

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

GUSTAVO STEINMACHER

**ROCK *UNDERGROUND* DO VIRTUAL AO LOCAL:
a cena de Florianópolis (1999-2006)**

FLORIANÓPOLIS

2022

GUSTAVO STEINMACHER

ROCK *UNDERGROUND* DO VIRTUAL AO LOCAL:

a cena de Florianópolis (1999-2006)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

FLORIANÓPOLIS

2022

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Setorial do FAED/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Steinmacher, Gustavo

Rock underground do virtual ao local : a cena de Florianópolis
(1999-2006) / Gustavo Steinmacher. -- 2022.
140 p.

Orientador: Emerson César de Campos

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de
Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2022.

1. Cena musical. 2. Rock underground. 3. Música digital. 4.
Florianópolis. I. Campos, Emerson César de. II. Universidade do
Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da
Educação, Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

GUSTAVO STEINMACHER

ROCK *UNDERGROUND* DO VIRTUAL AO LOCAL:

a cena de Florianópolis (1999-2006)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Emerson César de Campos

Universidade do Estado de Santa Catarina

Membros:

Prof. Dr. José Adriano Fenerick

Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Ricardo Santhiago

Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, 17 de março de 2023.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação foi produzida em um tempo crítico. Minha permanência no programa de pós-graduação se deu, em quase toda sua extensão, no período de maior difusão da pandemia de Covid-19. Por esse motivo não frequentei o ambiente universitário e não vivenciei as sociabilidades típicas do processo de estudo e pesquisa, uma vez que finalizei as aulas antes da flexibilização das medidas de isolamento social. Assim, as pessoas que me acompanharam, apoiaram e orientaram foram as bases para que eu me mantivesse a disposição e o interesse pelo curso, mesmo com as limitações do trabalho à distância.

Em primeiro lugar agradeço àqueles que dividiram os dias comigo durante todo esse processo: a Benjamin Martini, companhia de todas as horas, assim como a Gabriel Simon e Igor Cabral, amigos que me acompanham desde o início da graduação. Também sou grato à minha família – minha mãe, Maria Gorete Senhorinha, e meu pai, Jorge Steinmacher, assim como minha avó, tios e tias – pelo apoio incondicional em toda minha trajetória acadêmica, sempre afirmando sua fé em minhas capacidades e escolhas. Agradeço ainda a Nadir Colato e Wanderlei Martini, pelo suporte constante, e às minhas amigas de Barra Velha, cujos laços se estendem desde a infância e que se mantêm cada vez mais fortalecidos.

Por fim devo agradecer à professora Márcia Ramos de Oliveira, que orientou a maior parte desta pesquisa e que fez de cada aula e de cada orientação uma experiência sempre instigante e enriquecedora. Se hoje posso me considerar um historiador da música, devo muito à sua parceria. Da mesma forma, dedico um agradecimento ao professor Emerson César de Campos, por ter aceitado dar continuidade à orientação durante o período final da escrita. Se a pandemia me impediu de construir as tantas relações que um curso universitário permite, essas poucas novas companhias ficarão guardadas com muito carinho daqui para frente. A todos e todas: obrigado.

RESUMO

Esta dissertação aborda a cena musical de rock nas cidades de Florianópolis e São José entre os anos de 1999 e 2006, a partir da análise de um conjunto de 28 fonogramas produzidos nesse contexto e atualmente disponíveis na internet. Para tanto, instrumentalizei os conceitos de “cena musical” e “*underground*” como ferramentas de pesquisa histórica: o primeiro para desvendar as sociabilidades que constituem tal fenômeno, as redes interpessoais que o cruzam em diversas escalas (local, translocal e virtual), e o segundo para entender seus códigos éticos e estéticos, baseados em sua relação opositiva com o *mainstream*. Inicialmente descrevi o processo de construção do acervo fonográfico e explorei questões específicas do trabalho com fontes musicais digitais. Em seguida descrevi as redes de sociabilidades dessa cena, desde suas conexões interpessoais (a nível local e translocal) até os espaços e empresas que compunham suas estruturas. Por fim tratei da dimensão estética dos fonogramas, abordando essas formas e conteúdos *underground* em sua historicidade.

Palavras-chave: Cena musical; *Rock underground*; Música digital; Florianópolis.

ABSTRACT

This dissertation talks about the rock music scene in the cities of Florianópolis and São José between 1999 and 2006, through the analysis of 28 phonograms produced in this context and currently available on the internet. For that, I used the concepts of “music scene” and “underground” as tools for the historical research: the first to reveal the sociabilities that constitute such phenomenon, the interpersonal networks that cross it in different scales (local, translocal, virtual), and the latter to understand its ethic and aesthetic codes, based in an opposite relation with the mainstream. Initially I described the process of constructing of the phonographic collection and explored specific questions of the work with digital musical sources. Following, I described the sociability networks of this scene, since its interpersonal connections (in local and translocal levels) to the spaces and enterprises that compose its structures. Lastly I talked about the aesthetic dimension of the records, treating these underground forms and contents in their historicity.

Palavras-chave: Music scenes; Underground rock music; Digital music; Florianópolis.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Cartaz da 1ª Celebração nos Bosques de Satan..... | 56 |
| Figura 2 – Espaços de sociabilidade da cena de rock em Florianópolis nos anos 1980..... | 63 |
| Figura 3 – Franck Schnorenberger à frente da logo do Underground Rock Bar..... | 73 |
| Figura 4 – Capa de <i>London Calling</i> (1979)..... | 73 |
| Figura 5 – Capa de <i>Bons Momentos Não Morrem Jamais</i> | 93 |
| Figura 6 – Capa de <i>Máquinas Quentes a Todo Vapor, Vol. 1</i> | 101 |
| Figura 7 – Capa de <i>God from the Dead Images</i> | 113 |
| Figura 8 – Capa de <i>Sengaya</i> | 115 |
| Figura 9 – Contracapa de <i>Realidades Brasileiras</i> , com o símbolo de antimúsica..... | 115 |
| Figura 10 – Lombada de <i>Forest of Perpetual Pains</i> | 118 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1 – Fonogramas selecionados como fontes..... | 12 |
| Tabela 2 – Dicotomias observadas na comunidade rock de Florianópolis..... | 17 |
| Tabela 3 – Categorias opositivas entre <i>underground</i> e <i>mainstream</i> | 84 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 11 |
| 1. ROCK E HISTÓRIA NO CIBERESPAÇO..... | 23 |
| 1.1 Apontamentos teórico-metodológico de História digital da música..... | 25 |
| 1.2 Colecionando discos: o processo de construção do acervo..... | 27 |
| 1.3 Enciclopédias musicais: ferramentas de análise e espaços virtuais das cenas..... | 35 |
| 2. MAPEANDO A CENA: INDIVÍDUOS, COLETIVOS E ESPAÇOS..... | 44 |
| 2.1. A trama social da cena: conexões interpessoais..... | 51 |
| 2.2. A cena de Florianópolis para além do local..... | 57 |
| 2.3. Às margens da indústria: espaços de produção e circulação musical..... | 61 |
| 2.3.1. O “bar do Franck”: Trópicos e Underground..... | 68 |
| 3 OUVINDO O UNDERGROUND: ESTÉTICAS E VALORES..... | 78 |
| 3.1. Dinâmicas local/global na cena florianopolitana..... | 87 |
| 3.2. <i>Underground</i> na diacronia: as camadas de sentidos do rock local..... | 98 |
| 3.3. “ <i>Message of the sin</i> ”: os tons de metal em Florianópolis..... | 110 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 120 |
| REFERÊNCIAS..... | 124 |
| ANEXOS..... | 132 |
| Anexo 1 – Encarte de <i>Estileira Core Music Tarja Preta</i> | 132 |
| Anexo 2 – Encarte de <i>Alchemy of Pain</i> | 133 |
| Anexo 3 – Contracapa de <i>Máquinas Quentes a Todo Vapor, Vol. 1</i> | 134 |
| Anexo 4 – Encarte de <i>Bons Momentos Não Morrem Jamais</i> | 135 |
| Anexo 5 – Contracapa de <i>Estileira Core Music Tarja Preta</i> | 136 |
| Anexo 6 – Cartaz de show da Sextrash e Osculum Obscenum no bar Dusk..... | 137 |
| Anexo 7 – Reportagem sobre ações policiais nos bares da Lagoa da Conceição..... | 138 |

INTRODUÇÃO

Na história da indústria fonográfica, o período de transição entre as décadas de 1990 e 2000 foi palco de profundas transformações. As tecnologias mais modernas (substituição massiva das mídias analógicas pelo paradigma digital, ampliação da internet, etc) se associavam a novas formas de organização da experiência musical (como maiores possibilidades de autoprodução, e o consequente fortalecimento das cenas independentes), remanejando os critérios éticos e estéticos que delimitam *mainstream* e *underground*. No contexto do rock isso foi especialmente forte, com a assimilação de sonoridades do cenário independente dos anos 80 e 90 (como o *hardcore* melódico e o *indie*) pelas grandes estruturas midiáticas na virada para o século XXI, e no Brasil não foi diferente.

A década de 1990 foi palco da emergência de diversos circuitos alternativos de consumo musical ao redor do Brasil. Seguindo o sucesso internacional de bandas como Sepultura e Ratos de Porão, as chamadas cenas *underground* passaram a surgir cada vez mais como possibilidades legítimas de realização musical. O rock produzido no interior dessas cenas se afastava do chamado “rock nacional” da década anterior (de bandas como Legião Urbana, Paralamas do Sucesso e Barão Vermelho) ao adotar estratégias como o uso do inglês como idioma principal nas letras e nomes dos discos, mixagens que colocavam a voz em segundo plano, o desinteresse pelas formas tradicionais da música popular brasileira e a aproximação às sonoridades estrangeiras que faziam sucesso à época, como o *heavy metal*, o *hardcore punk* e o *indie rock*.

Esse tipo novo de rock brasileiro circulava através de redes de correspondência que conectavam indivíduos de diferentes partes do país e do mundo que, embora distantes geograficamente, compartilhavam dos interesses estéticos e comportamentais associados ao *underground*. Naquela década o suporte midiático preferido por esse tipo de cena era a fita cassete, privilegiada pela portabilidade, pela acessibilidade e pela facilidade de produzir gravações amadoras, sem depender de estúdios. Esse formato analógico deu forma a práticas marcantes das experiências musicais contemporâneas, como a possibilidade de customização dos fonogramas (criação de *playlists* e compilações) e de ouvi-los de forma privada em quase qualquer lugar (através de fones de ouvido e reprodutores portáteis).

Em minha monografia de conclusão de curso¹ busquei descrever essas dinâmicas na cena de Florianópolis, analisando 22 fitas-demo (de 13 bandas) retiradas do blog Demo-Tapes Brasil². Interpreto que essa “cena de Florianópolis” não se restringe aos limites municipais da capital, envolvendo indivíduos e espaços de cidades próximas³ que formavam uma cena local relativamente coesa. Propus nesse trabalho alguns usos das noções de “cena musical” e “*underground/mainstream*” como ferramentas de análise histórica, resultando em um mapeamento da cena local que revela conexões interpessoais, identidades estéticas e articulações translocais.

Esta dissertação é uma extensão desse processo. Aqui pretendo compreender as formas (sociais e musicais) que essa mesma cena tomou durante a primeira parte da década de 2000. Para isso trabalhei com um grupo de 28 fonogramas⁴ gravados por 22 bandas diferentes (Tabela 1). Essas gravações foram selecionados e recolhidos por mim em cinco plataformas virtuais: Spotify, Bandcamp, Soundcloud, YouTube e blogs. Minha proposta é uma reconstrução daquela cena a partir de seus vestígios virtuais, o que faz com que seus resultados estejam condicionados à existência ou inexistência desses mesmos vestígios. Não se trata de descrevê-la de forma totalizante e quantitativa, mas de vislumbrar a cena de forma ampla, a partir de um conjunto de gravações coeso porém extenso o suficiente para a tarefa.

Tabela 1 – Fonogramas selecionados como fontes

| Banda | Título do fonograma | Ano | Selo |
|----------------------|---------------------------------------|------------|--|
| Austhral | Foresta Dell’Ombra | 2005 | Autopublicação |
| Black Tainhas | Black Tainhas | 2005 | Autopublicação |
| Cochabambas | Máquinas quentes a todo vapor, Vol. 1 | 1999 | Migué Records / Monstro Discos (Goiânia) |
| Euthanasia | Estileira Core Music Tarja Preta | 2001 | Tamborete (RJ) |
| Ghash | Forest of Perpetual Pains | 2004 | Gungnir Productions |

- 1 STEINMACHER, Gustavo. **Sons de uma ilha subterrânea: a cena rock underground da Grande Florianópolis (1993-1999) segundo suas fitas-demo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2019.
- 2 Página organizada por um colecionador de Jaraguá do Sul/SC e participante ativo da cena *underground* norte-nordeste catarinense, chamado Edson Luís de Souza. O blog possui um repositório relevante de fitas-demo gravadas na região de Florianópolis na década de 1990, e está disponível em: <https://demo-tapes-brasil.blogspot.com/>. Acesso em: 24 de nov. 2022.
- 3 Tanto as fontes do TCC quanto da dissertação foram produzidas apenas por bandas de Florianópolis (a maioria) e de São José, mas que circulavam por outras cidades próximas (como Palhoça e Biguaçu).
- 4 Disponíveis para consulta em: https://udesc-my.sharepoint.com/:f/g/personal/09570922966_edu_udesc_br/Etj3O8ZWx9HgNHjTA11OzYBPhC0EI6NdplUPgfIJ_SdUQ?e=DEuXD8. Acesso em: 1 de dez. 2022.

| | | | |
|-------------------------|--------------------------------------|------|--|
| | | | (Ponta Grossa/PR) |
| Krimparturr | ma'Hovtay' | 2005 | Godless Records |
| Khrophus | God From the Dead Images | 2003 | Roots Records ⁵ |
| Masochrist | The Battle II: Messiah Electrik-Sado | 2001 | Godless Records |
| Morbus Inferno | Alchemy of Pain | 2003 | Autopublicação |
| Os Ambervisions | Cada dia mais a mesma coisa | 2001 | Migué Records / Monstro Discos (Goiânia) |
| | Bons momentos não morrem jamais | 2004 | Migué Records / Monstro Discos (Goiânia) |
| Os Cafonas | Junkiebox | 2005 | Autopublicação |
| Os Pistoleiros | (Não contavam com) Os Pistoleiros | 2000 | Autopublicação |
| Osculum Obscenum | Body Hurting Art | 2003 | Lofty Storm Records |
| Pipodélica | Tudo Isso | 2001 | Migué Records |
| | Enquanto o Sono Não Vem | 2002 | Autopublicação |
| | Simetria Radial | 2003 | Baratos Afins (SP) |
| | Volume 4 | 2005 | Senhor F (POA) |
| Sengaya | Sengaya | 2004 | Terceiro Mundo Chaos (Curitiba) |
| | Realidades Brasileiras | 2005 | Terceiro Mundo Chaos (Curitiba) |
| Soulscurge | Prelude to Tragedy | 2006 | Autopublicação |
| Still Life | Still Life | 2004 | Autopublicação |
| Stormental | Stormental | 2006 | Autopublicação |
| Superbug | Hot Milk | 2003 | Midsummer Madness (RJ) |
| The Dolls | Take One | 2003 | Autopublicação |
| | Rock Yerself! | 2004 | Autopublicação |
| Yellra | Rise of Chaos | 2006 | XFactor Records (Georgia/EUA) |
| Zoidz | Espancando o palhaço | 2005 | Autopublicação |

5 Não consegui verificar essa informação no fonograma, constando na página do álbum no site Discogs. Disponível em: <https://www.discogs.com/release/6444027-Khrophus-God-From-The-Dead-Images>. Acesso em: 29 de nov. 2022.

