação à repressão caracterizou o primeiro trabalho do Engenho, e *Vou botá meu boi na rua*, sintetizava essa tendência, ao mesmo tempo em que trazia a referência à manifestação das mais associadas à cultura e ao folclore da região litorânea, o boi-de-mamão. O arranjo e a letra foram compostos por elementos do próprio folguedo ao qual a música se refere, sendo que os versos fazem alusão também ao momento político vivido no país:

Eu vou sair pela cidade
 Vou usar minha razão
 Eu vou mudar essa história
 Com o meu boi-de-mamão
 Vou acabar co' esta tristeza
 De ver meu povo chorar
 Eu quero ver muita folia
 Quero ver meu boi brincar

É a Maricota dançando na rua
 Mostrando que a luta não pode parar
 É o Jaraguá com a meninada
 É o povo unido no mesmo lugar
 É o vaqueiro na peça do boi
 Aprendeu com a vida não pode errar
 Oi abram alas minha gente
 Que a bernunça quer passar

Eu vou botá meu boi na rua
 Quero ver meu boi brincar¹⁰

Eu vou botá meu boi na rua tinha a conotação de “estou expondo as minhas ideias”, “falando o que quero”, “mostrando o que é meu”, e clamava por mudanças na sociedade, tanto no que se referia ao aspecto cultural quanto ao que remetia diretamente à contestação

¹⁰ MOTA, Alisson. Vou botá meu boi na rua. Interprete: Grupo Engenho. In: GRUPO ENGENHO. *Vou botá meu boi na rua*. Florianópolis: Engenho Produções Artísticas, 1980. Lado B. Faixa 6.

política, ao propor “mudar essa história” e mostrar “que a luta não pode parar”.

A própria capa do disco mostra os integrantes do Grupo Engenho correndo (fugindo) após terem pichado a frase *Vou botá meu boi na rua* em uma parede. Assim, novamente o regional está presente, associado diretamente à ideia de uma liberdade de expressão sugerida pelo ato da pichação, além, é claro, do valor semântico da frase, que soa como um grito de contestação e manifesta a vontade de libertar-se do “ferrolho” político adotado pelo sistema e o “resgate” do legado cultural que está por se perder.

A preocupação com o esquecimento do boi-de-mamão significava mais uma luta em relação à preservação do que era local, de “raiz”, ao que era brasileiro e que não poderia se perder com a “invasão cultural” que distanciava os nativos de seus referenciais. Além disso, o boi-de-mamão era considerado pelo grupo como uma das formas musicais tradicionais de Santa Catarina. Nesta perspectiva, o Engenho trabalhava com a possibilidade de mostrar ao seu público o que para eles eram os elementos característicos da cultura da cidade e do estado, e que por isso, não poderiam ser esquecidos.

Aqui, a letra que evoca a cidade e a capa do LP que mostra os membros do grupo pichando um prédio no centro da cidade dão a ideia de que a referida manifestação também era, se não praticada e cultuada, pelo menos conhecida no cenário urbano. Desta forma, o Grupo Engenho tratava de cantar traços da cultura do ilhéu, independentemente da origem étnica dos habitantes da cidade. Além de algumas canções, partes gráficas dos álbuns do Engenho traziam desenhos que remetiam a traços culturais naquele período diretamente associados à tradição açoriana. Tanto os elementos que se tornaram ícones daquela, como o boi-de-mamão, a bernunça ou a renda de bilro, quanto a mais corriqueira atividade, como a pesca artesanal de tarrafa, eram associadas ao arcabouço cultural açoriano e corroboravam a tentativa de impingir às diversas manifestações culturais existentes o rótulo de açoriano.

O trabalho do Engenho produzido na década de 1980 era entendido como de inspiração e temática açorianas. Embora o grupo tivesse usado um instrumento de origem africana, o orocongo,¹¹ a

¹¹ Instrumento semelhante a um berimbau, feito com uma cabaça e que possui somente uma corda, porém, diferentemente daquele, possui um braço com trastes, o que possibilita tocar algumas notas da escala. O orocongo pode ser tocado com arco, ocasião na qual produz um som semelhante ao da rabeca.

relação com a cultura africana não era feita. Ao contrário, havia uma apropriação dos traços culturais africanos como sendo de tradição açoriana.

Em seu livro *Franklin Cascaes: uma cultura em transe*, Evandro André de Souza (2002) chama a atenção para a quase inexistente menção à figura do negro na obra de Cascaes:

Uma questão interessante vislumbrada na obra de Franklin Cascaes é a pouca referência à figura do africano. Nos relatos escritos, são raramente citados e aparecem de forma marginal. Nos desenhos a bico de pena, eles não aparecem, mas quando o artista esculpe a argila, retratando, por exemplo, os membros da “procissão da Mudança” ele visualmente retrata o negro, evidenciando uma distinção social. Na verdade, ele retrata o negro como negro, mas procura sim ocultá-lo, criando através do seu discurso uma cultura açoriana pura, que pretende legitimar-se como herdeira étnica e cultural da bagagem trazida pelas antigas levas de imigrantes açorianos fixados na segunda metade do século XVIII pela Coroa portuguesa em Desterro. Franklin Cascaes contribuiu diretamente para a construção da figura do açoriano, instituindo do seu jeito, uma briga hegemônica, na qual ele pretendia assentar o seu discurso, assim, mesmo entre os negros, ele não retrata uma cultura negra, mas sim uma cultura açoriana (p. 21-22).

Lembrando que a obra do Engenho devia uma boa parte de seus temas às pesquisas sobre o folclore ilhéu, em grande parte na obra de Franklin Cascaes – do qual foram parceiros na canção *Carro de boi* e a quem dedicaram o LP *Engenho*. É possível pensar que a cultura de matriz africana presente na cidade não chamasse tanto a atenção do grupo, ou mesmo que este não a percebesse com tanta nitidez nem tratasse com importância este traço cultural da cidade. Assim, em muitos aspectos, é possível perceber a apropriação de manifestações da cultura africana pelo viés da cultura açoriana, bem como da indígena, desde as discussões propostas no primeiro Congresso Catarinense de História, em 1948.

Segundo Paulino de Jesus Cardoso (2002), no artigo *Nem tudo era açoriano*, sobre experiências de populações escravas na Ilha de Santa Catarina, os estudos referentes à colonização açoriana e a busca da consolidação de Florianópolis como seu reduto foram “um gigantesco investimento historiográfico em torno da identidade açoriana em Florianópolis”, onde, “no afã de delimitar uma cultura de base açoriana, tais estudos têm sistematicamente contribuído para esvaziar a presença africana na capital catarinense.”. Neste sentido, uma das razões para a falta de referência do negro no trabalho do Grupo Engenho nos anos 1980 seria este “investimento”, ao passo que sua obra era tida como representante da cultura de Florianópolis, em particular, e do estado de Santa Catarina, em geral.