A temporalidade desta pesquisa compreende o período em que as bandas *underground* de Florianópolis passaram a publicar álbuns e EPs mais bem produzidos em maior volume, para além das fitas-demo que predominavam de forma quase absoluta na década de 1990. Mesmo as demos lançadas nessa década, embora mantenham a proposta demonstrativa (como o próprio nome indica) de caráter provisório e experimental, são beneficiadas em qualidade pelas novas tecnologias digitais de produção. Essa mudança no formato predominante, da fita-demo analógica para o CD digital, é uma das transformações que a expansão da informática e da internet implicou nesse tipo de cena musical.

Outro processo importante que envolveu o rock brasileiro nos anos 2000 foi o desenvolvimento de um circuito intermediário, no qual as bandas podem dialogar com o *mainstream* e o *underground* ao mesmo tempo, utilizando estratégias ligadas a um ou outro dependendo de seus objetivos e convicções éticas/estéticas. A existência desse circuito médio é o que teria aberto espaço para que bandas que iniciaram suas carreiras no *underground* noventista, como Charlie Brown Jr, Skank, Los Hermanos e Pitty, se tornassem definidores do rock *mainstream* dos anos 2000, alcançando posições nos quadros de mais tocados nos rádios e na televisão no decorrer dessa década.

Uma das principais características que definiram esse rock no período é o endereçamento ao público juvenil, estratégia que também marca a atuação da MTV Brasil. Segundo Dantas, “esse tipo de estratégia diz respeito a um tipo de rock pesado, agressivo, com pouca referência à música popular brasileira, ligado ao estilo de vida nas grandes cidades e aos esportes radicais, principalmente surf e skate” (DANTAS, 2007, p. 173) e executado por bandas como Charlie Brown Jr, Detonautas Roque Clube, CPM 22 e Tihuana. Esses grupos, ligados ao *hardcore* punk da década de 1990, lançaram discos por grandes gravadoras, alcançando um amplo número de vendas. Com isso passaram a tocar nos grandes festivais, aparecendo em campanhas publicitárias e tendo suas gravações na trilha sonora de novelas e outros programas da televisão aberta.

Liricamente, o rock *mainstream* do período se caracteriza por um esvaziamento das pautas contestatórias explicitamente políticas e sociais que marcavam os gêneros *underground* dos quais surgiram (*punk*, *hardcore*, *hip hop*, etc), dando lugar a “temas mais universais, como o amor, a tecnologia, a crise de identidade etc, numa espécie de globalização dos temas das canções – temáticas universais” (PINHO, 2007, p. 125). O desenvolvimento desse tipo de música, agressiva, porém melódica e tratando de temas mais subjetivos e

intimistas, daria origem à explosão do emo⁶ no Brasil, através grupos como NX Zero, Fresno e Strike, ligados à casa de shows paulista Hangar 110.

Em Florianópolis, os efeitos desse processo na cena local ainda foram pouco estudados academicamente. Um dos raros historiadores que o fizeram foi Rodrigo de Souza Mota, em sua tese de doutoramento: “Mané Beat – Coletividade e identidade musicais em Florianópolis (1994-2016)”, de 2018. Nesse trabalho o autor foca sua narrativa no movimento mané-beat, de bandas como Dazaranha, Iriê e John Bala Jones, que seriam o mais próximo que o rock florianopolitano chegou do *mainstream*. Além da abundância de produções dedicadas ao tema, entre trabalhos acadêmicos e documentários, algumas dessas bandas chegaram a terem seus discos lançados por grandes gravadoras, como a RBS Discos (ligada à Som Livre, do Grupo Globo) e a Warner Music.

Para além desse fenômeno, Mota fornece informações importantes sobre as dinâmicas musicais da ilha nos anos 2000. Uma destas é a lista de apresentações de bandas catarinenses no Planeta Atlântida, evento organizado pelo grupo RBS em Florianópolis entre 1998 e 2014, onde se vê a presença constante de bandas ligadas ao mané-beat. Outra contribuição da tese de Mota é sua descrição do Clube da Luta, evento organizado por um coletivo de bandas independentes que aconteceu entre 2006 e 2009, com a finalidade de levar aos palcos os novos nomes da música autoral florianopolitana. Ligados a esse coletivo estavam bandas como Samambaia Sound Club, Aerocirco e Os Berbigão, e o Clube chegou a ter um palco dedicado a suas bandas na edição de 2008 do Planeta Atlântida.

Outra referência para esta discussão é a tese “A cena musical alternativa norte-nordeste catarinense entre 1990 e 2010: das ruas aos espaços virtuais” (2017), de Ricardo Neumman. O objeto desse trabalho, como indicado no título, decorre no mesmo período compreendido por minhas pesquisas em uma região a poucos quilômetros de distância, em cidades como Joinville e Guaramirim. Neumann trabalha com conceitos muito próximos aos que eu venho utilizando, sobretudo o de “cena musical”, tendo sido parcialmente orientado por Will Straw, autor considerado fundador dos *scene studies*. Além disso tratamos do mesmo

6 Termo derivado de *emocore*, por sua vez uma abreviação de “*emotional hardcore*” (“*hardcore* emocional”), estilo iniciado nos anos 80 por bandas como Embrace e Rites of Spring, e que foi assimilado ao *mainstream* a partir da década seguinte, à medida que foi desenvolvido em sonoridades mais melódicas por grupos como Sunny Day Real Estate, Jawbreaker e Weezer. No Brasil o estilo se popularizou nos anos 2000, influenciado pelo pop punk de bandas como My Chemical Romance e Fall Out Boy, tendo se expressado em uma estética visual marcada pelo uso de franjas sobre os olhos, roupas pretas e listradas, maquiagem escura e cabelos pintados. Sobre o tema, ver: DO UNDERGROUND ao Emo. Direção: Daniel Ferro. São Paulo: Bis Docs, 2013. 52 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A76mSlasoyE>. Acesso em: 28 de nov. 2022..

tipo de fenômeno, tendo nossos respectivos objetos inscritos no mesmo universo midiático e simbólico do rock e conectados pelo fluxo de pessoas envolvidas no circuito de shows e festivais.

Também é fundamental a dissertação “Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais” (2007), produzida por Tatyana Jacques como um estudo sobre a cena ilhoa em meados dos anos 2000. A partir de entrevistas realizadas em 2006 com músicos de 14 bandas da região de Florianópolis – estando 6 delas presentes como fontes neste projeto – a autora apresenta “as concepções musicais e discursos sobre música em torno dos quais se configuram grupos, formados por músicos, técnicos de estúdio e shows e aficionados” (JACQUES, 2007, p. 8). Assim os depoimentos recolhidos nesse trabalho constituem, além de uma rica etnografia sobre a cena florianopolitana do período, importantes fontes diretas que incrementam a análise dos fonogramas escolhidos para esta pesquisa.

Além de apresentar registros sobre a história e as particularidades de cada uma das bandas acompanhadas, o que por si só enriquece grandemente minha pesquisa, a autora faz uma revisão historiográfica sobre a história do rock em Florianópolis desde a década de 1960. Seu foco, porém, é analisar os discursos desses grupos que se agregam ao redor da música, suas concepções éticas e estéticas, buscando identificar categorias que organizam suas formas de valoração sociomusicais. Apesar de não trabalhar especificamente com os conceitos de *underground/mainstream*, sua pesquisa é bastante relevante para meus usos destes como ferramentas de análise, uma vez que identifica uma série de binômios valorativos daquela comunidade que se relacionam a ideais de pureza/impureza.

Tabela 2 – Dicotomias observadas na comunidade rock de Florianópolis

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

Fonte: JACQUES, 2007, p. 115.

Busco utilizar a noção de *underground* como recurso para refletir sobre o sistema de códigos (est)éticos que subjazem aos fonogramas analisados. Esse termo, construído com base na sua oposição ao *mainstream*, dá centralidade ao duplo caráter da música contemporânea, que é ao mesmo tempo arte e mercadoria. Ambas as faces se retroalimentam: a posição do fonograma na rede produtiva em que está inserida condiciona certos aspectos estéticos da música nesse suporte, e as escolhas artísticas utilizadas no trabalho definem em grande medida os rumos deste no mercado.

A tensão entre esses dois sistemas expressa-se nas redes de valores e princípios estéticos que atravessam as práticas musicais no interior de cada um. Um dos principais valores evocados no universo simbólico do *underground* é “autenticidade”, em oposição à ideia de “cooptação”. Esta estaria associada ao *mainstream*, implicando uma adequação aos modelos ditados pelo mercado, enquanto a música *underground* estaria ligada a uma certa “liberdade” do artista independente, sem amarras comerciais, à vontade para expressar sua

criatividade de qualquer forma que seja, sendo inclusive estimulado nesse sentido por seus pares. Segundo Jeder Janotti e Jorge Cardoso:

Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo. Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquemão”, “produto não-comercial”. (CARDOSO FILHO & JANOTTI JR, 2006, p. 9)

Já com o conceito de cena musical visou observar as redes de produção e circulação cultural em que se inserem minhas fontes. Nesse sentido, pergunto aos fonogramas sobre os caminhos pelos quais esses objetos circulavam, os indivíduos responsáveis por sua produção e difusão, os espaços nos quais foram criados e tocados. Também busco desvendar os elementos que ligam a experiência musical florianopolitana nos anos 2000 a outros fenômenos de natureza semelhante: Qual era a sua relação com outras cenas dentro e fora do país? Por onde se formavam essas conexões translocais? Como se davam as influências de fenômenos internacionais nas sonoridades produzidas em seu meio?

Essa perspectiva relacional pede que a análise aponte sempre de dentro para fora do fonograma, de forma que interessa menos sua coerência interna (como seria em uma análise formal ou crítica musical) e mais suas relações exteriores: influências que se revelam no som, vestígios de espaços pelos quais a banda circulou e de conexões com outros artistas, gravações de *covers*, patrocinadores, enfim. Exige-se, assim, uma metodologia de análise que abranja todos os aspectos dos fonogramas (líricos, musicais, gráficos, performáticos, materiais, etc), resgatando a importância das informações não-sonoras para a análise histórica (NAPOLITANO, 2002).

Com esses procedimentos teórico-metodológicos, procuro experimentar em minhas pesquisas com a integração de práticas da pesquisa musical à operação historiográfica. Por pesquisa musical me refiro a uma experiência ativa de fruição, em que a busca constante por novos objetos e a reflexão sobre estes são práticas integrantes à contemplação estética. Dessa forma me aproveito de técnicas da minha formação musical, como ouvinte e como musicista, na análise das fontes. Minha abordagem nesse sentido é próxima do que o musicólogo Philip Tagg chama de “análise musical para não-musos” (TAGG, 2011), valorizando a percepção não-formal e descrições conotativas do som, em um método que permita o acesso de quem não possui educação musical formal aos resultados de minha pesquisa.

A essas ferramentas analíticas, próximas de estudos antropológicos e comunicacionais, associo bases teóricas e metodológicas próprias da historiografia. Nesse sentido, a História do Tempo Presente constitui um campo que possibilita reflexões importantes sobre a historicidade de fenômenos culturais do pós-guerra, como o punk rock (e seus desdobramentos nas cenas posteriores), uma vez que trata especificamente das experiências e concepções espaço-temporais que emergem desde a segunda metade do século XX.

Um dos indícios dessa alteração nas experiências de tempo e espaço é o que o Hans Gumbrecht chama de “desespacialização” (da informação, do consumo, da comunicação etc.), processo que caracterizaria a modernidade e a globalização. Essa tendência está ligada ao fato de a concepção moderna de sujeito (racional, cartesiano) tentar eliminar o corpo como elemento de autorreferência, em benefício da razão etérea. As práticas *underground* podem ser entendidas, a meu ver, como uma estratégia do que o autor denomina “produção de presença”: a busca por “reinstalar na ultrapassada concepção do sujeito componentes existenciais como o corpo, o espaço, a presença e os sentidos” (GUMBRECHT, 2015, p. 70-71).

A essa tendência espacial associa-se outra, temporal, descrita por François Hartog como “presentismo”. Este regime de historicidade pós-moderno, sob o qual o passado não parece mais fornecer as bases para uma atuação no presente e o futuro aparece como incerto e por vezes apocalíptico, é facilmente reconhecível em produções *underground*. Podemos também observar nesse fenômeno aspectos daquilo que Gumbrecht descreve como um afastamento em relação ao cronótopo moderno do “tempo histórico”, em direção a uma experiência pós-moderna de “destemporalização” na qual:

O tempo não mais aparece como um agente absoluto de mudança. Se, portanto, o futuro não se apresenta como um horizonte a ser moldado e determinado no presente, se o temor de consequências não-planejadas pesa mais que a escolha racional, então a destemporalização neutraliza – ou pelo menos enfraquece – aquele aspecto de ação que o papel do sujeito assimilou ao longo do século XVIII. Enquanto sustentarmos que o aspecto da ação é essencial à subjetividade, podemos conceituar essa mudança como dessubjetivação. (GUMBRECHT, 1998, p.23)

Tendo a considerar as experiências derivadas do punk, desde o fim da década de 70, como reações a essas tendências de dessubjetivação: estratégias para recuperar a dimensão de ação dos sujeitos, mesmo que em uma escala micro. A tendência de esgotamento prático dos espaços de experiência e dos horizontes de expectativa pode ser identificada em diversas

convenções discursivas do punk, como no slogan “*no future*” (“sem futuro”) ou no nome do primeiro festival punk do Brasil, “O começo do fim do mundo” (1982).

O caráter midiático do rock frente a essas tendências também pode ser teorizado a partir de considerações de Gumbrecht, quando identifica os processos de mediatização e espetacularização da realidade, sobretudo através do audiovisual, constituindo o que o autor chama de “realidade televisiva”. Quando o historiador sugere uma mudança de estatuto ontológico – do lema cartesiano moderno “Penso, logo existo” para outro, pós-moderno e informacional, “Produzo, faço circular e recebo informação, logo existo” (GUMBRECHT, 2015, p. 43) – tendo a pensar nas estratégias *underground* de autoafirmação dos sujeitos contemporâneos a partir de suas inserções nos fluxos informacionais.

Os fonogramas, instrumentos privilegiados dessas estratégias, constituem fontes relevantes para a compreensão desses fenômenos socioculturais típicos do tempo presente. Ao passo que na monografia anterior trabalhei com um acervo já organizado segundo os critérios e experiências do colecionador, nesta dissertação precisei fazer minhas próprias seleções sobre quais fonogramas fariam ou não parte do acervo. Inicialmente fui atrás das bandas que estudei em minha pesquisa prévia, encontrando entre estas lançamentos da Euthanasia, Os Ambervisions e Superbug.

Em seguida, busquei também aquelas que aparecem em outras pesquisas historiográficas e etnográficas sobre a cena local. Nesse processo, cheguei às bandas Pipodélica, Zoidz, Stormental, Black Tainhas e Os Cafonas, além de algumas outras ligadas ao coletivo Clube da Luta. Em meio a essa busca, porém, fui encontrando fonogramas de bandas não registradas nas pesquisas bibliográficas, sobretudo aquelas ligadas ao universo do metal. Com a pretensão de abarcar a diversidade musical da cena da forma mais ampla possível, essa coleta de fonogramas fez minha lista de fontes se ampliar consideravelmente.

Dessa maneira, tive de tomar algumas decisões para limitar o escopo de minha análise. A princípio havia considerado partir de um recorte temporal que abrangeria desde 1999 até 2010, porém decidi limitá-lo até 2006. A primeira razão desta escolha é o fato de que após essa data, sobretudo a partir de 2008, o número de fonogramas lançados por ano aumenta de forma expressiva. Limitando o recorte, portanto, consigo trabalhar com um conjunto que é ao mesmo tempo mais conciso e mais completo: menos fonogramas no total, mas também menos lacunas na discografia do período escolhido. 2006 também é limiar em algumas configurações da cena local, como na criação do coletivo Clube da Luta. Além disso, no ano seguinte é

fundado o bar Taliesyn e, em 2008, nasce a Célula Cultural, dois espaços centrais para a cena até o tempo presente.