Não foi somente a cultura africana que ficou relegada, em detrimento da cultura açoriana. Sabe-se que, além dos africanos, os gregos, árabes, entre outros, vieram fixar-se na cidade ao longo dos anos e contribuíam para forjar um arcabouço cultural muito mais diverso do que o propalado por estudiosos e poder público local, sem falar na população autóctone, habitante da terra antes da chegada do europeu. A diversidade étnica, juntamente com o fluxo de informações na sociedade contemporânea, contribuiu para a construção de uma cultura multifacetada. Nas décadas de 1990 e 2000, embora ainda fosse possível observar com muita frequência as alusões à cultura açoriana, outras manifestações começaram a ganhar espaço na conformação cultural associada à Ilha.

Ao contrário do trabalho do Engenho, principalmente quando da utilização de Florianópolis como palco para o desenvolvimento dos temas de suas canções, o Daza apresenta a diversidade cultural e étnica em todos os seus trabalhos.

O grupo que tinha “a cara da Ilha” se apresentou ao público com uma peça significativa, a canção *Retroprojektor*, lançada no LP *Ilha de todos os sons*, em 1994, pela gravadora RGE. Esta canção é um reggae com muitas estilizações sonoras, misturando o fraseado oriental do violino com guitarras em harmônico e uma letra com máximas e inferências que vão desde a percepção da naturalidade ou descendência étnica de um golfinho até a palestra de um avô com o neto sobre evitar o consumo de drogas (“Errado é o pai do pai que desafina a gaita fole do filho/ Regula o fino”). Aliás, a primeira vez em que a palavra *açoriano* ganhou espaço foi nesta canção do Daza. Ainda assim, numa situação um tanto inusitada, pelo verso “E eu acorrentado na pupila de um golfinho açoriano”.

Ninguém trepa mais que o galo
 Ninguém samba mais que os anjos
 Corajoso é kamikase, prostituto é povo adulto
 E eu acorrentado na pupila de um golfinho
 açoriano
 Agudo é violino, leve é piano, grave é o vírus
 Agudo é violino, leve é piano, grave é o vírus

E eu, iê galo cantor,
 iê cocorocô
 Antididático é retroprojektor

Eu me peso na balança da praia de
 Moçambique
 E destaco da revista uma receita de tabule
 O filho de régua "T" reclamou por não ter
 E não poder comer pavê
 Errado é o pai do pai que desafina a gaita fole do
 filho
 Regula o fino
 Let the dolphins live

E eu, iê galo cantor,
 iê cocorocô
 Antididático é retroprojektor

Necrofilia é piração, sentido tesão é o tato
 Tatu é o bicho, tá tudo legal, tá tum
 percussão
 Violino e percussão
 Andar e respirar é um percurso da percussão
 Não é, Naná
 Não é, Naná Vasconcelos

E eu, iê galo cantor,
 iê cocorocô
 Antididático é retroprojektor

Samba Sada Shiva
 Samba Shivô Hará

A alusão ao açoriano, ainda que seja na forma de um golfinho, à cultura árabe, representada pela citação a “uma receita de tabule” retirada de uma revista, bem como a identificação com a cultura indiana presentes na estrofe final da canção dão a ideia de uma pluralidade cultural. No arranjo, as referências às culturas orientais também aparecem – tanto no fraseado do violino, que ataca na introdução (identificável com a cultura árabe), quanto com a cultura indiana no final da canção, com o acompanhamento da última estrofe – e podem ser entendidas como a coexistência de várias culturas na cidade, decorrente tanto as das migrações nos séculos XIX e XX, quanto das mais recentes. *Retroprojeto* é um reggae com levada lenta, seu arranjo se inicia somente com frases de violino e temática oriental, que é seguida pela entrada da percussão, até que uma virada simples de bateria dá entrada ao vocal, acompanhado por uma base de bateria, percussão e baixo, que sustentam frases curtas de violino e guitarras com notas em harmônicos, até chegarem ao refrão. Assim, letra e arranjo dão à canção uma aparência cosmopolita, algo constante no trabalho do grupo.

Outra música que mostra igualmente a estética sonora cosmopolita do Daza é a *Galheta*, que conta uma história acontecida nas areias daquela praia, com um arranjo que mistura várias tendências musicais contemporâneas. Esta mistura de referências culturais se dá também entre letra e arranjo, ao passo que o primeiro item trata de características locais, enquanto o segundo se configura por uma amálgama de referenciais culturais, se aproximando do conceito de transculturação.¹²

Estava meia lua preta inclinada, cheia de prata
 Posicionada sobre a Praia da Galheta.
 Na areia alma de negros e negras pretas,
 Com seus paus, cúis, bocetas e tetas
 Fantasmas galegos surfavam chapados na noite da
 Galheta
 E na pedra da bica eles trepavam com negros e
 negras pretas
 Uma criança bruxa brinca longe do seu corpo

¹² No processo de transculturação [...] são incorporados elementos de cada cultura, embora também o corra a preservação de importantes fragmentos tradicionais, que de outro modo se perderiam pela ausência de contato com a modernização, os elementos da própria tradição se conservam pela exposição às transformações, “o que supõem um enfrentamento a uma ‘cultura – outra’”. (MARKMAN, 2007. p. 23-24).

Sinhá dos anjos, tocava sino balinês para o saci
 Velhos bruxos praticam yoga dentro da fogueira
 Sinhá dos anjos, tocava sino balinês para o saci¹³

A letra fala de uma das praias mais famosas de Florianópolis, por conta da prática do naturismo. A referência a almas e fantasmas traz um pouco de mística à letra, assim como crianças, velhos bruxos e o saci. Fala-se igualmente das etnias que compõe parte da população da cidade, contrariando a tese da hegemonia cultural na Ilha, pretensão já rechaçada por diversos estudos. Estas referências e relações entre figuras de diversas crenças e etnias instigam, entre outras coisas, a pensar e rediscutir as identidades étnicas e culturais da cidade.

O arranjo da canção é basicamente composto por melodias com fraseados orientais, executados entre as guitarras e o violino, acompanhados pela marcação do baixo. Em alguns momentos, o violino executa as melodias, apenas com a percussão, sem alterar seu ritmo lento, produzindo alguns efeitos sonoros conforme aparecem referências místicas na letra. Isso dá a ideia de uma sociedade multicultural, forjada pela presença de diversos sujeitos com procedências diferentes, bem como pela absorção de informações culturais existentes numa sociedade globalizada, situação na qual Florianópolis se encontrava no início dos anos 1990.

Assim, o emaranhado de referências culturais presente em *Retroprojektor*, seja com a influência afro-caribenha do reggae, as menções ao açoriano, à culinária árabe ou a citação de versos facilmente associáveis à cultura indiana, assim como em *Galheta* pode revelar os primeiros indícios de aceitação da hibridação cultural na Florianópolis contemporânea.

Em seu CD de 2004, *Nossa barulheira*, o Daza tratou de abordar, assim como o Engenho havia feito duas décadas antes, o boi-de-mamão. A proposta do Dazaranha, porém, tratava o folgado de uma maneira menos ortodoxa. A canção *Bim, berimbau* diz:

Bim, baqueta solta
 Ouça o transe dos tambores
 Bim, farra do boi
 Fora o boi o resto é homem

¹³ MORIEL. Galheta. Intérprete: Dazaranha. In: DAZARANHA. *Seja bem vindo*. São Paulo: RGE, 1996. Faixa 4.