Também são desse período duas etnografias importantes da cena florianopolitana (Jacques e Rosa, ambos de 2007). Há nesses trabalhos depoimentos importantes dos músicos sobre as dinâmicas da cena no ano em que foram entrevistados e nos anteriores, visto que vários dos informantes já eram ativos no *underground* da região há anos. Além disso, em 2006 as principais plataformas digitais de música da época ainda estavam engatinhando no Brasil. Eram ainda incipiente as experiências brasileiras com o MySpace (criado em 2003), o Orkut (de 2004) e o Youtube (de 2005), por exemplo, que nos anos seguintes seriam a base de transformações ainda mais profundas nas experiências musicais virtuais.

Mas apenas a redução na temporalidade não bastou para limitar o conjunto de fontes de forma satisfatória, e por isso decidi abandonar as bandas ligadas ao Clube da Luta. Penso que a análise destas deveria considerar todo o período de atividade do coletivo (o que não caberia no novo recorte temporal), visto que suas existências estiveram diretamente ligadas à do Clube e, embora este não constituísse um movimento musical, possuíam fortes vínculos entre si. Um motivo secundário é o fato de que suas sonoridades, embora variadas, acabam se aproximando mais ao rock *mainstream* do que aos códigos desviantes do *underground* (o que explica suas participações no festival Planeta Atlântida, por exemplo).

Uma descrição aprofundada desse processo de identificação das bandas, coleta das gravações e seleção dos materiais a serem analisados, desde o início do processo de pesquisa até a definição final do acervo de fontes, está apresentada no primeiro capítulo desta dissertação. Nele também expus considerações sobre o estado da música (e do rock *underground* de modo particular) na era digital, refletindo sobre os efeitos da virtualização sobre os fonogramas (como sua desmaterialização e descentralização). Além disso, elaborei nesse capítulo alguns apontamentos mais amplos sobre a pesquisa histórico-musical nos ambientes virtuais, percorrendo sobre algumas ferramentas que me foram importantes nesse processo (Internet Archive, Metal Archives, Discogs, entre outras).

O segundo capítulo, por sua vez, foi destinado a um mapeamento da trama social da cena. Ao adentrar nos detalhes textuais dos fonogramas – e com auxílio de outros materiais, como *releases* e entrevistas – busquei mapear as relações interpessoais que constituíam essas sociabilidades musicais, reconhecendo contatos entre os músicos, por exemplo, assim como produtores e técnicos que trabalharam em mais de uma gravação. Também identifiquei

espaços relevantes da cena a partir dessas pistas, como estúdios, casas de show e empreendimentos associados ao *underground* local. Por fim aponte para as conexões translocais reveladas por essa análise, que articulam a cena de Florianópolis com outras do tipo espalhadas pelo Brasil e pelo mundo através de selos, festivais, e contatos com músicos de outras regiões.

Já no seguinte me dediquei mais diretamente à análise musical dos álbuns, EPs e demos selecionadas. Mobilizando o conceito de *underground*, cujas definições teórico-metodológicas tratarei de elaborar no início dessa segunda parte, visei identificar nas fontes as características estéticas e valores éticos que envolveram suas produções. Dividi esse empreendimento em três subpartes: na primeira apresento algumas dinâmicas de escala local/global nas bandas da região; em seguida aponto para as camadas de temporalidade que compõem o rock *underground*, localizando as estéticas das fontes nessa diacronia, assim como discutirei algumas definições de “alternativo” e “independente” nesse universo musical; por fim dedico o último subcapítulo exclusivamente aos fonogramas ligados ao metal, identificando suas aproximações e segmentações estilísticas.

CAPÍTULO 1 – ROCK E HISTÓRIA NO CIBERESPAÇO

Por vezes confundida com a música em si, a mídia é o corpo da experiência estética, tendo influência direta no conteúdo das gravações, uma vez que a relação entre suporte e formato é intrínseca. Isso se dá pois a música popular, sobretudo no tempo presente, “é fruto da junção entre as manifestações musicais e a necessidade de adequação destas à realidade tecnológica do mercado em determinada época”, de forma que “a concepção artística dos produtos fonográficos em seus diversos formatos (canção, álbum, videoclipe) se submeteu ao suporte físico (compacto, LP, fita cassete, CD, VHS, DVD)” (BERLINGA, 2014, p. 3).

À medida que novas tecnologias se disseminam no mercado, novas formas de se produzir, circular e consumir música vêm à tona. A forma midiática de um fonograma revela muito sobre suas dinâmicas sociais e estéticas, sobre sua posição nas redes de sociabilidades que se organizam ao redor desse tipo de manifestação artística. Nesse sentido o avanço das tecnologias digitais, sobretudo desde as últimas décadas do século XX, vem impactando profundamente as formas como experienciamos música no tempo presente.

Um dos fatores primordiais dessa dinâmica foi a popularização do formato MP3, padrão de digitalização que permite comprimir os arquivos de áudio em até 1/12 do tamanho ao mesmo tempo que preserva qualidade de som semelhante à dos CDs. Outro marco foi a fundação em 1999 do Napster – software que permitia a troca de arquivos diretamente de usuário para usuário, sem necessidade de passar por um servidor central, funcionando às margens da vigilância da indústria – e a subsequente ampliação de seu formato, replicado por outros serviços como E-Mule, Kazaa e Limewire.

Paralelamente, popularizava-se o acesso a computadores domésticos no Brasil, que muitas vezes já vinham de aparelhos gravadores de CD. A combinação desses fatores resultou num crescimento vertiginoso da pirataria, tanto para uso pessoal quanto para comercialização. Com a expansão das possibilidades de autoprodução e autopublicação, as cinco grandes gravadoras da indústria fonográfica mundial – as chamadas *majors*, que no final dos anos 90 detinham 85% do mercado – sofreram uma queda brusca nas vendas de disco, chegando a ter o faturamento reduzido em 25% em 2006. (DANTAS, 2007, p. 176)

A partir desses marcos a internet passou a ter cada vez mais relevância para as dinâmicas de circulação e consumo musical, funcionando como uma versão virtual das redes de correspondência dos anos 1990. Em 2003 foi fundado o MySpace, rede social que se

tornou um importante local de contato entre os interessados por música independente por permitir às bandas que disponibilizassem suas faixas para serem ouvidas e baixadas livremente pelos usuários. Em 2004 surgiu o Orkut, e em 2005 o YouTube, solidificando a internet como espaço privilegiado de compartilhamento de informação. Nos aspectos de distribuição e consumo, para além da pirataria, representou uma forma de aproximação entre artistas e seu público, que agora compartilhavam o mesmo ciberespaço onde quer que estivessem fisicamente.

O impacto dessas novas ferramentas no rock brasileiro foi enorme. Nos aspectos de distribuição e consumo, para além da pirataria, representou uma aproximação entre artistas e seu público, que agora compartilhavam o mesmo ciberespaço. Alguns grupos fizeram como a banda inglesa Radiohead, que em 2000 lançou seu álbum “*Kid A*” para *streaming* na internet antes mesmo deste chegar às lojas de discos. Os álbuns de estreia das bandas Mombojó (2004) e Cansei de Ser Sexy (2005) se utilizaram de estratégias semelhantes, disponibilizando suas faixas para audição gratuita na rede.

Em Florianópolis, a banda Pipodélica também participou dessa primeira fase de álbuns lançados diretamente na internet. Em janeiro de 2005 o grupo inaugurou o selo Senhor F Virtual, ao lançar seu EP *Volume 4* para download grátis⁷. Na ocasião foram disponibilizadas não só as faixas musicais do fonograma, como também seu conteúdo gráfico, e seu lançamento foi inicialmente restrito à web. Essa estratégia funcionou: em 2008 o EP já contava com mais de 100 mil downloads no site do selo, equivalente a 15 mil discos.⁸

Neste capítulo tive a intenção de esboçar alguns apontamentos sobre os impactos dessas novas configurações tecnológicas do mercado fonográfico na pesquisa histórica com fontes fonográficas, em particular aquelas digitalizadas e virtualizadas, ou seja, disponibilizadas para acesso via internet. Para tanto, dividi-lo em três: uma seção para considerações mais gerais sobre os cruzamentos entre história da música e história digital; outra dedicada ao processo de seleção e coleta das fontes, em que trato de algumas das plataformas utilizadas como repositórios fonográficos e suas respectivas influências nos dados armazenados; e a final, na qual discorro sobre as possibilidades de uso de bancos de dados musicais elaborados em formato *crowdsourcing* (em particular os sites Discogs e Metal Archives) na análise das gravações.

7 Disponível em: https://web.archive.org/web/20090917090120/http://www.senhorf.com.br/agencia/main-senhorf_virtual_40.jsp. Acesso em: 27 de nov. 2022.

8 Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/pipodelica-chega-ao-fim>. Acesso em: 27 de nov. 2022.

1.1. Apontamentos teórico-metodológicos de História digital da música

Um trabalho como este é permeado por digitalidades de diferentes formas, e isto implica em problemas e procedimentos específicos que devem ser considerados desde as bases teórico-metodológicas da pesquisa. Um primeiro passo é reconhecer os papéis da internet na historiografia em questão, que neste caso podem ser divididos em dois tipos. Por um lado é justo considerá-la uma história *com* a web, ou seja, uma pesquisa que se apropria de fontes e ferramentas virtuais para chegar em seus resultados. Esse é um entendimento mais intuitivo do que seria a “história digital”, na qual a internet se apresenta como apenas mais um instrumento disponível à operação historiográfica, lado a lado com tantas outras opções analógicas.

Mas ao enquadrar o ciberespaço como parte de seu objeto, a pesquisa passa a ser também uma história *da* web. Nessa perspectiva a internet não é considerada simplesmente como um repositório digital, separado das fontes assim que terminam os *downloads*, mas como parte constitutiva dessas mesmas fontes, seu território, tão histórico e mutável quanto elas próprias. Passam a interessar as trajetórias cibernéticas dos objetos digitais, suas presenças aparentemente caóticas no ciberespaço e os modos como os usuários lhes dão coesão, assim como às dinâmicas forma/conteúdo implicadas pelas diferentes plataformas nas quais circulam.

Além disso, chamam atenção os critérios de preservação e esquecimento segundo os quais se dão os métodos de arquivamento da web. Esse ponto é muito relevante em uma pesquisa como a que venho elaborando, uma vez que os sons são particularmente vulneráveis a se perderem da internet à medida que o tempo passa. Isso se dá pois as ferramentas mais populares de arquivamento da web enfatizam sua visualidade (e consequente textualidade), baseando-se em técnicas como a captura de tela (uma “fotografia” da página exibida) e o rastreamento web (um processo automatizado de navegação e cópia de sites). Além disso, arquivos de áudio tornam-se rapidamente obsoletos frente às constantes atualizações de seus formatos, obrigando que também sejam preservadas as tecnologias que possibilitam suas reproduções. Nesses casos, mesmo quando há links para áudios a maioria é inacessível, seja porque os arquivos foram removidos ou porque tornaram-se irreproduzíveis.

Isso não quer dizer que não haja iniciativas de preservação dos sons da internet do passado. O projeto Internet Archive, por exemplo, lar do Wayback Machine (principal

ferramenta de arquivamento e visualização da web), conta com um amplo repositório sonoro que ajuda a conservar coleções importantes como o IUMA (Internet Underground Music Archive), um dos primeiros espaços virtuais dedicados ao compartilhamento de música e à socialização entre artistas e ouvintes, lançado em 1993. Porém esse tipo de arquivamento sofre de um problema inverso ao citado anteriormente: enquanto as páginas capturadas visualmente são silenciosas, essas coleções de sons são separadas de seus contextos visuais originais. Ou seja, é permitida a audição desses arquivos, mas de forma descontextualizada, impedindo o acesso à sua trajetória original, sua história *na web*.

Para compreendermos essas trajetórias, é útil apresentar outra classificação que ajuda a definir algumas características próprias de cada um dos arquivos analisados, e para isso remeto ao conceito de “digitalidade” conforme desenvolvido por Neils Brügger. Partindo do pressuposto que nem tudo que é digital o é da mesma maneira, essa ideia chama atenção às “formas que certo *medium* digital é constituído como artefato midiático e fenômeno textual” (BRÜGGER, 2018, p. 5)⁹. Frente a isso o autor propõe que essas mídias podem ser divididas em três categorias, segundo o modo como vieram a ser digitais: mídias digitalizadas, mídias digitais nativas (*born-digital*), e mídias digitais “renascidas” (*reborn digital*).

O primeiro aponta para artefatos que existiram previamente em um formato analógico, e que eventualmente foram digitalizadas. No campo da música, os exemplos mais diretos de material digitalizado são os fonogramas produzidos originalmente em suportes analógicos (disco de vinil, fita cassete, etc) e posteriormente digitalizados na forma de CDs ou de arquivos de computador (mp3, wav, etc). É o caso das fitas cassete que compõem parte das fontes de minha pesquisa, por exemplo: meu contato com elas se deu exclusivamente em sua forma digitalizada, e embora tenha me proposto a abordar a totalidade midiática das demos (áudio, encarte, textualidade, a materialidade da fita em si) é importante considerar que esta já é uma segunda encarnação desses fonogramas e que isso deve constar explicitamente nos procedimentos analíticos.

Já os objetos *born-digital* nunca existiram em outro formato que não o digital, tendo sido criados e distribuídos nesse tipo de mídia desde sua concepção. Os fonogramas gravados diretamente em CD ou como arquivos de computador são os exemplos mais diretos dessa digitalidade, de forma que podemos afirmá-lo como o principal formato dos produtos musicais no tempo presente. Por fim, quando um artefato *born-digital* passa por processos de

9 Tradução livre do autor.

coleta, preservação e arquivamento digitais, estas o transformam no que Brügger chama de mídia *reborn digital*. Mesmo sem nunca ter sido analógico, as dinâmicas de seleção e edição pelas quais esses materiais passam são suficientes para configurá-los como objetos de outra natureza.

Conformam-se a essa categoria fenômenos como a “ripagem” de CDs (ou seja, a extração do áudio e sua conversão para formatos como o mp3, que permitem seu armazenamento e reprodução nos sistemas de computador) e a “repostagem” de arquivos de áudio originalmente lançados em plataformas virtuais. Esse último caso é especialmente significativo para minha pesquisa, uma vez que trabalho com fonogramas que já haviam sido postados na internet à época de seu lançamento, mas que tiveram de ser recuperados e postados novamente em outros sites por diferentes razões (a principal delas sendo o encerramento das atividades das principais plataformas de compartilhamento musical dos anos 2000, como o MySpace e a Trama Virtual).

1.2. Colecionando discos: o processo de construção do acervo

As cenas musicais são fenômenos em rede, formado pelas interações entre múltiplos atores em torno de um interesse musical comum. Tais interações se desenrolam simultaneamente em diferentes escalas espaciais, sem uma hierarquização definida entre elas. A dimensão local, urbana, de uma cena específica, tem a mesma importância (para sua composição, a ser “cartografada” pela pesquisa) que suas relações a nível translocal, ou seja, os contatos com membros de outras cenas dispersas pelo mundo, através da circulação midiática e de pessoas.

Os nós que formam essas redes sociotécnicas podem ser entendidos como “qualquer agente que produza diferença – seja este um ator humano ou não-humano – na coletividade, atuando como mediador da rede e deixando rastros” (SÁ, 2013, p. 35). Assim, deve-se reconhecer a importância primordial dos artefatos que circulam pelas cenas para sua constituição, tão fundamentais quanto os indivíduos que os produzem e consomem. Entre esses objetos – fanzines, cartas, roupas, cartazes... – talvez os mais basilares para a sustentação de uma cena sejam seus fonogramas. Da mesma forma, os avanços nas tecnologias de comunicação legitimam os ambientes virtuais como mediadores cada vez mais importantes para a existência e a preservação das cenas musicais.