Bim, terno de reis
Pras senhoras e senhores

Roseta Maricota não tem buceta
Tem duas tranças na cabeça e um
Buraco na barriga, onde fica um homem criança
Curtindo a inocência de ser uma grande mulher,
Lúdica inocência
Tranças, é na cabeça, e o buraco é na barriga
Donzela, barriga viúva
Barriga eternamente tesuda

Se fosse presente, pintava o cabelo
Se fosse mais fundo pro fundo do peito
Puxava a bandeira pedindo respeito¹⁴

O título *Bim, berimbau* evoca um instrumento de origem africana, bem como o primeiro verso que, se não trata diretamente de termos caros à África, denota uma referência do que normalmente se tem como associado à cultura negra: os tambores em transe. Em seguida, faz referência a duas manifestações tidas como açorianas, a farra do boi e o terno de reis. Posteriormente, uma personagem do boi-de-mamão, a Maricota, é dissecada, revelando-se o segredo do “homem criança” que lhe dá vida e que, numa inocência lúdica, curte “a fantasia de ser uma grande mulher”.

Pode-se pensar, analisando-se esta letra, que as manifestações culturais coexistem e também incorporam aspectos de outras, se hibridizam, podendo ser representadas de formas bastante diferentes. Analisando o arranjo, estruturado numa base de guitarras, baixo, bateria e percussão – inclusive com uma participação do instrumento que dá nome à canção, com o violino executando frases de improviso, um solo de guitarra com pedal *talk box* executado após o término da letra e outro de violino, acompanhado pela presença do berimbau – nota-se novamente a presença de elementos que apontam tanto a junção da tradição com a modernidade, como a coexistência de referências culturais diversas.

Esta multiplicidade de temas e referências culturais está também presente no encarte de *Seja bem vindo*, caracterizado pela estilização de uma inscrição rupestre. Se não há menções diretas ao indígena nas letras

¹⁴ ADRIANO, Moriel. Bim berimbau. Intérprete: Dazaranha. In. DAZARANHA. *Nossa barulheira*. Florianópolis: Atracção, 2004. Faixa 8.

ou nos arranjos, há na capa do CD. É significativo que a banda com “a cara da Ilha” se apresentasse com uma imagem que remetia aos primeiros habitantes das terras que vieram a se tornar Florianópolis, denotando a presença da cultura autóctone.

Abrindo-se o encarte do disco, vê-se uma inscrição rupestre que se encontra na Ilha das Aranhas, leste de Florianópolis, entre as praias de Moçambique e do Santinho. Em seguida, entre as letras das canções distribuídas no mesmo encarte, ícones da cultura açoriana, representados pelos componentes do boi-de-mamão, como a bernunça e a Maricota. Estas referências, associadas à imagem da capa, sugerem as diversas origens étnicas que ajudaram a formar a cultura e a sociedade locais. Nas letras, há as citações explícitas ao negro e ao descendente do europeu, representado pelo genérico “galego”.

Assim, ao apresentar-se com uma gama de sons, palavras e imagens evocativas de uma variedade de culturas, o Dazaranha, que era tido por parte da imprensa e de seu público como um representante da cultura da cidade, externava a compreensão de uma Florianópolis multifacetada culturalmente, na qual a pluralidade de expressões chama a atenção para a diversidade étnica na construção social e cultural da cidade, repelindo a ideia de homogeneidade que perdurou durante décadas em grande parte das representações sobre a Ilha.

Em matéria sobre o retorno do Engenho a suas atividades em maio de 1998, o grupo avaliava que alguns traços culturais locais tinham sido esquecidos em sua pesquisa, citando os ritmos dos negros e indígenas:

“A pulsação do tambor do boi-de-mamão sempre esteve bastante subjetiva em nossas canções. Compúnhamos sem o perceber. Agora eles aparecem com mais força”, adianta. Cristaldo também fala do futuro. “A gente pesquisou muito, mas ficaram de fora ritmos riquíssimos dos negros e índios que agora pretendemos incluir”, revela.¹⁵

A falta de elementos culturais “não açorianos”, que faziam parte do mosaico cultural ilhéu, era percebida em fins dos anos 1990, quando, ao contrário da década anterior, a discussão a respeito da pluralidade

¹⁵ A *Notícia*. Joinville, 27 de maio de 1998. Engenho reconstruído. Anexo. Contracapa.

cultural já se havia consolidado. Porém, ao contrário do que pregava a fala de Cristaldo, quando do lançamento do CD *Movimento*, em 2002, estes traços não se mostraram presentes, a na ser na canção que abre o disco, *Flor da noite*, com um verso que cita Iemanjá (“Flor da noite, espelho d’água, traços de Iemanjá”). Novamente, eram os temas associados à cultura açoriana que tomavam lugar de destaque.

A canção *Areia*, por exemplo, tem os versos construídos a partir das métricas das canções tradicionais de ternos de reis, incluindo o tradicional pedido ao dono da casa para a execução da canção defronte sua residência, com a repetição do refrão após o último verso das estrofes.

De pés descalços na areia
Eu olho pra imensidão
E peço ao dono da casa
Que ouça a minha canção
E peço ao dono da casa
Que ouça a minha canção

Areia, clareia, areia, clareia
Areia, clareia, areia, clareia

As andorinhas tecem mandalas
O golfinho faz festa pro sol
As nuvens desenharam os sonhos
Teu olhar mais parece um farol
As nuvens desenharam os sonhos
Teu olhar mais parece um farol

Areia, clareia, areia, clareia
Areia, clareia, areia, clareia

Eu canto esse dia de encanto
Eu festejo essa ilha do Sul
Eu grito da encosta pra todos
Que o céu da boca é azul
Eu grito da encosta pra todos
Que o céu da boca é azul¹⁶

¹⁶ MUNIZ, Marcelo. Areia. Intérprete: Grupo Engenho. In: GRUPO ENGENHO. *Movimento*. Porto Alegre: Aurora Discos, 2002. Faixa 10.

Já a canção é um vanerão, com frases de sanfona, acompanhamento de guitarra, baixo e bateria. Assim, o Engenho também apresentava traços de modernidade, numa canção que relaciona o ambiente natural com a estrutura verbal de uma manifestação folclórica da cidade. Aliás, a presença da guitarra, então concebível no som do grupo, seria impensável no contexto do Engenho dos anos 1980.

A mudança de estética sonora que o Engenho apresentou em seu quarto disco deveu-se tanto à produção de Luiz Meira, músico florianopolitano que trabalhou com diversos artistas da MPB, como, ao que parece, pela assimilação de um discurso criado pela indústria do turismo, que positivava uma série de elementos da cultura local e das belezas naturais da cidade, transformando-a em um lugar encantado, uma “Ilha da magia” (ZANELA, 1999).

A professora Cristina Scheibe Wolff abre o prefácio do livro de Evandro André de Souza (2002) sobre a obra de Franklin Cascaes com o seguinte parágrafo:

Franklin Cascaes é um ícone da Ilha de Santa Catarina. As imagens com as quais ele registrava a cultura açoriana, típica da população do interior da ilha, têm sido insistentemente exploradas pela mídia e pelo turismo, evocando a imagem da “Ilha da magia” ou da “Ilha da bruxas” como paradigma sobre este espaço (p. 11).