Considero que a presença dos fonogramas na web por si só possa ser entendida como uma manifestação da dimensão virtual das cenas musicais em que foram produzidos, uma vez que são responsáveis pela manutenção de sua memória na contemporaneidade, em um nível de acesso público muito maior do que coleções de mídias físicas. Às margens das oficialidades estatais e industriais, os colecionadores digitais conseguem publicar seus arquivos de forma horizontalizada na internet, ocupando os mesmos espaços nos mecanismos de busca que coleções institucionais. Essas coleções virtuais mantêm o passado das cenas como algo em constante construção, agora no campo da memória.

Por esse motivo dedicarei esta seção para descrever o processo de seleção e arquivamento do conjunto de fonogramas que constituem parte da cena estudada. A intenção é mapear as plataformas nas quais esses documentos estão localizados atualmente, a fim de explicitar o procedimento de pesquisa e identificar alguns dos ambientes virtuais que funcionam como repositórios das memórias das cenas musicais. Além disso cabe distinguir as características de cada um desses espaços, uma vez que possuem funcionalidades e focos diferentes entre si, que podem influenciar na composição e na organização dos documentos arquivados.

Algumas das fontes estão disponíveis de forma oficial pelas bandas, em diferentes plataformas de *streaming* musical. Algumas destas são os serviços de *streaming* por assinatura. Os principais serviços desse tipo na atualidade são Spotify, Deezer, Tidal, Amazon Music, Apple Music e YouTube Music. Todos estes possuem características comuns, que os definem como uma forma específica, hegemônica, do comércio digital de música. Em geral eles oferecem acesso imediato a volumes imensos de música gravada, que pode ser ouvida de graça – porém com propagandas que interrompem a música – ou pagando uma assinatura mensal, que também permite download das faixas para ouvir offline.

Porém é importante notar que esse download não é do arquivo sonoro em si, ou seja, não é possível armazená-lo e manipulá-lo como se faz com arquivos mp3 ou wav, por exemplo. A música segue vinculada à plataforma e sua escuta, mesmo quando baixada, continua sendo atrelada necessariamente ao seu software. Isso é um problema do ponto de vista da preservação, uma vez que o acesso público aos fonogramas postados nesses serviços fica à mercê de sua permanência. Caso a banda ou a plataforma decidam retirar esses conteúdos, o acesso a eles é perdido, comprometendo tanto pesquisadores da música quanto interessados pela memória musical da cena em questão.

Essas plataformas também têm em comum um sistema de *playlists*, criadas pelos usuários ou pela própria plataforma, através de editores profissionais ou de algoritmos, e distribuídas aos utilizadores com base no tipo de música consumida por eles. Também há a possibilidade de monetização para as bandas, que são remuneradas com base no número de reproduções de suas faixas. Os catálogos dessas plataformas são bastante semelhantes entre si, uma vez que é comum que os produtores publiquem suas músicas na maioria delas ao mesmo tempo. É o caso das fontes que encontrei através do Spotify, todas elas presentes nas plataformas concorrentes: os discos das bandas Euthanasia, Ambervisions e Pipodélica (exceto *Enquanto o Sono Não Vem*).

Outra forma das bandas publicarem suas músicas na internet com possibilidade de monetização é o Bandcamp. Fundada em 2008, essa plataforma oferece *upload* e audição gratuita de gravações, porém também permite a compra e venda de fonogramas (físicos e digitais) e outros itens de *merch*¹⁰ pelas bandas, com preços definidos pelas mesmas. Apesar das taxas cobradas pelo site em cada transação, que vão de 10 a 15%, o Bandcamp acaba possibilitando um maior controle dos artistas em relação à monetização de seu trabalho, assim como um contato mais direto e pessoal com aqueles que consomem sua música. Entre as fontes, encontrei o álbum da Euthanasia na página da banda nessa plataforma¹¹. Também é o caso de *Battle II: Messiah Elektrik-Sado*, da Masochrist, publicado na página do selo Godless Records no Bandcamp¹².

Uma terceira plataforma utilizada pelos artistas de Florianópolis para disponibilizar suas músicas de forma oficial é o SoundCloud. Fundado em 2007, esse site não oferece uma monetização direta dos fonogramas, tendo como maior apelo sua conectividade entre os usuários e a facilidade de compartilhamento de seus conteúdos em outras redes sociais. Neles foram postados 5 de minhas fontes, seja em contas com o nome das bandas (Superbug, Stormental e Os Cafonas) ou de um de seus membros (The Dolls, postado pelo baterista Xando Passold). Também acessível de forma oficial está a discografia da Zoidz, oferecida gratuitamente no site da banda.

10 Termo derivado de *merchandise* (“mercadoria”), usado tanto no inglês quanto no português para se referir aos objetos vendidos pelos artistas, desde fonogramas (CDs, fitas-cassete, etc) até camisetas, adesivos, *patches* e outros artigos com a marca das bandas que os produziram.

11 Disponível em: <https://eutha.bandcamp.com/album/estileira-core-music-tarja-preta-2000>. Acesso em: 24 de nov. 2022.

12 Disponível em: <https://godlessrecords.bandcamp.com/album/battle-ii-messiah-electrik-sado>. Acesso em: 24 de nov. 2022.

Porém foi no YouTube que encontrei a maior parte de minhas fontes: os discos da Austhral, Black Tainhas, Cochabambas, Ghash, Morbus Inferno, Os Pistoleiros, Osculum Obscenum, Sengaya, Soulscurge, Still Life e Yellra. A principal diferença dessa plataforma para as anteriores é a desvinculação dos responsáveis pelos uploads em relação às equipes de produção dos fonogramas. Apesar de algumas das fontes terem sido postadas por envolvidos nas gravações, a maioria está em canais de terceiros. Se por um lado isso favorece a pirataria (mesmo havendo mecanismos de impedimento da monetização desses áudios postados sem consentimento dos autores), por outro acaba formando um importante repositório de música gravada, com os fãs se responsabilizando pela preservação dos fonogramas que possuem em seus HDs.

Além desses, encontrei o único registro do EP *Enquanto o Sono Não Vem* na plataforma Internet Archive, postado pelo perfil do Progshine, blog e selo musical brasileiro dedicado ao rock progressivo. O Internet Archive é um projeto que iniciou em 1996 com a intenção de registrar e preservar a internet, notavelmente através de ferramentas como a Wayback Machine, que permite o acesso a cópias de sites em diferentes momentos do passado. Hoje o site preserva cerca de 625 bilhões de páginas web, mas além dessas há muitos outros tipos de documentos guardados em seu sistema, uma vez que qualquer pessoa com uma conta gratuita pode fazer upload de suas mídias.¹³

Por fim, os álbuns das bandas Khrophus e Krimparturr foram retirados de dois blogs dedicados ao compartilhamento de álbuns de metal, respectivamente intitulados “Sick music... for a sick minds...” e “Mortuus in somnis”. Os blogs também são repositórios relevantes de música na web, porém por ser um formato mais descentralizado (cada blog é um blog, mesmo que se utilize de uma mesma ferramenta como o Blogspot ou o Wordpress) torna-se mais complexa a busca por registros específicos.

Além disso, por ser um formato mais antigo de compartilhamento, os arquivos hospedados em blogs correm risco de desaparecimento, seja pela defasagem dos serviços utilizados para o upload ou pelo encerramento das próprias páginas em que estes são hospedados. A respeito dessa volatilidade dos repositórios virtuais, cito o caso do compacto duplo dos Cochabambas. Encontrei inicialmente essa gravação postada no blog Disco Furado, dedicado ao compartilhamento de álbuns *underground*. Após ter encontrado e baixado o disco através do canal do blog no YouTube – onde eram postados os fonogramas mais recentes da

¹³ Disponível em: <https://archive.org/about/>. Acesso em: 29 de nov. 2022.

página – o blog Disco Furado foi tirado do ar, assim como seu canal do YouTube, por questões de direitos autorais. Se eu não houvesse feito o download previamente, hoje não teria mais acesso a esse fonograma.

É fundamental notar que todos esses arquivos musicais, independente da plataforma em que os encontrei, foram postados vários anos depois do período aqui estudado. Pode-se postular, todavia, que muitos desses álbuns já haviam sido disponibilizados na internet anteriormente, na época do lançamento dos fonogramas em si, e que essas versões iniciais tenham se perdido pela obsolescência dos serviços em que foram hospedadas. Uma evidência disso é que praticamente todas as bandas analisadas possuíam um perfil no MySpace, aos quais pude ter acesso através do Wayback Machine. As únicas que não encontrei na plataforma foram The Dolls, Masochrist e Superbug.

MySpace é um site criado em 2003 e que teve seu auge em 2008, após ser comprada pela News Corporation de Rupert Murdoch em 2005, tendo chegado a ser a maior rede social do mundo com mais de 300 milhões de utilizadores. Seu uso era gratuito, e os usuários podiam fazer upload de mídias em seus perfis para serem compartilhadas com o resto da comunidade do site. Graças a essa funcionalidade essa rede social tornou-se muito relevante no desenvolvimento das cenas musicais da época, uma vez que artistas e público podiam manter contato direto, independentemente de distância geográfica, com livre troca de conteúdos. Além disso essas páginas serviam como um portfólio virtual para o trabalho desses músicos, que se dispunham em uma relação mais horizontalizada com os outros artistas da plataforma, sem distinções baseadas em popularidade ou lucratividade.

A partir de 2009 a base de uso do MySpace começou a decair em face à ascensão de outras redes sociais, como Facebook, Instagram e YouTube, e, embora ainda exista hoje em dia, tornou-se uma plataforma bem diferente do que era em seu auge. Mas o que mais difere o MySpace atual com o do passado, infelizmente, é seu repositório de música gravada. Isso porque em 2019 foi revelada a perda de todo o conteúdo postado por usuários na plataforma desde sua criação até 2015.

Esses dados teriam sido corrompidos em uma migração de servidores, segundo a própria empresa, que assegurou que não haveria nenhuma forma de recuperação. Porém o caráter acidental desse apagamento pode ser questionado, uma vez que a preservação de um volume tão grande de arquivos exigem custos e esforços com os quais a empresa pode não

estar mais disposta a lidar¹⁴. Esse acontecimento foi uma das grandes perdas dos vestígios de uma internet que já não existe mais, mas que foi definidora para as culturas musicais de seu período. São 12 anos de música apagada, uma fração imensa das mais de 50 milhões de faixas hospedadas na plataforma, e das quais ainda não é possível de medir quantas tinham sua única existência nos servidores do MySpace, tendo assim sido perdidas para sempre.

Apesar dessa perda sonora, o Wayback Machine ainda permite a visualização dos perfis da plataforma, com seus textos e algumas imagens. Isso se dá de forma bastante fragmentária, uma vez que a ferramenta funciona através de “fotografias” das páginas em um momento específico do tempo, porém é valioso por preservar o acesso a espaços importantes da dimensão virtual das cenas independentes no período estudado. O Internet Archive também hospeda um acervo de aproximadamente 490 mil MP3s (1.3 terabytes) postados na plataforma entre 2008 e 2010, chamado “MySpace Dragon Hoard”¹⁵.

O mesmo tipo de problema aconteceu com a Trama Virtual, plataforma brasileira com modelo semelhante ao MySpace. O site foi criado entre 2001 e 2003 (fontes variam) e foi idealizado pelo produtor Carlos Eduardo Miranda, em parceria com a gravadora paulista Trama. Esse serviço também permitia que artistas criassem suas páginas e disponibilizassem seus MP3s para download gratuitamente, uma iniciativa avançada para a música independente no Brasil em uma época anterior ao YouTube e ao MySpace. A Trama Virtual chegou a ter 78 mil bandas cadastradas, com cerca de 205 mil músicas postadas nos seus servidores, e todos esses arquivos foram perdidos quando a Trama Virtual encerrou suas atividades em março de 2013.¹⁶

Outra rede social marcante para o contexto estudado, sobretudo no Brasil, foi o Orkut. Fundado em 2004 e encerrada em 2014, esse site chegou a ter 30 milhões de usuários brasileiros ativos, concentrando parte das discussões e trocas de arquivos das cenas nacionais na época. Embora as comunidades dessa rede social ainda possam ser acessadas via Wayback Machine (com diversas lacunas nos tópicos de discussão), a maior parte das mídias que circulavam por elas também foi perdida.

Isso se dá pois o Orkut não possuía um sistema próprio de compartilhamento de arquivos, condicionando os usuários ao uso de serviços externos para suas trocas. Sites como

14 Disponível em: <https://arstechnica.com/information-technology/2019/03/myspace-apparently-lost-12-years-worth-of-music-and-almost-no-one-noticed>. Acesso em: 24 de nov. 2022.

15 Disponível em: <https://mashable.com/article/myspace-internet-archive-rescue>. Acesso em: 24 de nov. 2022.

16 Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/midia/trama-virtual-chega-ao-fim>. Acesso em: 30 de nov. 2022.

Rapidshare, 4Shared, Mediafire e Megaupload, entre outros, ofereciam hospedagem gratuita para seus usuários, porém os limites de volume e tempo de armazenamento condenavam esses arquivos à efemeridade. Além disso, muitos desses serviços foram descontinuados com o tempo, levando junto o registro dos dados.

Nesse ponto cabe uma reflexão a partir dos diferentes acervos de fontes com que trabalhei nos dois momentos de minhas investigações sobre a cena de Florianópolis entre as décadas de 1990 e 2000. No primeiro trabalho me debrucei sobre 22 fitas-demo lançadas entre 1993 e 1999, todas elas recolhidas de um mesmo acervo: o blog Demo-Tapes Brasil. Nessa página, o músico e colecionador catarinense Edson Luís de Souza disponibiliza para download uma grande quantidade de fitas-demo do Brasil inteiro, reunindo em si grande parte dos registros virtuais da cena florianopolitana nos anos 90. O cuidado em divulgar não apenas o áudio, mas todos os aspectos gráficos e textuais das fitas, assim como em catalogá-las com metadados e em fornecer informações técnicas sobre o processo de digitalização, aponta para o grau elevado de organização dessa coleção.

Já atualmente tenho me dedicado a analisar um número próximo de gravações – 28, entre álbuns e EPs – produzidos em uma duração semelhante de tempo. Estas fontes, porém, estão bastante dispersas pela rede, mesmo tendo sido produzidas em um contexto em que a internet e as tecnologias digitais já estavam bem mais avançados e acessíveis do que na década anterior. Essa dispersão, através de múltiplos espaços e modelos de compartilhamento musical, fez de sua coleta um processo complexo, descontínuo e por vezes quase acidental, como tendem a ser as dinâmicas online.

A meu ver essas características dos acervos de fontes dão pistas sobre transformações das experiências musicais na virada do milênio. Entre estas, ressalto o processo de desmaterialização como uma das principais. Refiro-me à progressiva desvinculação dos fonogramas em relação a seus suportes tradicionais (disco de vinil, fita cassete, CD, etc), possibilitada pelas tecnologias de digitalização das informações, através das quais sons, imagens e textos originalmente registrados de forma analógica são transformados em código binário. Note-se que não se trata de uma desmaterialização plena, uma vez que mesmo os arquivos digitais necessitam de um componente material para serem registrados e reproduzidos, mas da passagem para uma outra escala de materialidade, microscópica, quase etérea.

Nessa transição do analógico para o digital, os documentos originais nunca saem ilesos. Mesmo nos casos em que há um esforço para digitalizar todos os componentes (textuais, gráficos e sonoros), a experiência de escuta é essencialmente diferente. Nos fonogramas físicos, sejam analógicos ou digitais) há uma identidade entre a música e seu suporte material, uma vez que se tem um objeto específico que contém uma obra específica, de forma que estes frequentemente se confundem entre si: a palavra “disco”, por exemplo, ainda é usada como sinônimo de um conjunto de faixas, mesmo para falar de lançamentos puramente digitais.

Além disso, a digitalização altera a relação entre a música e seus “paratextos” imagéticos e textuais, presentes nas capas e encartes. No paradigma fonográfico analógico, cuja expressão maior é o formato álbum, todos esses componentes são projetados e vendidos como uma unidade artística, na qual as características físicas dos suportes (tamanho, formato e material da capa, encartes e outros anexos) compõem essas obras e afetam suas recepções. Quando esses diferentes tipos de informações são deslocados de seus suportes físicos, suas naturezas são de certa forma horizontalizadas, traduzidas em um mesmo código binário e dispostas em arquivos individuais que, à primeira vista, só se diferenciam pelas três letras no fim de seus nomes: mp3, jpg, txt...

Quando se trata da disponibilização desses arquivos na internet, as relações entre tais partes tornam-se ainda mais turbulentas. Aqui entra uma segunda tendência relevante no que se refere às transformações pelas quais vêm passando os fonogramas no século XXI: se por um lado temos a desmaterialização de suas formas, agora falamos da fragmentação de seus conteúdos. Com isso quero dizer que seus componentes sonoros, gráficos e textuais raramente são encontrados em sua totalidade no mesmo endereço virtual. Isso nos faz pensar sobre uma certa hierarquia entre os elementos, sobre aquilo que merece ou não ser preservado e divulgado como a obra em questão. De forma geral, nas plataformas com que venho trabalhando, os álbuns têm seus conteúdos resumidos às faixas sonoras e à imagem da capa.

Algumas outras informações são associadas como metadados, porém retiradas de seus contextos gráficos originais. Se tomarmos como exemplo o Spotify, plataforma de *streaming* musical com mais usuários globalmente, são disponibilizados os seguintes: título do fonograma, nome do artista, ano do fonograma, número de faixas, nome das faixas, duração de cada faixa, duração total do fonograma, nome dos intérpretes, compositores, produtores, selo/gravadora e a fonte desses dados. As outras plataformas com que venho trabalhando não

oferecem mais informações além destas, e mesmo no Spotify é comum que nem todas essas categorias estejam preenchidas.

Tem-se assim um modelo de compartilhamento marcado pela limitação e descontextualização das informações a respeito dos documentos. Dessa forma, para ter acesso à totalidade informacional dos fonogramas deve-se buscar seus vestígios espalhados pela rede, segundo diferentes estratégias. Em minhas pesquisas, frequentemente tive de procurar imagens e outras informações sobre as fontes em páginas diferentes daquelas em que encontrei o áudio e a capa. Um desses repositórios foram sites de venda, como lojas online de discos e plataformas de comércio como o Mercado Livre, especialmente pertinentes para encontrar imagens de contracapa e dos encartes. Bancos de dados sobre música também foram essenciais nesse sentido, sendo espaços de destaque da dimensão virtual das cenas musicais. Por isso dedicarei a seção final deste capítulo a abordar alguns aspectos dessas plataformas, focando nas duas que venho utilizando com maior ênfase: *Discogs* e *The Metal Archives*.

1.3. Enciclopédias musicais: ferramentas de análise e espaços virtuais das cenas

Discogs (abreviação de “*discographies*”) é um site estadunidense, criado em 2000 por Kevin Lewandowski como uma forma de catalogar sua coleção de discos de *techno*. Inicialmente restrito à música eletrônica, com o tempo foi expandindo seu escopo até abarcar todos os tipos de gravações em áudio já lançadas (inclusive não-musicais), funcionando no presente como o maior banco de dados virtual sobre o tema: em julho de 2022, continha informações sobre mais de 15 milhões de gravações, adicionados por aproximadamente 602 mil colaboradores¹⁷. Desde 2005 a plataforma hospeda uma seção de comércio, na qual usuários podem comprar e vender fonogramas (nos mais diversos formatos e suportes) entre si, cujas taxas cobradas em cada transação são a principal fonte de lucro do site.

Já a *Encyclopædia Metallum: The Metal Archives* foi lançada em julho de 2002 por um casal canadense, que atende sob os pseudônimos Morrigan e Hellblazer, e possui um formato semelhante ao *Discogs*, embora menos focada em catalogar coleções pessoais e mais na acumulação coletiva de conhecimento musical. Porém a maior diferença entre os dois sites é o fato do *Metal Archives* dedicar-se exclusivamente a gravações de metal. Essa restrição é bastante enfática, rejeitando artistas de outros subgêneros do rock, por mais pesados que

¹⁷ Disponível em: <https://www.discogs.com/company>. Acesso em: 24 de nov. 2022.

sejam. Bandas de *punk* ou de *noise*, por exemplo, só são admitidas quando cruzam essa sonoridade com elementos de alguma vertente do metal. O site chega a ter uma seção de regras, explicando os critérios de admissão utilizados por seus moderadores:

Por mais simples que pareça a regra de que “deve ser uma banda de metal”, isso envolve um enorme debate. Nenhum de nós pensa que somos uma autoridade suprema em heavy metal. Todavia, como uma enciclopédia do heavy metal, este site deve traçar limites. Se aceitássemos qualquer coisa, não faria sentido; não seríamos mais um arquivo de metal. Por causa disso a equipe de moderadores decide, baseada nestas diretrizes definidas pelos donos, se sua submissão é ou não válida. (...) Primeiramente, para uma banda ser de metal, ela deve ter *riffs* de metal (...) Os elementos de metal devem prevalecer sobre os de não-metal. (...) Em segundo lugar, para as menos conhecidas, precisamos de evidências convincentes de é uma banda de metal (...) As melhores evidências são, é claro, exemplos em áudio. (...) Em terceiro lugar, para uma banda ser aceita ela deve ter pelo menos um álbum inteira e inequivocamente de metal. (...) Nós já aceitamos previamente algumas bandas que não são de metal como exceções seletas. Foram principalmente projetos secundários de membros de bandas notáveis de metal e algumas bandas que não são de metal mas que foram consideradas pela equipe como historicamente relevante para a cena de metal. Nós não incluiremos mais nenhuma exceção do tipo.¹⁸

Em seguida a essas diretrizes, os autores listam uma série de subgêneros que não são admitidos em seu escopo: nu-metal, metalcore, deathcore, glam rock, hard rock, rock progressivo, rock psicodélico/ocultista, medieval/neofolk/folk rock, stoner rock, hardcore, grindcore, crust punk, screamo, punk, noise rock, gothic rock, rock industrial, hard rock alternativo/moderno, hard rock sinfônico, j-rock/visual kei, pop com elementos de metal, djent, ambient/drone/noise, post-rock, post-punk, post-hardcore, bandas cover ou de tributo. Alguns tipos de fonogramas também não são aceitos, como compilações com mais de 5 bandas diferentes, bootlegs e gravações que não são acessíveis ao público em geral. Todas essas restrições, é claro, fazem com que os *Metal Archives* tenham um volume de dados muito menor que o *Discogs*: em julho de 2022 o site possuía informações sobre 490 mil fonogramas, lançados por pouco mais de 159 mil bandas. 15 dos 28 fonogramas que venho analisando atualmente estão no *Metal Archives*. Já no *Discogs* há 17 fonogramas, sendo que 9 destes também estão presentes no *Metal Archives*.

Ambas as enciclopédias supracitadas organizam as informações de forma semelhante, havendo dois tipos principais de verbetes. O primeiro são as páginas de artista/banda, nas quais estão listados todos os lançamentos associados a seus nomes, assim como fotos (de

¹⁸ Disponível em: <https://www.metal-archives.com/content/rules>. Acesso em: 24 de nov. 2022. Tradução livre do autor.

logotipos ou dos musicistas) e algumas informações sobre os envolvidos na produção e links associados. Nos *Metal Archives* estas tendem a ser mais detalhadas, havendo campos específicos para informações como local de origem, estado atual (ativa, separada, em hiato, etc), tempo de atividade, subgênero e temas líricos, assim como para a listagem dos diferentes músicos envolvidos e os períodos de suas participações em cada banda. Já no *Discogs* a densidade de informações varia muito, concentrando-se mais na listagem de membros e em um campo de “perfil”, no qual costuma constar uma breve biografia da banda.

O outro tipo de verbete são os fonogramas em si, organizados em páginas individuais dedicadas a cada lançamento. Ou seja, um mesmo álbum pode ter vários registros no mesmo site se for lançado em outras versões – como em suportes diferentes (vinil, CD, cassete, digital, etc), relançamentos e edições especiais – e cada uma dessas páginas possui uma seção que remete a todas as outras, centralizando as várias edições (as materialidades múltiplas dos fonogramas) sob o signo da obra individual (a experiência estética fechada, o “original” passível de reprodução). O respeito a essa dualidade dos fonogramas, revelado na iniciativa de catalogar cada edição em vez de resumi-las em uma única página para cada obra, associa-se a um preciosismo típico de colecionadores de música, na qual a versão do material colecionado importa tanto (ou até mais) quanto seu conteúdo musical.

Além dos dados mais gerais – título, faixas, selo, gênero, nome dos envolvidos na produção, país e ano de lançamento – as enciclopédias divulgam informações bastante específicas, como código de barras, número de matriz e código do fonograma dentro no catálogo do selo em que foi lançado. Ambas também possuem seções voltadas à postagem de resenhas escritas pelos usuários, assim como há registros dos nomes daqueles que colaboraram com o verbete em questão. Um ponto no qual o *Discogs* se diferencia é por permitir o *upload* dos projetos gráficos dos fonogramas, permitindo a visualização, para além da capa (à qual se limita o outro site), dos encartes, contracapas, lombadas, do suporte em si etc. Por outro lado, os *Metal Archives* distinguem-se por disponibilizarem as letras das canções.

Todas essas categorias estão disponíveis nas respectivas ferramentas de busca avançada, possibilitando o acesso aos verbetes mesmo quando há dados muito limitados a seu respeito. Tal preocupação com a materialidade e com o detalhamento das informações, características marcantes das duas plataformas, faz delas ferramentas muito pertinentes para as pesquisas com fontes fonográficas. O grande número de informações reunidas nessas

plataformas é algo que salta aos olhos imediatamente, colocando pesquisadores e pesquisadoras frente a uma condição particular da História do tempo presente: a enorme profusão de fontes que, no lugar da busca minuciosa por documentos raros e fragmentos de informação nos arquivos físicos, impõe atenção redobrada com os procedimentos de seleção, contextualização e catalogação dos materiais analisados.

Convém questionar o modo como, de forma descentralizada e sem oferecer recompensas diretas a seus colaboradores, esses sites acumularam um volume de dados que seria inacessível a projetos enciclopédicos mais individualizados e centralizados. O que motiva os usuários desses bancos de dados a empenharem tanto tempo e energia para contribuírem com sua construção? Se não há dinheiro envolvido, o que esses enciclopedistas têm a ganhar com tal dedicação? Essas perguntas, que a princípio parecem dizer respeito apenas ao funcionamento interno dessas plataformas, abrem caminhos para refletirmos sobre as dinâmicas sociais das cenas no ciberespaço. Para encontrar respostas, importa sublinhar inicialmente algumas noções das ciências da informação, estruturantes das experiências de uso dessas plataformas.

Ambos os sites são estruturados sobre o modelo de *crowdsourcing*, e entender essa característica é fundamental para utilizá-los como ferramentas de análise. Esse termo, derivado da junção das palavras *crowd* (multidão) e *outsourcing* (terceirização), foi cunhado por Jeff Howe em artigo de 2006, a fim de apontar para uma nova forma de relação trabalhista que emergia na chamada Web 2.0: empresas terceirizando funções que antes eram executadas por funcionários contratados, através de chamadas públicas em comunidades online. O neologismo foi rapidamente adotado pela imprensa, passando a ser aplicado a novas mídias que fugiam às definições originais de Howe (como Wikipedia e blogs) e mesmo a empreendimentos coletivos pré-internet (BRABHAM, 2013. p. xviii). Em um esforço que reuniu e comparou 40 usos diferentes do conceito a fim de chegar a uma definição atualizada que as integrasse, Estellés-Arolas e Gonzáles-Ladrón-de-Guevara propõem que:

Crowdsourcing é um tipo de atividade online participativa na qual um indivíduo, instituição, organização sem fins lucrativos ou empresa propõem a um grupo de indivíduos de conhecimento, heterogeneidade e número variáveis, através de uma chamada aberta flexível, a realização voluntária de uma tarefa. A realização da tarefa, de complexidade e modularidade variáveis, e à qual os participantes devem trazer seu trabalho, dinheiro, conhecimento e/ou experiência, sempre envolve benefícios mútuos. O usuário vai receber a satisfação de dado tipo de necessidade, seja econômica, de reconhecimento social, autoestima ou o desenvolvimento de habilidades individuais, ao passo que o *crowdsourcer* obtém e utiliza para sua

vantagem o que os usuários trouxeram para a empreitada, cuja forma irá depender do tipo de atividade realizada. (ESTELLÉS-AROLAS & GONZÁLEZ-LADRÓN-DE-GUEVARA, 2012, p. 197)¹⁹

Embora se sublinhem os “benefícios mútuos” do *crowdsourcing*, é importante ressaltar que estes não são simétricos. Diferente de modelos colaborativos como o *open source* (ou código aberto), na qual nenhum participante necessariamente beneficia-se mais do que os outros, as iniciativas de *crowdsourcing* tipicamente trazem muito mais vantagens (sobretudo econômicas) para seus iniciadores do que para os usuários. Esse desbalanço, porém, não é oculto. Aqueles que contribuem para esse tipo de atividade geralmente o fazem de forma voluntária, sem esperar recompensas diretas dos proprietários, borrando assim as relações trabalhistas implícitas nesses projetos.

A definição oferecida acima aponta para alguns possíveis benefícios oferecidos aos usuários – dinheiro, reconhecimento social, autoestima, habilidades individuais –, mas são exemplos descontextualizados e genéricos. Faz-se necessário olhar para as dinâmicas internas das enciclopédias musicais aqui analisadas, a fim de identificar justificativas mais específicas para o engajamento de seus grandes volumes de colaboradores. Sicília, a partir de dados recolhidos com 135 dos usuários mais ativos do *Discogs*, identificou três tipos de motivação para suas colaborações. A classificação proposta por essa autora ajuda a explicar práticas específicas desse site, mas pode ser expandida para outras plataformas de *crowdsourcing*, como o *Metal Archives*.

O primeiro tipo, mais recorrente entre seus informantes, são as motivações intrínsecas ou altruísticas, na qual a atividade justifica-se a si mesma, podendo ser baseada em sentimentos de obrigação (razões éticas, como a contribuição com o bem comum através da expansão, preservação e divulgação do conhecimento) ou de diversão (buscar prazer, estudar, ou exibir publicamente seus conhecimentos e habilidades pessoais). Uma tática que alimenta o engajamento com tais propósitos autojustificadas é a gamificação, ou seja, a integração de elementos de jogos nessas experiências virtuais. Tanto o *Discogs* quanto o *Metal Archives* o fazem na forma de um ranking de pontos, acumulados pelos usuários através do engajamento com a plataforma. De forma geral esses rankings oferecem apenas benefícios intrínsecos, como a busca por alcançar metas individuais ou um senso de competição com outros usuários.

Porém quando as plataformas oferecem retribuições materiais por esse tipo de participação (geralmente através de competições esporádicas), ou mesmo quando objetiva-se

¹⁹ Tradução livre do autor.

acumular reputação na comunidade através dela, entra-se no terreno das motivações extrínsecas ou pragmáticas, ou seja, das expectativas por recompensas externas ao indivíduo. Na busca por reconhecimento dos pares, por exemplo, um usuário pode dedicar-se a organizar e expor sua coleção fonográfica, ou a ser o primeiro a inserir informações sobre artistas e discos raros, visando acumular pontos e aparecer no topo das listas de contribuidores mais ativos. Por também servir como plataforma de comércio fonográfico, o *Discogs* pode oferecer motivações propriamente monetárias ao envolvimento de seus usuários. Entre estas, Sicília destaca a oportunidade de vender materiais não-listados no banco de dados e a possibilidade de catalogar uma coleção pessoal com precisão de detalhes, evitando-se assim a compra de duplicatas (SICILIA, 2020, p. 9).