Ao analisar-se a canção *Magia*, presente no disco *Movimento*, é possível perceber que o Engenho apropriou-se deste discurso destinado ao turismo para uma nova representação da cidade. A letra apresenta uma visão desvirtuada da obra do outrora mestre e parceiro, Franklin Cascaes, incorporando traços do bombardeio midiático em relação à cultura da agora chamada “Ilha da Magia”:

Eu vi um ponto lá em cima acendeu
Era noite sem lua, escuro que nem um breu
Nem vagalume, nem coruja ou balão
Não vi nada parecido, feito uma assombração
Já me falaram desse fogo lá no mato
Que corre na bananeira e pula que nem um sapo
Dá vinte voltas fica no alto do mato
Será mula-sem-cabeça, boi-tá-ta ou fogo-farto
Noite sem lua, noite de escuridão

Sete com oito são quinze
 Pedacos na imensidão
 Tosca marosca, benzedeira, rezo forte
 Proteção da Tia Benta, vento sul e vento norte
 Noite sem lua, na lagoa acendeu
 Menina virou tainha
 Seu Guelo jura por deus
 Ilha das bruxas, Ilha de nosso senhor
 Nas quatro fases da lua, histórias de pescador¹⁷

Os temas tradicionalmente associados à cultura local se repetem, mas sem a conotação dolente e brejeira de antes, sem a preocupação que havia em obras anteriores com o esquecimento ou perda de determinados traços culturais. Agora, eles se apresentam com a força e o vigor de uma sociedade não mais somente ligada ao passado, mas na conjunção entre o antigo e o moderno, o tradicional e o contemporâneo, inerente à sociedade atual. O arranjo, com efeitos de percussão que dão uma conotação mística e sombria à abertura, é seguido pela entrada de uma guitarra acompanhada por violão, sanfona, baixo, bateria e percussão, a repetir esta estrutura insistentemente, com uma pequena variação para o refrão “Ilha das bruxas...”.

A concepção do arcabouço cultural da cidade modifica-se, numa conjuntura de valorização de uma série de ícones e símbolos na qual a perda do referencial cultural não mais preocupa e permite diferentes representações. Neste sentido:

A insistente incorporação dos bens folclóricos aos circuitos comerciais inaugura uma nova etapa da modernidade, em que os homens que estão em busca do lazer, do entretenimento, consomem o tradicional, o artesanato, a música folclórica, o mito, as crendices, o falar, o fazer, o ser diferente. Homens estes das mais diversas classes, pois o folclore ampliou, expandiu. Ele atinge o nativo e o visitante de gosto “diferente”, “refinado”, que busca e se apaixona pelo que é fruto da terra (ZANELA, 1999, p. 124).

¹⁷ DUARTE, Gilson. Magia. Intérprete: Grupo Engenho. In GRUPO ENGENHO. *Movimento*. Porto Alegre: Aurora Discos, 2002. Faixa 4.

Este contexto forja novas interpretações e representações sobre a cultura local, o que pode explicar, em partes, a guinada sonora e temática do Engenho. Afinal, perspectiva cultural observada no estudo dessas bandas associa-se tanto ao tempo em que produziram suas canções, às escolhas estéticas adotadas pelos artistas, bem como pelos movimentos que a cidade projetava ao enquadrar-se numa nova conformação econômica, cuja diretriz é a exploração do turismo, por meio das belezas naturais da cidade e de seus aspectos culturais – elementos que são reapropriados pelos grupos. As duas bandas forjaram representações da cidade que tornam possíveis uma série de discussões tanto a respeito das manifestações populares e etnias que construíram sua diversidade cultural, quanto das novas conformações culturais de uma cidade contemporânea.

4.3 DANÇANDO: LINGUAGEM, SENTIDOS E EXPRESSÃO CORPORAL

A canção é uma linguagem em princípio composta por duas expressões artísticas, a música e a poesia. Este encontro de expressões sonoras e verbais dá uma característica ímpar à canção como linguagem: a de passar ao ouvinte a emoção (abordagem) sobre um tema, através da melodia, do arranjo e da letra, ou seja, itens dispostos de forma intencional para caracterizar determinados sentimentos.

Esta maneira de mostrar ao público determinada visão sobre um tema, a vontade de representar certa percepção com situações varia de acordo com as concepções artísticas de seus criadores e também com o tempo no qual a canção é criada. Assim, pela análise dos contextos de criação, das preocupações com a linguagem e a recepção do público, busco observar como Engenho e Daza construíram suas concepções a respeito de expressões (movimentos) corporais e sensoriais em algumas canções de seus repertórios.

Embora utilizasse recursos como as metáforas para driblar alguns entraves da censura e evocasse manifestações que, na sua construção não necessariamente respeitavam a disciplina poética, como o boi-de-mamão, a linguagem textual do Engenho era mais formal, respeitando a métrica, sem a utilização de neologismos ou palavrões, ainda que utilizasse algumas construções coloquiais.

Entre fins da década de 1970 e início da década de 1980, o expediente da censura prévia ainda prevalecia. No plano cultural, a

classe artística sofria os mesmos entraves da população, sendo reprimida e controlada pela censura, embora o processo de abertura política¹⁸ acenasse para o fim do regime. Neste contexto, ainda era difícil expressar numa linguagem verbal mais direta, abordar temas considerados vulgares pela censura, como falar abertamente sobre sexo. Em 1984, o Expresso Rural, a exemplo de vários artistas, teve a canção *Flodoardo* e o encarte de seu primeiro LP, *Nas manhãs do sul do mundo*, censurados por conterem as palavras *bronha* e *maconha* (MOTA, 2009, p. 105).

Assim, o Engenho precisava ainda naquele momento se precaver de algum golpe da censura, com ideias apenas sugeridas, como na canção *Meu boi vadiou*, no LP *Força madrinheira*, de 1983. Na canção, a expressão denota a alegria pela obtenção de algo que se queria muito; atualmente, *meu boi vadiou* poderia ser “traduzida” pela expressão “me dei bem” – na música, é a fuga com uma “rapariga”.

O menino levado que está cevando
Cuidado com a roda
Nós estamos ainda no inverno
Não é ainda tempo de poda

O Engenho de farinha
Quando está coberto de muita poeira
É sinal que neste ano
Vai fugir muita moça solteira

Ô rapariga bonita
Que brinca na praia com cabelo molhado
Que olha pra mim com os olhos azulado
Fuja comigo pra longe daqui

Vem andar pela Ilha
Levitando na praia pela madrugada
Com sol ou com chuva, com a roupa molhada
Eu levo a viola pra gente cantar

¹⁸ A chamada “política de distensão”, com a qual acenava o presidente Geisel, consistia na entrega do governo aos civis, mas com a vistas a uma democracia conservadora, sem que a oposição pudesse chegar rapidamente ao poder. FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo, Edusp, 2004. p. 490.

O meu boi vadiou
 Quem mandou vadiar
 O meu boi vadiou
 Quando eu estava com a rede
 Pescando no mar¹⁹

A ideia de fugir com a moça solteira, artimanha que muitos usavam para assumir um relacionamento antes de se casarem formalmente, é que denota na canção a busca pelo prazer sexual.

O Dazaranha já pisou um terreno menos hostil em relação ao uso de uma linguagem mais direta. Formado em 1992, já em uma situação de regime democrático, a banda tinha maior liberdade para tratar dos assuntos que desejasse, como o sexo e o uso de drogas ilegais, por exemplo. Em matéria sobre a postura de algumas mulheres em relação à sexualidade, o *Diário Catarinense* forjou a seguinte frase: “Difícil saber o que parece obsceno e o que já se tranformou em uso corrente quando o assunto é sexo, tamanha a quantidade de novos conceitos que se proliferam com uma velocidade que não permite pausa para questionamentos.”²⁰ Neste sentido, expressões que durante muito tempo foram tidas como reprováveis socialmente, que deveriam ter seu uso somente em ambientes privados e, ainda assim, em certas circunstâncias, começam a ganhar espaço no dia a dia e tornam-se corriqueiras, perdendo o sentido obsceno.

A canção *Shau Pais Baptiston*, do primeiro disco do Daza, tem a seguinte letra:

- Temos o direito de sofrer
 - Temos o direito de cantar, como todos cantam
 - Cantariam, canta o galo, quanto fumo fumaram
 Na cantareira, no canto da bia e no canto dos
 araçás
 - Lua crescente é gente comendo gente
 É tanta gente fria, mas é tanta gente quente
 Com muita luz e com pouca bunda...²¹

¹⁹ ALISSON. Meu boi Vadiou. Intérprete: Grupo Engenho. In: GRUPO ENGENHO. *Força Madrinheira*. São Paulo: Lira Paulistana, 1983. Lado A. Faixa 2.

²⁰ *Diário Catarinense*. A nova postura feminina. Florianópolis, 28 de dezembro de 1992. Variedades. p. 01.

²¹ GAZÚ. Seja bem vindo. Intérprete: Dazaranha. In: DAZARANHA. *Seja bem vindo*. Florianópolis: RGE, 1996. Faixa 7.

Numa situação de repressão, de um regime moralista das décadas anteriores, isso podia ser considerado ofensivo, o que certamente levaria à censura da canção. É nesta perspectiva que analiso duas canções que tratam de percepções sensoriais, mais especificamente, o tato. A primeira delas é *Flor do alecrim*, do Grupo Engenho, canção que integra o disco *Força madrinheira*.

Se o vento
Lhe roça a nuca
Deixa o tempo
Se virar
Vira o e lobisomem
Nunca fica a esperar

Solta a as rédeas da inocência
Empurra o barco da vivência
Vira sol
E solidão
Para quando o amor chegar
Plim... plim, plim
Flor do alecrim do campo
Plim... plim, plim
Flor do alecrim²²

A primeira estrofe remete ao sentido do tato, mas traz uma conotação romântica e até infantil. O arranjo é praticamente todo construído pela sanfona, com contracanto ao violão, acompanhamento discreto de baixo, bateria e percussão, em cima de uma melodia em tom menor, a marcar um clima romântico e esperançoso quando da passagem para o tom maior no refrão.

Uma contraposição a esta linguagem é a construção da canção *Mamica*, do primeiro disco do Dazaranha.

Água fria, o peito arrepia, água fria
Água fria, o peito arrepia, água

Diminui circunferência fortalece a cor

²² CRISTALDO. *Flor do alecrim*. Intérprete: Grupo Engenho. In: GRUPO ENGENHO. *Força Madrinheira*. São Paulo: Lira paulistana, 1983. Lado B. Faixa 2.

É a quase erupção da montanha
Ma ma mamador

Cochicho lambido, assunto atrevido no pé do
ouvido,
Arrepia
Cochicho lambido, assunto atrevido no pé do
ouvido,
Arrepia
Peito que divide o seio, que divide a seia,
Animal no leito²³

A canção descreve o tato como o “sentido tesão”, que proporciona sensações de caráter sexual, começando pela descrição do peito como zona erógena sensível à água, ao contato da língua também, assim como o ouvido, associando o sexo à naturalidade, um ato animal, selvagem.

Maneiras bastante diferentes para exprimir as sensações foram utilizadas também por ambos os grupos para tratar de outra manifestação que envolve os sentidos, a dança. O Engenho tratou dela como uma manifestação ritual, que se encaixava numa perspectiva tradicional e folclórica. A dança é diurna, aparece apenas sempre associada a rituais folclóricos. A letra da música *Corre menina* remete novamente ao boi-de-mamão, evento para o qual se está chamando a menina. A linguagem também remete ao vocabulário usado na Ilha, com expressões como *oi, oi, oh* e *rapariga*. Além disso, são citados hábitos alimentares e da mística do ilhéu. No arranjo, há novamente a presença da célula rítmica já citada anteriormente, aproximando-se do ritmo do boi-de-mamão:

Corre menina, corre vem cá
Corre que o boi não tarda a chegar
Corre menina, corre vem cá
Corre que o boi não tarda a chegar

Oi, oi, oh! Olha lá!
Corre menina, corre vem cá
Deixa o pirão d’água e a carne seca
E vem pra rua brincar

²³ SILVA, Ricardo Emmanuel da. MORIEL. Mamica. Intérprete: Dazaranha. In: DAZARANHA. *Seja bem vindo*. Florianópolis: RGE, 1996. Faixa 3.

Que rapariga exibida
 Que faz tudo sem pensar
 Fica toda rebolida
 Só pra ver o boi chegar

E o boi já tá dançando
 E as mulhé tão tudo lá
 E as crianças tão com medo
 Das histórias do boitatá

Que nada criançada
 Não dá bola pra mulher
 Que não sabe de nada
 A não ser rebolar na hora do boi chegar²⁴

É na presença do boi que a protagonista da canção se solta e inicia o rebolado. Aqui, a associação entre a dança e a manifestação folclórica é direta. E a fascinação que o ritual exerce parece ser grande, ao ponto de se deixar a alimentação de lado para se participar da festa.

Em outra canção que aborda a dança, *Fandango*, o Engenho tratou de um ritmo bastante tradicional do sul do Brasil. Sua letra sugere um baile no qual se dança o fandango, música que, no caso desta canção, é tocada com a viola, o pandeiro, a rabeca e o cavaco; neste baile, a dança invade a madrugada e só cessa com o amanhecer. O fandango é um ritmo de origem ibérica, dançado com tamancos de madeira que acompanham o ritmo da música.

Bate, fandango bate
 Racha, tabua racha
 Arreda a cadeira
 Arreda caminho
 Tamanco sapateá

Bata fandango, bate
 Viola pra violá
 Trajana, Maneca
 Pandeiro, rabeca
 Cavaco pra palhetá

²⁴ THIVES, Chico. CERRI, Cláudia. Corre menina. Intérprete Grupo Engenho. In: Força Madrinheira. GRUPO ENGENHO. *Força Madrinheira*. São Paulo, Lira paulistana, 1983. Lado A. Faixa 4.