A essas duas categorias, situadas no nível de interação individual com as plataformas, a autora associa uma terceira, contextual: as motivações comunitárias, referentes à agregação entre os membros, como os sentimentos de pertencimento e de identidade grupal que emergem desse tipo de adesão a um projeto coletivo. Reconhecidas essas possíveis causas importa ressaltar que, embora possamos reconhecê-las nos bancos de dados musicais, elas estão mais associadas ao modelo de *crowdsourcing* do que a seus conteúdos específicos. Nos falta, portanto, identificar os aspectos especificamente musicais desses fenômenos. Algumas pistas destes podem ser encontradas nos debates sobre a relevância social, em cenas de rock *underground*, do acúmulo e da exibição de um amplo conhecimento sobre os tipos de música apreciadas nesses contextos. Esse tipo específico de erudição, associado fortemente com o colecionismo de discos, é amplamente reconhecido como um elemento importante dessas sociabilidades musicais, de tal forma que diversas pesquisas se dedicaram a investigá-lo sob diferentes abordagens.

Uma destas, partindo de Bourdieu, situa tais práticas no interior de uma economia de capital (sub)cultural. Essa perspectiva considera as cenas musicais como campos sociais – ou seja, microcosmos sociais relativamente autônomos, com lógicas próprias, dentro dos quais se desenrolam as disputas por capital – nos quais os participantes demonstram seus conhecimentos e habilidades nas práticas culturais do grupo, a fim de construir autoestima e de ter uma experiência socialmente recompensadora. Kahn-Harris, analisando a cena global de metal extremo, afirma haver dois tipos de capital subcultural: mundano e transgressor. O primeiro, ligado ao comprometimento altruístico com os esforços cotidianos de reprodução da cena, seria a recompensa das demonstrações de extenso conhecimento musical. Assim, ao

estudar as trajetórias históricas da cena, ouvir seu vasto número de bandas e mobilizar complexas listas de gêneros e subgêneros para analisá-las, os membros da cena estariam reforçando seu comprometimento ético para com a cena, acumulando capital e negociando posições em suas hierarquias sociais.

Já um segundo ponto de vista considera esse tipo de erudição, no contexto da música popular, como uma estratégia de mediação entre elementos de “alta” e “baixa” cultura, borrando tais definições ao adotar noções da primeira para celebrar o que é tradicionalmente associado à segunda. No universo simbólico do metal, isso pode ser identificado em três práticas principais: o conhecimento minucioso sobre o estilo; a valorização do virtuosismo musical; e um julgamento crítico e sóbrio (ALLETT, 2010, p. 183). Tais características convergem com a imagem tradicional do *connoisseur*, associado a uma apreciação artística distanciada e contemplativa, porém profundamente especializada, assim como a uma atitude austera e reservada, por vezes esnobe. Essa figura resume em si uma relação com a arte ligada à “alta cultura”, na qual se valoriza o julgamento racional em detrimento de um envolvimento emocional com a obra: o importante é a avaliação, não a reação; a mente, não o corpo.

Essa postura, quando assumida em cenas *underground*, é conflitante com uma série de práticas e valores típicos desse contexto. O elogio aos excessos, sejam eles estéticos (volumes altos, instrumentos distorcidos, andamentos velozes, batidas intensas, letras violentas, visual elaborado...) ou comportamentais (rebeldia, vida boêmia, uso de drogas, política radical, atitudes transgressoras em geral), comum ao rock, distancia-o do ideal erudito de arte sóbria e controlada. Além disso estamos falando de uma musicalidade muito corporal: em um show a música não é apenas ouvida, mas sentida ao ressoar no corpo de forma tátil, o que pode se expressar em práticas corporais intensas como o *headbanging*, o *stage dive* e o pogo. Sua corporalidade faz do rock um gênero muito passional, dionisiaco, o que supostamente atrapalharia uma apreciação fria e racional como a do *connoisseur*.

Segundo Allett, a adesão a valores de “alta cultura” nas cenas *underground* (em particular entre fãs de metal extremo) seria uma tentativa de validar sua música como arte, reiterando que há uma “substância” (virtuosismo, lirismo, etc) mais profunda que a confusão violenta de suas sonoridades e pistas de dança, cujo acesso exigiria conhecimento e sensibilidade refinados. Para a autora isso é uma forma de legitimar o imaginário profano e ao mesmo tempo reforçar uma posição anti-*mainstream*, ao declarar-se como parte de uma “elite” de ouvintes seletos. Esse tipo de erudição seria, portanto, um “sistema compartilhado

de valores que caracteriza suas avaliações e expectativas” (ALLETT, 2010, p. 192)²⁰ frente à cena em questão.

Por fim há uma terceira leitura sobre o tema que reconhece a expertise musical como componente central das sociabilidades nas cenas de rock, sendo uma das principais formas de perpetuação de certo masculinismo que marcaria essa cultura. O conteúdo desse conhecimento aprofundado seria menos importante do que o seu cultivo: a caçada por álbuns pouco conhecidos, a identificação de elos genealógicos entre bandas e estilos, a escuta de cânones, o domínio do léxico que descreve tais sonoridades (como os subgêneros pormenorizados), etc. Essas práticas vinculam-se ao colecionismo de discos, uma das atividades musicais mais marcadamente masculinas (ao menos nas culturas anglo-americanas), e têm papel central na transmissão e na validação de discursos sobre música:

Como acúmulos de artefatos materiais, coleções de discos carregam informações cujo arranjo e interpretação é parte do discurso mais amplo sobre música popular. Em um processo circular, as coleções de discos, tais quais estatísticas esportivas, fornecem as matérias-primas ao redor das quais tomam forma os rituais de interação homosocial. Assim como a conversa recorrente entre homens molda a composição e a extensão de suas coleções, cada homem encontra, na semelhança de seus referenciais com os de seus pares, a confirmação de um universo compartilhado de julgamento crítico. (STRAW, 1997, p. 5)²¹

Dito isso, fica evidente que tais motivações se combinam nas plataformas que venho discutindo aqui: embora a participação nesses projetos se estruture sobre as possibilidades do formato *crowdsourcing*, ela também é condicionada por características próprias da socialização musical. Por esse motivo reitero que esses sites, assim como os arquivos de áudio de que tratei anteriormente, são elementos importantes da dimensão virtual das cenas musicais. Interpreto-os como espaços nos quais as sociabilidades em torno de assuntos musicais podem ser praticadas em uma escala global. Apesar de ancoradas em tecnologias específicas do tempo presente, as atividades sociais que se desenrolam nessas páginas não são totalmente inéditas, uma vez que replicam dinâmicas comuns às cenas desde antes da internet existir.

Isso pode ser observado em algumas particularidades dos bancos de dados analisados, que fazem ressoar características típicas das cenas em questão. O masculinismo reconhecido por Straw, por exemplo, é corroborado nas estatísticas de ambos os sites. Entre os 135

20 Tradução livre do autor.

21 Tradução livre do autor.

informantes de Sicília, convocados entre os membros com maiores pontuações no ranking do *Discogs*, apenas 10 não se autodeclararam como homens (8 se afirmaram mulheres, enquanto 1 definiu seu gênero como “outro” e 1 não respondeu). No ranking de 100 usuários mais ativos do Metal Archives (em termos de número de bandas submetidas ao banco de dados) o cenário é semelhante, sendo composto por 88 homens e apenas 4 mulheres (mais 3 usuários definidos como “outro” e 5 sem indicação de gênero no perfil)²².

Códigos simbólicos do rock/metal também podem ser identificados na estrutura dos *Metal Archives*, e não apenas no conteúdo de seus verbetes. O ranking desse site, por exemplo, atribui a cada usuário um título, a depender de sua quantidade de pontos acumulados, que reproduzem hierarquias comuns a esse universo simbólico. Por exemplo, os níveis mais altos chamam-se “*metal freak*” e “*metal demon*”, adjetivos aparentemente negativos (“louco” e “demônio”) porém positivados no imaginário obscuro de poder e intensidade desse gênero musical. Já o nível mais baixo, de quem não passou dos 0 pontos (ou seja, que nunca contribuiu com a plataforma de nenhum modo), chama-se “*mallcore kid*”, algo como “roqueiro de shopping” em tradução livre, o que sugere uma relação superficial e falsa com o estilo.

Ao marcar aqueles que nunca se engajaram nas atividades do site com um estereótipo derogatório, os administradores estão repetindo a oposição *true/poser*, basilar no sistema valorativo do metal. Enquanto os fãs verdadeiros (*true*) estariam comprometidos com os valores do *underground* (independência, originalidade, autenticidade, música “por amor”, etc) em suas práticas na cena, os *posers* (“posadores”) representam o oposto, os fãs “superficiais” que ouvem música *mainstream*, não frequentam as cenas locais e se interessam mais pelas aparências do que pela música. O estigma de *poser* é tão marcante, nas relações sociais das cenas, que há uma nota afirmando que os nomes dos títulos são “apenas para diversão e não devem ser levados a sério”²³.

22 Disponível em: <https://www.metal-archives.com/stats>. Acesso em: 24 de nov. 2022.

23 Disponível em: https://www.metal-archives.com/content/help#tab_ranks. Acesso em: 24 de nov. 2022.
Tradução livre do autor.

CAPÍTULO 2 – MAPEANDO A CENA: INDIVÍDUOS, COLETIVOS E ESPAÇOS

No drama as cenas são divisões da peça ou filme, formadas pelas ações das personagens, sobre a estrutura material fornecida pelo cenário, no decorrer de certo período de tempo. Hoje em dia a ideia de cena foi ampliada, sendo aplicada a uma miríade de fenômenos culturais – seja nas artes, no jornalismo, no entretenimento ou mesmo na modificação corporal – como forma de descrever as redes de espaços e sociabilidades que os orbitam. O que é performado nessas cenas é a própria manifestação cotidiana dessas culturas: as interações entre seus produtores e seu público, as localidades nas quais estas se manifestam, os códigos (est)éticos que as condicionam, sua relação com a sociedade de forma mais geral, etc.

É no meio musical, porém, que o termo vem sendo utilizado mais recorrentemente no decorrer da história. As cenas musicais me parecem, como no drama, fenômenos essencialmente interpessoais, recortados no tempo e no espaço e condicionados por uma estrutura material. Tal estrutura não determina o enredo e as atuações, mas os condiciona impondo certos limites e dando um “tom” subjacente à obra. No caso da música, esse “cenário” são as próprias “condições materiais predominantes – aparato tecnológico, organização administrativa, inserção internacional, nível de concentração econômica, etc” (VICENTE, 2002, p. 1) da indústria cultural em escalas global, nacional e regional.

A cena *underground* de Florianópolis nos anos 2000, nesse sentido, insere-se em uma conjuntura de recuperação e mundialização da grande indústria fonográfica internacional, que desde a década de 1980 passou por reconfigurações. Por um lado houve a expansão dos oligopólios multinacionais de entretenimento – as chamadas *majors*, que hoje em dia refere-se aos três grandes conglomerados (Universal, Sony e Warner) que controlam cerca de 70% do mercado – sobre as empresas nacionais. Por outro, as produtoras e distribuidoras de música independente (ou *indies*) também se expandiram, através da fundação de novos selos voltados, geralmente, a estilos ou localidades mais específicas. Segundo Dias, trata-se de um processo de consolidação de um “mercado internacional-popular de bens culturais”, uma das facetas de um processo mais amplo de globalização que teria como atributos:

A revolução tecnológica, a informática, a automação; a mudança nas relações econômicas mundiais, o aumento do poder das empresas transnacionais, a organização de blocos regionais de livre comércio e de sistema financeiro próprio, a concentração e centralização de capitais; o neoliberalismo como ideário legitimador e a instituição do inglês como idioma comum. (DIAS, 2000, p. 40).

As dinâmicas de desterritorialização e fragmentação, traços marcantes da globalização, têm impacto direto nos processos produtivos da indústria fonográfica. À medida que o mercado de bens culturais é segmentado e intensificado, configura-se uma “nova ecologia” nas relações entre *majors* e *indies*. Enquanto estas tornam-se cada vez mais responsáveis pela produção de novos artistas e exploração de segmentos musicais marginalizados, aquelas passam a se concentrar “na promoção e distribuição maciça de um conjunto cada vez mais restrito de artistas, segmentos e produções – normalmente escolhidos dentre aqueles que já provaram sua viabilidade comercial em *indies*” (VICENTE, 2002, p. 8)

Foi nesse contexto que o conceito de “cena” começou a ser elaborado de forma aprofundada pela academia a partir dos anos 1990, em particular por estudiosos da Comunicação, das Artes e das Ciências Sociais. A amplitude da ideia de cena musical, à primeira vista, parece demonstrar sua potência, e alguns teóricos exaltam essa característica, chegando a defender sua expansão sobre “formas e práticas não habitualmente consideradas como estando dentro do marco da ‘cena’: música clássica, por exemplo, (...) ou música de igreja” (JANOTTI JR, 2012, p. 8). Em “*Scenes and sensibilities*” (2006)²⁴, Will Straw destaca a amplitude de fenômenos que o conceito passou a abarcar. Segundo o autor:

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

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

cidade? Todos esses fenômenos têm sido designados como cenas. (STRAW, 2006, p. 6)²⁵

Todavia, essa perspectiva expansionista pode resultar em abusos, quando não se atenta ao porquê da não-adequação da categoria sobre tais contextos. Uma dessas dificuldades, por exemplo, é aparente ao tentar aplicar esse conceito (originalmente anglófono) a práticas musicais brasileiras. Parece inadequado falar em uma cena de samba, forró ou música sertaneja, e as pesquisas que tratam desses contextos costumam utilizar categorias como “circuito cultural”, “nicho de mercado” ou a ideia – mais comum no vocabulário dos próprios envolvidos nessas musicalidades – de um “mundo” ligado a determinado gênero musical (como em “mundo do samba”)²⁶.

O objeto desta pesquisa se encontra em um limiar, uma vez que trata-se de um universo simbólico de língua inglesa inserido na conjuntura social e cultural brasileira, embora suas práticas sejam organizadas de forma mais ou menos homogênea globalmente no tempo presente. Por um lado o rock parece adequar-se facilmente à noção de cena musical, uma vez que grande parte da produção nos *scene studies* dedica-se a esse gênero. Porém a historiografia revela as particularidades dessa musicalidade no Brasil, e demonstra as especificidades de conceitos que, em diferentes circunstâncias, podem referir-se a fenômenos muito distintos entre si.

Minha intenção não é identificar características “universais” da ideia de cena musical na Florianópolis dos anos 2000, que a incluíam numa categoria definitiva e globalizante, mas instrumentalizar esse conceito para organizar as informações deixadas como vestígios nos documentos dessa cena, com fins de elaborar sua cartografia social e estética. As análises “cênicas” tratam de uma pluralidade de fenômenos ligados às experiências musicais, desde aqueles relativos à produção até os referentes ao consumo, e refletindo sobre as múltiplas formas com que tais práticas se cruzam em determinados espaços geográficos e/ou virtuais. Por esse motivo, é importante recortar com precisão os limites da categoria. Segundo Felipe Trotta:

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

25 Tradução livre do autor.

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

públicos das cidades. Também aponta para uma ambiência social, onde os objetos, ruas, clubes, bares, equipamentos, aparelhos, prédios e palcos formam um contexto material para as interações culturais entre indivíduos e grupos.

Para organizar tamanha variedade de fenômenos, uma classificação tríplice foi proposta por Bennett e Peterson (2004). A fim de classificar as pesquisas já produzidas na área, os autores dividiram as cenas musicais em três tipos: local, translocal e virtual. Apesar da proposta classificativa, interpreto-os como aspectos distintos e simultâneos das sociabilidades musicais, cada um aparecendo em maior ou menor grau dependendo das práticas que prevalecem.