Bate, fandango bate
 Poeira pra levantá
 Sol tá nascendo
 Descalço batendo
 Fandango vai terminá²⁵

No arranjo, o violão inicia uma melodia repetida diversas vezes, seguido pela percussão. O orocongo faz dueto com a sanfona, repetindo a mesma melodia até que a letra seja cantada, voltando à tona toda vez que se para de cantar. Quando se canta, em alguns momentos, violão e sanfona repetem a melodia.

Em ambos os exemplos, além de a dança ser representada como parte de uma tradição ou de um evento, ela está associada a um sentido de comunidade, na qual as pessoas parecem se conhecer e compartilham espaços, com certa cumplicidade na participação de um ritual.

Se ainda havia comunidades com este nível de cumplicidade e comprometimento com as danças folclóricas nos anos 1980, é difícil afirmar; mais provável é pensar que o Engenho representava uma série de elementos praticados em comunidades do interior da Ilha no passado. É possível também traçar algumas considerações sobre como as diversões noturnas foram se modificando ao longo do tempo. Na representação que o Engenho promove do fandango, a festa acontece ou numa casa ou num salão da comunidade, onde é preciso arrear as cadeiras para se poder dançar.

Em trabalho que trata da boemia em Florianópolis entre as décadas 1950 e 1970, Gláucia Dias da Costa (2004) chama a atenção para a mudança de atitude em relação à atividade noturna decorrente da urbanização da cidade:

A noite mudou de acordo com as diferentes relações que homens e mulheres estabeleceram com ela e assim mudaram também as representações e metáforas para descrevê-las: em fins do século XIX, noite poderia significar morte; nas décadas de quarenta e cinquenta, ela assume o romantismo dos boêmios, como também o ambiente transgressor e conspirador dos

²⁵ MARCELO. ALISSON. Fandango. Intérprete: Grupo Engenho. In: *Engenho*. Florianópolis: Engenho Produções Artísticas, 1980. Lado A. Faixa 3.

noctívagos. Entre as décadas de 1960 e 1980, ela torna-se local de prazeres descriminalizados, aberta às pessoas de todas as idades, sexos e condições sociais. É claro que muitos foram os elementos responsáveis por tais trocas de sentido. A partir de transformações tecnológicas, econômicas, sociais e culturais [...], tais relações apresentaram rupturas, que serviram não apenas para forjar novas práticas que se desenvolviam durante o período noturno, como também para recriar a própria noite. Pode-se afirmar que o crescimento urbano de Florianópolis no período estudado corresponde à emergência de uma nova população, modificada não apenas pela ampliação do número de moradores, como também no comportamento e atitudes que esses moradores passaram a ter em relação ao convívio com a cidade. Nesse processo, a cultura material urbana foi fundamental para uma mudança na cultura noturna. (p. 12)

Assim, com a urbanização dos espaços, vai-se criando uma nova relação de sensibilidade quanto ao ambiente noturno, a qual não é possível ser captada nas representações que o Engenho produziu sobre a dança como diversão noturna.

Certo é que o crescimento da atividade noturna urbana foi bastante grande nas décadas de 1980 e 1990, e nos jornais do período, é possível encontrar uma série de matérias que sugerem opções de diversões, como, por exemplo, um passeio pela Lagoa da Conceição.

Hoje é sábado, dia de passear pela Lagoa da Conceição e se encantar com todos os seus recantos e opções de bares e restaurantes. O roteiro noturno começa no boulevard, passando para a ponta da areia e a avenida das rendeiras. É nessa área que estão os bares mais agitados, a moçada mais bonita e os papos mais descontraídos.²⁶

²⁶ *Diário Catarinense*. Cacau Menezes (Maristela Amorim interina). A lagoa Encantada. Florianópolis, 08 de janeiro de 1994. Variedades. p. 03.

As diversões noturnas eram propostas também em ambientes nos quais a dança era o carro chefe:

Com a chegada do outono, longe da badalação à beira mar, a vida noturna da cidade aos poucos começa a ganhar novo fôlego. É a estação indicada para voltar a frequentar ambientes mais fechados para curtir a noite da Ilha. As tribos que procuram alternativas quentes para se divertir costumam se encontrar em bares com música e em dancenterias, locais que oferecem uma programação mais dinâmica. Lugares desse tipo não faltam, é só escolher.

Na região da Grande Florianópolis, por exemplo, são dezenas as casas cujo menu principal é a música e a dança.

[...]

Praticamente todas dispõem de um repertório eclético, com MPB, pagode, rock, música instrumental, mas há exceções. A Dizzy, por sua vez, só tem música dirigida para jovens, com base nas mais executadas no estados Unidos. Embora a Movies e Beer execute pop nacional e internacional, se diferencia das demais casas por exibir filmes e vídeos em três telões e, estar interligada a Internet para a curiosidade de seus fregueses.

Aproveite o final de semana seguindo o que diz Caetano Veloso na composição Odara: “Deixa eu dançar, pro meu corpo ficar Odara. Deixa eu cantar, pro mundo todo ficar Odara.”²⁷

É possível observar que o prazer da vida noturna parece ser ensejado pela dança, pelo menos é o que sugere a articulista. A dança, porém, pode abrir caminhos para outras possibilidades de prazer. O que pode ser pensado se relacionarmos sua prática nas casas noturnas com as representações que o Dazaranha produziu sobre a dança. Quando o Daza trata do tema, já nos últimos anos da década de 1990, a linguagem que utiliza incorpora um erotismo que não é possível observar nas letras do

²⁷ SOMMER, Vera. Ritmo certo: nos embalos de sábado à noite. *Diário Catarinense*. Florianópolis, 23 de março de 1996. Variedades. p. 04-05.

Engenho. A canção *Dança*, que abre o CD *Tribo da Lua*, de 1998, faz pensar em um contato corporal que se inicia no toque nos cabelos e termina na prática sexual:

Loiros trançando as tranças pretas
 Filhotes loiros traçando o futuro das morenas
 Preta por baixo desse loiro brincava nas costas dele
 Mulato lindo que venha
 Barraco de fome e de tijolo onde deita branco, crioulo
 O sono acalma a fome, a fome entende esse engano
 O movimento de entender é que revolta a plebe inteira
 E os outros seres humanos
 Eles são fortes, definitivamente representantes do som
 E do movimento humano

Dançando, dançando
 Curtindo teus cabelos, crioulo²⁸

A letra sugere uma cultura da Ilha multifacetada, a pluralidade étnica e a simbiose (nem sempre harmônica) cultural se expressam juntamente com a denúncia da falta de condições dignas de moradia e alimentação para muitos, além da mensagem de que somente a consciência de uma condição aviltante é que pode trazer alguma mudança no campo social. Porém, nem a condição precária é capaz de barrar a movimentação do corpo mediante a torrente sonora que a estimula e que, por sua vez, induz ao sexo.