O primeiro tipo corresponde a concepções mais tradicionais de cena, enfatizando seus limites geográficos. As cenas locais são compostas por práticas que envolvem a música de forma mais concreta e que marcam sua presença no espaço urbano. Além dos próprios musicistas e do público que compartilham uma mesma região, essa dimensão também inclui a estrutura material (casas de *show*, estúdios de gravação, lojas de instrumentos e de discos, etc) de trabalho – as pessoas envolvidas em cada uma das partes dessa estrutura, mesmo aquelas às margens das relações entre artista e público – que dão forma à vida musical da cidade.

Já a ideia de cena translocal parte de uma crítica ao foco no local, assim como à subestimação do papel das mídias (vistas muitas vezes como corruptoras da cultura autêntica). Ela diz respeito à interação entre diferentes cenas espalhadas geograficamente, conectadas pelas tecnologias de comunicação e por seus interesses musicais e comportamentais em comum. Isso se dá, por exemplo, através da circulação de materiais como fanzines e fonogramas, por vezes mediadas pelos selos responsáveis pela divulgação desses trabalhos.

Por um lado, esta escala ajuda a descrever como os indivíduos apropriam-se de recursos musicais e estilísticos em seus contextos locais, mantendo um senso de conectividade com práticas semelhantes em outras regiões do mundo. Ou seja, a própria existência de bandas de *rock* no Brasil, à medida que se apropriam de sonoridades originadas em outros países, é uma expressão de translocalidade. Por outro há práticas mais concretas, como a conexão entre bandas brasileiras de diferentes regiões, possibilitada pelo tráfego de correspondências e pelo circuito de *shows*, festivais e turnês. Porém não se trata de um tipo de relação homogênea, uma vez que fatores como o grau de proximidade geográfica entre as cenas condicionam os tipos de práticas que emergem dessa interação.

Finalmente as cenas virtuais seriam aquelas articuladas no ciberespaço, que permite a superação de limites espaçotemporais, estando condicionadas pelas formas particulares das interações nesse meio. Segundo Bennett, o caráter não-presencial das interações via *web* faz com que essas cenas dependam de demonstrações de competência diferentes daquelas vinculadas às cenas locais (como presença em *shows* e performance corporal). Na virtualidade os envolvidos costumam se legitimar através da exibição verbal de conhecimento musical vasto, um “compartilhamento ritual de informação”. Além disso, esses espaços facilitam a continuidade dos contatos entre fãs de artistas que já encerraram suas atividades. (BENNETT, 2004, p. 230-231)

Frente à vastidão de fenômenos abarcados por perspectivas como as de Straw e Bennett, autores brasileiros como Simone Pereira de Sá, Felipe Trotta e Micael Herschmann têm se proposto a buscar “os limites da aplicação do termo cena e sua produtividade ao ser articulado a outras noções tais como gêneros musicais ou territórios urbanos” (SÁ, 2013, p. 5). Trotta, por exemplo, afirma que o termo tende a ser associado com maior facilidade a fenômenos de circulação mais restrita e a certo “posicionamento ideológico contrário à lógica dos milhões”, ou seja, associando-se melhor à ideia de “*underground*” do que ao “*mainstream*”. (TROTТА, 2013, p. 62)

Essa ideia aproxima-se de Straw quando este trata de um certo conservadorismo das cenas, entendidas por ele como “espaços organizados contra a mudança” e a obsolescência, no interior dos quais “gostos e hábitos minoritários são perpetuados, apoiados por redes de instituições de pequena escala, como lojas de disco e bares especializados” e por uma lenta elaboração de protocolos éticos internos (STRAW, 2006, p. 13)²⁷. Assim, complementa Trotta, a categoria opera como “agente da conformação de um espaço relativamente fechado de repertórios compartilhados e de circuitos de gostos que se tornam distintivos”. (TROTТА, 2013, p. 63)

Tais pontos de vistas associam-se à sugestão de Jeder Janotti Jr. e Victor Pires quanto ao caráter autorreflexivo que o uso da ideia de “cena” carrega. Essa autorreflexão, construída internamente com apoio no jornalismo e na produção acadêmica, funciona na elaboração dos protocolos éticos que estruturam as práticas musicais e processa-se sobretudo em mercados musicais de nicho, em que as informações circulam de forma mais restrita no interior de redes

27 Tradução livre do autor.

diretas de pertencimento (como comunidades nas redes sociais, veículos midiáticos especializados, ou relações interpessoais em carne e osso).

Outro elemento que parece comum às práticas associadas à ideia de “cena”, segundo Trotta, é a relação destas com a juventude. Para o autor, “o jovem é o público que faz as ‘cenas’, é, em certa medida, seu protagonista, seu modelo e seu estereótipo”. Associada a ideias ligadas “à tecnologia, à velocidade, à energia (dança, erotismo, sedução, distorção), a uma certa revolta, a um uso particular da música na dinâmica de sociabilidade” (TROTTA, 2013, p. 64), essa categoria parece enquadrar melhor alguns gêneros musicais do que outros. O *hip hop*, o *rock*, o *funk* aproximam-se dos significados atribuídos à juventude, compartilhando elementos como a intensidade da dança, das batidas e do volume, e a adoção do formato canção. Já a música clássica, o choro e a música caipira estão distantes a tais referências, não sendo considerados gêneros jovens e, portanto, apresentam dificuldades de adequação ao conceito.

O último condicionante da aplicação de “cena”, no texto do musicólogo, é a associação dessa categoria com as práticas musicais ligadas ao mundo anglófono. Apesar de, por um lado, rejeitar a leitura reducionista dessa apropriação linguística como um sintoma imposto pelo imperialismo, o autor aponta para a importância de se levar em conta as relações de poder implicadas no uso da linguagem. A relação da cena local com a anglofonia será tratada mais adiante, no capítulo 3, onde refletirei sobre a forte presença do inglês nos fonogramas analisados.

Note-se, portanto, que todos os condicionantes listados por Trotta são características marcantes das sociabilidades que venho estudando, o que justifica sua análise a partir da ideia de “cena musical” como categoria êmica, interna ao próprio fenômeno, em vez de imposta externamente pela pesquisa. Porém antes de descrever a trama social do *underground* florianopolitano cabe uma última ressalva a respeito de sua territorialidade, um aspecto indissolúvel desse conceito.

Destaco que o que chamo aqui de cena de Florianópolis não se restringe aos limites geográficos da Ilha de Santa Catarina. Por um lado, sua porção insular costuma ser a mais referenciada nos discursos sobre a capital, geralmente associada às suas paisagens de natureza exuberante e atividades praianas. Isso pode ser verificado no apelido “Ilha da Magia”, ou em símbolos municipais como a canção “Rancho de Amor à Ilha”, de Cláudio Alvim Barbosa, o poeta Zininho, que começa descrevendo a cidade como “um pedacinho de terra perdido no

mar” e segue fazendo outras referências à geografia da ilha, como sua “Lagoa formosa” e a “velha figueira” da praça XV de Novembro. Por outro lado, porém, é importante ressaltar que o recorte espacial escolhido para a pesquisa vai além dessa parte ilhoa.

A própria capital tem bairros localizados no continente (entre eles Estreito, Coqueiros, Itaguaçu, Abraão e Jardim Atlântico) e embora a maioria das fontes sejam de artistas da Ilha de Santa Catarina, assim como os espaços identificados nelas – localizados em grande parte nos bairros Centro e Lagoa da Conceição, como demonstrarei adiante – essa cena local se estende aos bairros continentais e à região metropolitana. Outras cidades próximas, como São José, Palhoça e Biguaçu, também podem ser incluídas nessa mesma cena, uma vez que estavam na mesma zona de circulação de bandas e público. Embora não tenha encontrado gravações de bandas *underground* de outros municípios da região na internet, há diversos registros de que estas existiam e que chegaram a gravar no período estudado.

Apesar disso, tal cisão geográfica entre ilha e continente não é apenas simbólica, tendo implicações nas relações de sociabilidade da juventude que constrói a cena musical dessa região. Uma delas são as próprias condições de locomoção necessárias para o acesso às regiões centrais, as quais se resumiam (entre 1991 e 2019) às pontes Colombo Salles e Pedro Ivo, uma para entrar e outra para sair da ilha. Segundo Lohn (2020), as reformas urbanas postas em prática na capital desde a segunda metade do século XX (e sobretudo a partir da década de 1970) geraram uma segregação demográfica no espaço da cidade. Ao passo que ocorria a valorização imobiliária de bairros da região norte (Ingleses, Jurerê, Canasvieiras) e ao redor da UFSC (Pantanal, Trindade, Carvoeira, Córrego Grande), avolumavam-se os núcleos habitacionais de pessoas pobres nos morros da ilha e nas periferias do continente, avançando o espaço metropolitano sobre os municípios limítrofes.

Oliveira (2018) também chama atenção a uma marginalização social dos habitantes continentais, apontando para divisões de classe entre os roqueiros de cada lado das pontes durante os anos 1980. Tal divisão se expressa nos discursos sobre a cena, identificados pelo autor em documentação oral e jornalística. O rock que se ouvia nas principais boates da ilha naquele período, ligado a estilos mais melódicos e dançantes como o *new wave*, é chamado de “popzinho” e “musiquinha mauricinha” tocada por “inexpressivos boyzinhos” (OLIVEIRA, 2018, p. 98-99).

Um dos informantes de Oliveira, um jornalista de Biguaçu chamado Ozias Alves Jr, reforça essa narrativa através de sua contraparte: o continente seria o espaço do rock

underground nos anos 80, lar de bandas seminais do metal local (como a Burn, de São José) e com espaços que promoviam shows de música pesada (a boate Metrô, por exemplo, no bairro Estreito). A mesma associação aparece na pesquisa de Rosa (2007), que ao descrever os espaços de socialização da cena local, já em meados de 2005, afirma que em São José e Palhoça “ocorrem alguns poucos shows – na maioria de metal” (ROSA, 2007, p. 101). Curiosamente, as quatro bandas de minhas fontes de fora da ilha são ligadas ao metal extremo: Euthanasia, Osculum Obscenum, Khrophus e Sengaya, todas elas do município de São José.

Dito isto, neste capítulo visio traçar um panorama social da cena de rock *underground* na região de Florianópolis. Para tanto, decidi dividi-lo em 3 partes. Na primeira identificarei os cruzamentos interpessoais entre os envolvidos na produção das fontes, conforme revelados pelos fonogramas, buscando identificar aproximações entre as bandas e esboçar uma rede de sociabilidade local. Em seguida ampliarei o escopo dessa rede, apontando para as conexões estabelecidas entre os produtores locais com indivíduos e grupos de outras cidades, estados e países, assim como a forma com que se davam esses contatos. Por fim mapearei os espaços da cidade pelos quais os fonogramas e os musicistas da cena local circulavam, dedicando uma seção a parte para tratar daquele que foi o mais cultuado desse contexto: o Underground Rock Bar, na Lagoa da Conceição.

2.1. A trama social da cena: conexões interpessoais

Para cumprir a proposta de cartografar a cena de Florianópolis, é essencial elaborar um mapeamento das relações que os participantes dessa sociabilidade estabelecem entre si, formando a rede interpessoal de musicistas, fãs e trabalhadores que deram vida ao *underground* local no período estudado. Nesta seção expus informações que permitem vislumbrar parte dessa rede que, por ser complexa e multifacetada, torna praticamente impossível uma descrição absolutamente completa. Por esse motivo resumi minha cartografia aos cruzamentos pessoais que encontrei em minhas fontes, em particular nos fonogramas selecionados mas também em sites de imprensa e redes sociais.

Um tipo bastante direto desses cruzamentos são as bandas que compartilham membros entre si, como Os Pistoleiros e Superbug: ambas possuem o mesmo guitarrista e vocalista, Diógenes Fischer. Outro músico que participa de mais de um grupo é Guilherme Zimmer, que

canta (e toca maracas) nos Ambervisions e é baterista no compacto dos Cochabambas. Zimmer também é citado como parte da primeira formação da Pipodélica, entre fins de 1999 e a gravação da primeira demo (“Pipodélica”, de 2000)²⁸. O baterista Gustavo “Cachorro”, que tocou na Pipodélica e no primeiro CD dos Ambervisions (no qual também foi responsável pela gravação), entrou nessas duas bandas justamente para ocupar o lugar de Zimmer, quando este “se ausentou durante uma temporada” no ano 2000 (JACQUES, p. 56).

Entre as bandas de metal também ocorre esse tipo de cruzamento, embora sempre dentro desse mesmo universo estético. Embora possam tocar subgêneros bastante distintos entre si, não há músicos de metal que tocam em bandas punk ou *indie*, por exemplo. O caso de Giuliano Schmidt é emblemático nesse sentido: guitarrista e vocalista da Still Life (heavy metal), também tocou bateria na Soulscurge (doom metal) e foi responsável por todos os instrumentos da Yellra (black metal). Outro membro da Still Life, Rafael Scopel, foi guitarrista na Stormental (power metal/metal progressivo).

Mais um companheiro de banda de Schmidt, o baixista Leonardo Chagas (Soulscurge), também gravou com a Austhral. Já Diego Sebold, vocalista na Osculum Obscenum, é metade do duo Masochrist, e Bruno Perotti, único membro do projeto Ghash, é creditado como baixista fundador da Aushtal (embora não tenha gravado com esta)²⁹. O guitarrista e vocalista Rafael Alves (Soulscurge), também é citado como ex-membro de bandas com as quais não chegou a gravar (Khrophus e Osculum Obscenum)³⁰.

Um segundo tipo de conexão entre músicos são as participações em fonogramas de outras bandas, que aponta para relações que podem ser menos rígidas e mais eventuais, mas que também acabam por imprimir influências que aproximam seus respectivos trabalhos. Uma modalidade destas são as participações nas equipes técnicas, como o caso de Gustavo “Cachorro”, creditado como produtor de *Rock Yerself!*. Porém é Alexei Leão (vocalista da Stormental) a pessoa que, de longe, mais aparece como responsável pela gravação, produção, mixagem e/ou masterização dos fonogramas. Leão participou como técnico em 10 das 28 fontes, contemplando uma ampla variedade de estilos: *Cada Dia Mais a Mesma Coisa*, *Máquinas Quentes a Todo Vapor*, *Rock Yerself!*, *Simetria Radial*, *Volume 4*, *Hot Milk*,

28 Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/grandes-historias-do-rock-20022003-capitulo-0>. Acesso em: 29 de nov. 2022.

29 Disponível em: <https://web.archive.org/web/20091027072617/http://www.myspace.com/austhral>. Acesso em: 29 de nov. 2022.

30 Disponível em: <https://www.palcomp3.com.br/soulscurge/>. Acesso em: 28 de nov. 2022.

Estileira Core Music Tarja Preta, *Alchemy of Pain*³¹ e *God From the Dead Images*, além da gravação de sua própria banda.

Há também o caso de músicos que compuseram canções gravadas por bandas das quais não são membros, como Eduardo “Xuxu” (Pipodélica), que foi autor das canções “Chá das 5”, “O Rei Elvis” e “Vaca Holandesa”, gravadas pelos Ambervisions em seu primeiro CD. No mesmo disco, “Xuxu” canta em três faixas e toca guitarra solo em uma, e Alexei Leão, além de tê-lo produzido, também canta em três faixas. Já *Volume 4* contou com a presença de Fábio Bianchini, vocalista e guitarrista da Superbug, tocando violão na canção “Mais”.

Porém o disco com maior volume de participações externas é *Estileira Core Music Tarja Preta*: das 14 faixas deste, apenas 3 foram gravadas exclusivamente pelos membros fixos da banda junto com o produtor Leão. Uma dessas presenças é a de Alexandre “Amexa”, dos Ambervisions, tocando theremin. Há também participações de membros das bandas Iriê, Sufocos, Galaxy Trio, Head Pain, Chocolate Silk e All3nn. Porém é o rapper Kinho Isac, do grupo Squadrão da Rima (ex-Nativos Rappers, nome com o qual havia participado em uma faixa da fita-demo *Advanced Fuckin Tape*), gravou voz e scratches em 9 faixas, razão pela qual aparece em uma das fotos do encarte referido como “Kinho, o 5º elemento”, reforçando o cruzamento de estilos e cenas proposto pela Euthanasia.