Outro exemplo compõe o mesmo disco, é a canção *Cama brasileira*:

A gente pula no braseiro, é brasileiro o dia inteiro
 A noite inteira acordamos de música
 Ilha mostra todo o quebra mola
 Mostra todos os teus cheiros,
 Teus Doricos, teus temperos
 Pra fazer caldo de peixe com música

²⁸ MORIEL; ADAUTO; GAZU. *Dança*. Interprete: Dazaranha. In: DAZARANHA. *Tribo da lua*. São Paulo: Atração, 1998. Faixa 1.

Novos Baianos, usina, arte do Brasil
Qualquer tipo de chão é a cama brasileira
Rede ou esteira, é de mola é de madeira
Tem balanço a noite inteira
Ritmos nós, eu e você, caxixi não é xequê

A bebida do bêbado bateu na borda do bar de
Uluwatu
Leurucubaca é ela e tu, é a arapuca de araponga
Como vai Uluwato, Uluwatu vai bem
Como vai ela e tu?²⁹

A dança e a música nestas duas canções apresentam conotações sexuais (“Preta por baixo desse loiro” e “qualquer tipo de chão é a cama brasileira/Rede ou esteira, é de mola é de madeira/Tem balanço a noite inteira”), colocadas numa relação direta com os movimentos dos corpos decorrentes da percepção sonora.

Esta relação faz pensar na afinidade entre o divertimento urbano noturno e a busca do prazer sexual ensejado por uma nova cultura. Neste sentido, os bares e casas noturnas se apresentam como um espaço de sociabilidade para a prática da dança, uma dança que tem um caráter sensual e sedutor, que, para muitos que frequentam estes ambientes, é a maneira de atrair algum pretendente para uma relação mais íntima.

Analizando as obras dos grupos e seus respectivos momentos históricos de produção, pode-se inferir que as diferenças na linguagem, na temática relativa ao corpo, no que diz respeito a uma caracterização da relação dos sentidos, assim como dos movimentos corpóreos, se deram pelo contexto de produção das obras e pelas escolhas estéticas dos artistas. Estas representações produzidas por ambos no tocante ao contato e à expressão corporal em tempos distintos nos permitiram pensar algumas relações entre o desenvolvimento histórico da cidade e os comportamentos de parte de sua população.

²⁹ MORIEL. Cama Brasileira. Intérprete: Dazaranha. In: DAZARANHA. *Tribo da lua*. São Paulo: Atração Fonográfica. 1998. Faixa 6.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa propôs escrever uma história de Florianópolis entre os anos 1980 e 2004 a partir das canções de dois dos seus artistas mais significativos, o Grupo Engenho e a banda Dazaranha, com os temas referentes à cidade que os dois conjuntos trataram em suas obras. Obviamente, os processos históricos pelos quais a cidade passou nestes vinte e quatro anos delimitados para a apreciação deste estudo abrangem uma série de assuntos, e abordagens que não foram contemplados neste texto. Aqui se buscou, por meio das representações sobre a cidade, abordar temas que pudessem trazer à tona as dinâmicas urbanas que alteraram espaços físicos, bem como mudaram a percepção das pessoas em relação a esses espaços, forjando novos sujeitos numa nova cultura cidadina.

A tarefa foi árdua, foram trinta meses tentando administrar a vida acadêmica, a condição de trabalhador assalariado, os papéis de filho, namorado, amigo e todas as demais relações que a vida no mundo urbano atual acarreta. Ao mesmo tempo, o prazer de trabalhar com as fontes e os objetos pelos quais nutro uma relação de amor e respeito – as bandas estudadas e a cidade na qual nasci – trouxe um alento para vencer e superar as adversidades para a conclusão deste texto.

Ao longo deste trabalho, procurei discutir como a música produzida numa cidade em determinados períodos pode, se não revelar, ensinar discussões sobre aspectos importantes de sua própria história. Busquei discorrer sobre os movimentos citadinos, as reconfigurações espaciais, a formação de novos sujeitos que se inserem nas ruas da cidade a partir da apreciação de um produto cultural, a canção, forjada em determinado tempo e espaço.

Se minhas análises e inferências a respeito da cidade e dos grupos ficaram aquém da qualidade que merecem, não considero somente demérito meu, pois é difícil trabalhar com uma produção bem acabada e um objeto de estudo tão complexo e maravilhoso como a cidade de Florianópolis e manter um nível de discussão à altura que merecem.

No período em que produzi este estudo, a cidade modificou-se ainda mais, e os grupos cuja obra estudei continuaram sua caminhada pelas calçadas, becos, ruas e avenidas, praças, praias, bares e casas noturnas de Florianópolis. O Dazaranha, num trabalho contínuo, que apresentou o CD *Paralisa* no ano de 2006, um CD e um DVD ao vivo

em 2010, comemorando a maioria da banda, e, recentemente, o CD *Daza*, produzido este ano.

O Grupo Engenho, que havia se dissolvido pela segunda vez em 2004, voltou a se reunir em 2012. Com uma formação que conta atualmente com quatro dos cinco integrantes originais do conjunto que se tornou o destaque da música da capital no fim da década de 1970 e início dos anos 1980: Alisson Mota, Marcelo Muniz, Claudio Frazê e Chico Thives, agora acompanhados por Marcelo Besen na sanfona e Manoela Vieira nos vocais.

Ambos continuam tocando suas longas carreiras e produzindo canções que expressam visões sobre paisagens, modos de vida e aspectos culturais da ilha. Espero que continuem ainda por um bom tempo produzindo canções e tocando não só seus instrumentos, mas o coração e a alma de muitos que, como eu, admiram seus trabalhos.

Com o término desta pesquisa, espero ter contribuído de alguma forma tanto para os estudos referentes à cidade de Florianópolis e sua gente, quanto para os trabalhos que procuram na canção um meio para desenvolver pesquisas e produzir conhecimento a respeito dos mais diversos temas.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Grazielle Regina de. *Outsiders do Bairro Trindade: “Pacto da morte” ou “Gangue da Aids”?* Para além da construção de um episódio (Florianópolis, 1987). Dissertação de Mestrado em História. CFH/UFSC, Florianópolis, 2009.

ARAÚJO, Camilo Buss. *A sociedade sem exclusão do Padre Wilson Groh: a construção dos movimentos sociais na comunidade do Mont Serrat*. Florianópolis: Editora Insular, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. Tempo e Classe. In: BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 13-33.

BURKE, Peter. *História e teoria social*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

BRANCHER, Ana (Org.). *História de Santa Catarina: estudos contemporâneos*. Florianópolis, Letras Contemporâneas, 2004.

CAMPOS, Emerson César de; FALCÃO, Luiz Felipe. LOHN, Reinaldo Lindolfo. *Florianópolis no tempo presente*. Florianópolis: Editora da UDESC e DIOESC, 2010.

_____; Flores, Maria Bernardete Ramos. Carrosséis urbanos: da racionalidade moderna ao pluralismo temático (ou territorialidades contemporâneas). *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol. 27, n. 53, p. 267-96, 2007.

CASTRO, Guilherme Gustavo Simões de. *As aventuras de Raul Seixas pela indústria fonográfica brasileira nos anos 70*. (TCC). Departamento de História. CFH-UFSC. Florianópolis, 2004.

_____. *A Banda Dazaranha: circuito musical e espaço cultural em Florianópolis na década de 90*. (Dissertação). Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura. UFSC, Florianópolis, 2009.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 2002.

CHARTIER, Roger. *Historia cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1992.

_____. *O mundo como representação*. Revista das Revistas. Estud. av. vol.5 n.11. São Paulo Jan./Abr. 1991. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141991000100010>> Acessado em: 10 de maio de 2012.

CONTIER, Arnaldo. *O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60)*. Revista Brasileira de História: São Paulo. ANPUH. vol. 18, n. 35, 1998.

COSTA, Gláucia Dias da. *Vida noturna e cultura urbana em Florianópolis (décadas de 50, 60 e 70 do século XX)*. Dissertação de Mestrado em História. CFH/UFSC, Florianópolis, 2004.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial/FAPESP, 2000.

DIAS, Rafael Damasceno. *Fora, haole!:* tensões socioculturais a partir de Beto Stodieck e Cacau Menezes. (1975 a 1981 e 1992 a 1998). TCC em História. FAED/UDESC, Florianópolis, 2006.

ELIAS, Norbet. SCOTSON, John L. *Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FANTIN, Márcia. *Cidade dividida*. Dilemas e disputas simbólicas em Florianópolis. Florianópolis: Cidade Futura, 2000.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.

FERREIRA, Sérgio Luiz. *O banho de mar na Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Editora das Águas, 1998.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. *A farra do boi: palavras, sentidos, ficções*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1997.

FREIRE, Felício Mourão. *A vida vai melhorar: Ditadura, casa própria e política habitacional em Florianópolis (1974 - 1985)*. TCC em História. Universidade do Estado de Santa Catarina/FAED. Florianópolis, 2010.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.

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

_____. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____; RANGER, Terence (org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. *Historia social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

CARDOSO, Paulino de Jesus Francisco. *Nem tudo era açoriano: Algumas experiências de populações de origem africana na Ilha de Santa Catarina no séc. XIX*. Instituto Histórico Geográfico de Santa Catarina, 2002.

KUHNEN, Ariane. *Lagoa da Conceição: meio ambiente e modos de vida em transformação*. Florianópolis: Cidade Futura, 2010.

LAGO, Mara Coelho de Souza. *Modos de vida e identidade: sujeitos no processo de urbanização da Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.

LIMA, Débora. *Ilha de Santa Catarina: desenvolvimento urbano e meio ambiente*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

MARKMAN, Rejane Sá. *Música e simbolização - Manguebeat: contracultura em versão cabocla*. São Paulo: Annablume, 2007.

MARTINS, Celso. *Os quatro cantos do sol: Operação Barriga Verde*. Florianópolis: Editora da UFSC: Fundação Boiteux, 2006.

MELLO, Maria Igenes C. *Música Popular Brasileira e Estudos Culturais*. (Monografia). Especialização em Estudos Culturais. CCE/UFSC, Florianópolis, 1997.

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

MOREIRA, Adilson de Souza. *O processo participativo no plano diretor – Estudo de caso: Campeche/Florianópolis, SC – Brasil*. (Dissertação) Mestrado em Planejamento Territorial e Desenvolvimento Socioambiental. FAED-UDESC. Florianópolis, 2009. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1961> Acessado em: 20 de agosto de 2014.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. A arte engajada e seus públicos. In. Estudos Históricos, n. 28, p. 1 – 20. Rio de Janeiro, 2001.

_____. *A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)*. In. Revista Brasileira de História. v. 24, n. 47, p.103-26. São Paulo, 2004.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PESAVENTO, Sandar Jatahy. *História e História cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PÔRTO, Gilson (Org). *História do Tempo Presente*. Bauru: EDUSC, 2007.

RASCHE, Karla Leandro et al. *Prêmio Silvio Coelho dos Santos de Monografias*. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 2012.

REIS, Almir Francisco. *Ilha de Santa Catarina: permanências e transformações*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

ROSA, Cristiane Silva da. *As engrenagens do Engenho: a produção musical do Grupo Engenho em Santa Catarina no início da década de 1980*. (TCC) História. FAED/UDESC. Florianópolis, 2000.

ROTINI, Adriano. *Música e identidade cultural em Florianópolis na década de 1980*. (TCC) História. CFH-UFSC. Florianópolis, 2004.

RUDY, Antonio Cleber. *Praias, sol e anarquia: Projeções libertárias na Ilha de Santa Catarina nas últimas décadas do século XX*. In: CAMPOS, Emerson César de; FALCÃO, Luiz Felipe. LOHN, Reinaldo. *Florianópolis no Tempo Presente*. Florianópolis, UDESC, 2010.

SAGÁS, Dismael. *Jurerê, um retrato em 3X4 de Ilha da Magia: de área de uso comum a empreendimento imobiliário de padrão internacional*. (TCC) História. CFH/UFSC. Florianópolis, 2005.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006.

SOARES, Doralecio. *Aspectos do folclore catarinense*. Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 1970.

SOUZA, Evandro André. *Franklin Cascaes: uma cultura em transe*. Florianópolis: Editora Insular, 2002.

SOUZA, Fábio Francisco Feltrin de. *Canções de um fim de século: história, música e comportamento na década encontrada (1978-1991)*. (Dissertação) História. CFH/UFSC. Florianópolis, 2005.

SOUZA, Marco Antonio Ferreira de. *Os sons da Ilha: a cultura local na produção musical do Grupo Engenho, Florianópolis 1979-1984*. (TCC) História. CFH/UFSC. Florianópolis, 2007.

SQUEEF, Enio. WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TETARD, Philippe, CHAUVEAU, Agnes (Orgs). *Questões para a História do Presente*. Bauru: EDUSC, 1999.

TINHORÃO, Jose Ramos. *Historia social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

ZANELA, Cláudia Cristina. *Atrás da porta: o discurso sobre o turismo na ilha de Santa Catarina (1983-1998)*. (Dissertação). História. CFH/UFSC. Florianópolis, 1999.

FONTES

1. Jornais

A Notícia

Entre 1980 e 2004.

Diário Catarinense

Entre 1992 e 2004.

O Estado

Entre 1979 e 2004.

2. Revistas

Quem.

Florianópolis, dezembro, 1981.

3. Discos

- *Dazaranha*

DAZARANHA. *Seja bem vindo*. Florianópolis: RGE, 1996.

DAZARANHA. *Tribo da lua*. São Paulo: Atração Fonográfica, 1998.

DAZARANHA. *Nossa Barulheira*. Florianópolis: Atração Fonográfica, 2004.

DAZARANHA. *Paralisa*. Florianópolis: Antídoto, 2006.

- *Grupo Engenho*

GRUPO ENGENHO. *Vou botá meu boi na rua*. Florianópolis: Engenho Produções Artísticas, 1980.

GRUPO ENGENHO. *Engenho*. Florianópolis: Engenho Produções Artísticas, 1981.

GRUPO ENGENHO. *Força Madrinheira*. São Paulo: Lira Paulistana, 1983.

GRUPO ENGENHO. *Movimento*. Porto Alegre: Aurora Discos, 2002.

- *Coletânea*

Ilha de todos os sons. Florianópolis: RBS Discos, 1994.