Outro espaço dos fonogramas em que se revelam informações sobre as relações entre participantes da cena são as seções de agradecimento. A Euthanasia, por exemplo, agradece aos irmãos Alexei e Andrei Leão, assim como às bandas Os Ambervisions e Os Cochabambas³². Os irmãos também aparecem nos agradecimentos do CD *Alchemy of Pain*³³, assim como a banda Khrophus, e os Cochabambas agradecem a Eduardo “Xuxu” na contracapa de seu fonograma³⁴. Já no primeiro álbum dos Ambervisions³⁵ há agradecimentos à Euthanasia, a Alexei Leão (citado pelo apelido Xei) e aos membros da Pipodélica Eduardo “Xuxu” (vocal/guitarra) e Márcio Leonardo (baixo).

Aliás, a presença de irmãos integrando uma mesma banda é algo que se repete em pelo menos 4 das 22 bandas analisadas, todas elas curiosamente ligadas ao metal. Alexei e Andrei Leão, respectivamente vocalista e baixista na Stormental, já desempenhavam essas mesmas funções na banda de heavy metal Epitaph (ativa entre 1995 e 2003), que contava com mais

31 Neste CD, Alexei Leão é creditado ao lado de seu irmão e companheiro de banda, Andrei Leão.

32 Anexo 1

33 Anexo 2

34 Anexo 3

35 Anexo 4

uma dupla de irmãos em sua composição: Daniel D'Avila (bateria) e Hique D'Avila (guitarra). Já o baterista e o vocalista da Osculum Obscenum, Adamantos Flagellum Cristus e Carnifex Flagellum Cristus, implicam sua relação fraterna mesmo na semelhança dos pseudônimos escolhidos: seus nomes são, na verdade, Rodrigo e Diego Sebold. As outras duas bandas com irmãos na formação são Austhral (Marlon e Cristian Derosa, baterista e guitarrista) e Sengaya (Rodrigo e Ricardo Ullrich, baixista e vocalista).

Aqui também cabe tratar de algumas instituições mediadoras do underground. Tratam-se de iniciativas independentes que, a nível local, agregam as bandas próximas e movimentam a cena organizando eventos e lançamentos de materiais. Além disso, ajudam a conectar os atores locais com indivíduos e coletivos a nível translocal, ao promover shows com bandas de diferentes regiões, patrocinar turnês, divulgar fonogramas, etc. Na cena de Florianópolis nos anos 2000 foram presentes dois tipos principais dessas instituições: os selos, responsáveis principalmente (mas não apenas) pela publicação e divulgação de fonogramas, e as produtoras, voltadas à organização de shows e festivais.

Nas fontes podemos identificar três selos locais que estiveram envolvidos no lançamento de alguns dos fonogramas. O primeiro deles, que lançou *Body Hurting Art*, é o Lofty Storm Records³⁶, coordenado por Marco Moriguti em Florianópolis e ativo pelo menos entre 1995 e 2004 (anos do primeiro e do último fonograma registrado). Interessante notar que esse selo de *grindcore*³⁷ dedicava-se especificamente a publicar gravações de *goregrind*³⁸, o que faz com que o álbum da Osculum Obscenum acabe por divergir sutilmente do resto do catálogo, tanto por seus elementos sonoros de *black metal* quanto por lidar com temas mais ligados ao satanismo e ao sadomasoquismo, sem um foco específico na temática *gore*.

Outro selo local de música extrema é o Godless Records³⁹, este voltado sobretudo ao *black metal*. Criado em 1994 e ainda ativo hoje em dia (apesar de um hiato nessa trajetória),

36 Disponível em: <https://www.discogs.com/label/61285-Lofty-Storm-Records>. Acesso em: 28 de nov. 2022.

37 Gênero da música extrema surgido em meados dos anos 1980 como uma elaboração de outros estilos ruidosos e agressivos, como o *hardcore punk*, o *death metal* e a música industrial. Trata-se de uma musicalidade caracterizada por andamentos extremamente velozes, *blast beats* (padrão rítmico em que o baterista toca caixa, bumbo e prato de forma coincidente e repetitiva, gerando uma explosão percussiva) instrumentos e vocais distorcidos (de guturais profundos a guinchos agudos) e faixas com durações curtas, sendo comuns músicas que não chegam a 1 minuto. Originalmente, em bandas inglesas pioneiras como Napalm Death e Extreme Noise Terror, as letras carregavam forte teor político, mas com o tempo as temáticas foram se diversificando em uma variedade de subgêneros.

38 Subgênero do *grindcore* caracterizado pelo uso de imagens de extrema violência (*gore*, em inglês) e de patologias em suas letras e nos projetos gráficos dos fonogramas. A banda Carcass é considerada uma das fundadoras do estilo, com títulos de terminologias médicas e capas formadas a partir de colagens de fotografias forenses.

39 Disponível em: <https://www.godlessrecords.bandcamp.com>. Acesso em: 27 de nov. 2022.

esse selo é tocado por um produtor da cidade de São José chamado Otavio Pereira, que assina como Octavius de Sades (utilizando-se de um artifício comum no meio black metal: o pseudônimo). A Godless Records publicou os fonogramas da Krimparturr e da Masochrist, e Pereira foi creditado como responsável pela gravação, mixagem e arte da capa desse último. Esses dois projetos, aliás, foram gravados no mesmo Cyber Studio em Criciúma/SC, outro fator que sugere uma aproximação entre os envolvidos.

O último selo tratado aqui, diferente dos outros dois, não está atrelado às bandas de metal, tendo sido responsável pelo lançamento de *Máquinas Quentes a Todo Vapor*, *Cada Dia Mais a Mesma Coisa* e *Bons Momentos Não Morrem Jamais*. Falo da Migué Records, instituição criada pelos dois Cochabambas – Guilherme Zimmer (bateria) e Rodrigo “90” (guitarra, baixo e teclados) – para publicar a fita-demo dos The Chick Magnets⁴⁰, banda anterior da dupla, em 1995⁴¹. Além dos projetos de seus proprietários (Zimmer também foi vocalista dos Ambervisions, cujos dois álbuns também foram publicados pela Migué Records), esse selo também teve a Pipodélica no seu catálogo: embora aparentemente já não estivesse envolvida nos lançamentos de *Enquanto o Sono Não Vem*, *Simetria Radial* e *Volume 4*, o EP *Tudo Isso* foi publicado pela Migué Records, assim como a demo homônima da banda (de 2000) da qual não encontrei registros sonoros⁴².

Já quanto às produtoras, reconheci duas delas como imediatamente ligadas às bandas investigadas. Uma é a Dente Preto Produções, dirigida pelo baixista Ricardo Lima e envolvida na organização dos shows de sua banda, a Morbus Inferno, tendo sua logo presente na contracapa de seu CD *Alchemy of Pain*⁴³. Já a outra é de propriedade do fundador da Khrophus, o guitarrista Adriano Ribeiro, e chama-se Brutal Productions. Esta produtora foi responsável por trazer em torno de 300 bandas para tocar em Santa Catarina durante seu período de atividade, dos anos 90 até 2003, tendo suas atividades interrompidas junto com o hiato da Khrophus⁴⁴.

Vale a pena também citar dois festivais importantes que movimentaram a cena no período estudado, sendo ambos realizados na cidade de São José. Um deles é a Celebração nos Bosques de Satan, organizado pelo selo In the Satan’s Woods (associado à banda Alocer,

40 Fita-demo esta que foi analisada por mim em: STEINMACHER, 2019.

41 Disponível em: https://web.archive.org/web/20020906154217fw_/http://www.onfocus.com.br/migue/quem.htm. Acesso em: 25 de nov. 2022.

42 Disponível em: https://web.archive.org/web/20020908044902fw_/http://www.onfocus.com.br/migue/catalogo.htm. Acesso em: 25 de nov. 2022.

43 Anexo 2

44 Disponível em: <https://whiplash.net/materias/entrevistas/103274-khrophus.html>. Acesso em: 25 de nov. 2022.

de Balneário Camboriú/SC) e que teve sua primeira edição em 2001, contando com um show da Osculum Obscenum e de outras bandas do estado e de outros, como Rio Grande do Sul, Paraná e Goiás⁴⁵. Nesse mesmo festival, em uma edição posterior, aconteceu o show de lançamento da demo *Foresta Dell'Ombra* (Austhral). Outro festival relevante foi o Vooadera Festival, que em sua primeira edição (2006) também contou com show da Austhral, e cujo organizador, Alex Pazzetto, é o atual vocalista e baixista da Khrophus.

Figura 1 – Cartaz da 1ª Celebração nos Bosques de Satan



Fonte: Facebook (página deletada)

Por fim, acho válido citar a conexão dos músicos com profissionais de outras áreas que, a partir de seus ofícios, ajudaram a construir a dimensão artística e social da cena. Um deles é o próprio Fábio Bianchini: além de músico na Superbug, Bianchini é jornalista, e

45 Há um vídeo da primeira edição desse festival, com trechos da apresentação da Osculum Obscenum e de outras bandas. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DAPhg5IDxho>. Acesso em: 25 de nov. 2022.

utilizando o pseudônimo “Zsa Zsa Szibor” produziu os *releases* de *Simetria Radial*⁴⁶ e *Cada Dia Mais a Mesma Coisa*⁴⁷, assim como escreveu o texto do campo “Quem?” no site do selo Migué Records, implicando em uma relação de proximidade com Zimmer e “90”.

Também é notável a atividade do cineasta Marco Martins, que dirigiu clipes da Pipodélica - “Valsinha N°3 (*Cette Triste Chanson*)”, de *Tudo Isso*; “Blá Blá Blá”, de *Enquanto o Sono Não Vem*; e “João Ninguém e o Quadro Novo” e “Histeria Coletiva”, ambos de *Simetria Radial* – e dos The Dolls (“Junky Doll”⁴⁸). Esse último foi publicado no YouTube já em 2006, segundo ano de atividade da plataforma de vídeos, o que aponta para outro uso precoce da internet na formação da cena florianopolitana. O diretor também é citado pela Pipodélica na segunda faixa de *Volume 4*, intitulada “Desculpe-me Por Não Ser Marco Martins”

2.2. A cena de Florianópolis para além do local

Para além dessas conexões locais, também é importante notar as articulações dos florianopolitanos com outras cenas de rock a nível nacional e internacional. Começo pelas participações, nos fonogramas analisados, de musicistas que tocavam em bandas relevantes de outros estados do Brasil. No segundo álbum dos Ambervisions, por exemplo, a faixa “Visão de Raio-X” conta com os vocais do gaúcho Wander Wildner, ex-vocalista da clássica banda punk Os Replicantes, que também é creditado como coautor da canção. Dois integrantes do grupo paulistano Ultraje a Rigor – o vocalista Roger Moreira e o guitarrista Sérgio Serra – também aparecem em uma das faixas desse mesmo disco.

No âmbito da produção também há participações de técnicos de outras regiões. *Simetria Radial*, por exemplo, contou com design gráfico do jornalista gaúcho Marcos Piangers. Também na dimensão visual, o projeto gráfico de *Body Hurting Art* foi projetado por Sascha Pahlke, baterista da banda alemã de *pornogrind*⁴⁹ Cock and Ball Torture. Já *God From the Dead Images* foi masterizado por Mika Jussila no estúdio Finnvox, localizado em Helsinki e ativo desde 1965, o mais longo da Finlândia⁵⁰. O disco da Euthanasia também é

46 Disponível em: http://web.archive.org/web/20040708222329/http://www.baratosafins.com.br/pipodelica_releasecd.htm. Acesso em: 25 de nov. 2022.

47 Presente no encarte do CD (Anexo 4).

48 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PfMHx7shmqQ>. Acesso em: 15 de nov. 2022.

49 Subgênero do *grindcore* que, assim como o *goregrind*, diferencia-se a partir dos temas líricos e imagéticos. No caso, como o nome indica, o *pornogrind* baseia-se em temáticas sexuais e pornográficas.

50 Disponível em: https://www.metal-archives.com/albums/Khrophus/God_from_the_Dead_Images/17686. Acesso em: 26 de nov. 2022.

um desses casos: foi masterizado no Rio de Janeiro por Alexandre Griva e contou com produção executiva e direção artística de Leonardo Panço, do mesmo estado.

O mesmo Panço é proprietário do selo Tamborete Entertainment, que lançou Estileira Core Music Tarja Preta. Os selos e distribuidoras independentes que lançaram os fonogramas, como havia dito, também são pontos importantes de conexão das cenas musicais a nível translocal. A banda Superbug teve sua produção lançada pelo também carioca Midsummer Madness, de Rodrigo Lariú, mesmo selo responsável pela publicação de suas fitas-demo na década anterior. Já os lançamentos do selo de Guilherme Zimmer, Migué Records, foram publicados simultaneamente pela Monstro Discos, de Goiânia, até hoje bastante relevante no mercado fonográfico independente no Brasil.

Essa parceira com o selo goiano também resultou na coletânea *Ainda Somos Inúteis! - Um tributo ao Ultraje*, em que 21 bandas brasileiras gravaram versões de músicas do Ultraje a Rigor. Esse disco foi produzido por Guilherme Zimmer, masterizado por Alexei Leão no AML Estúdio, e contou com a participação de diversas bandas da cena florianopolitana: Os Ambervisions, Cochabambas, Pipodélica, Euthanásia e um duo de Alexei e Andrei Leão (sob a alcunha “Irmãos Leão”)⁵¹.

Além desses, os dois discos da Pipodélica analisados por mim foram lançados por selos de fora de Santa Catarina. Simetria Radial saiu pelo clássico selo paulistano Baratos Afins, de Luiz Calanca, um ano após a faixa “Um Número” ter sido incluída no segundo volume da coletânea *Brazilian Pebbles*, organizada pela mesma gravadora. *Volume 4*, por sua vez, foi publicado pelo portoalegrense Senhor F Discos. Já ambas as gravações da Sengaya foram lançadas pelo selo curitibano Terceiro Mundo Chaos. Por fim, a fita da Yellra foi publicada pelo selo XFactor Records (Georgia/EUA)⁵², e a da Ghash, pela Gungnir/Dunkelweg Productions (Ponta Grossa/PR)⁵³.

Outra forma bastante direta desse tipo de relação se dá através das turnês, quando as bandas viajam para tocar na estrutura de outras cenas locais. Entre as analisadas, a com mais registros de shows fora de Florianópolis é a Pipodélica. Esse grupo tocou em diversos festivais pelo Brasil, tendo dividido o palco com importantes nomes internacionais como os ingleses do Placebo – no festival Claro Que é Rock – assim como Pixies (EUA) e Teenage

51 Disponível em: <https://www.discogs.com/release/14391538-Various-Ainda-Somos-In%C3%Bateis-Um-Tributo-Ao-Ultraje>. Acesso em: 26 de nov. 2022.

52 Disponível em: https://www.metal-archives.com/albums/Yellra/Rise_of_Chaos/927077. Acesso em: 26 de nov. 2022.

53 Disponível em: https://www.metal-archives.com/albums/Ghash/Forest_of_Perpetual_Pains/55200. Acesso em: 26 de nov. 2022.

Fanclub (Escócia), no segundo Curitiba Pop Festival, ambos eventos ocorridos em 2004. Os florianopolitanos também viajaram com a banda carioca Los Hermanos em turnê promovendo seus respectivos álbuns novos (*Simetria Radial* e *Ventura*, de 2003). Outros eventos em que a Pipodélica participou foram o Goiânia Noise, Bananada (Goiânia), Super Noites Senhor F (Brasília), Festival de Inverno (Curitiba), Ruído Festival (Rio de Janeiro), Upload (São Paulo) e o festival de 25 anos da Baratos Afins (São Paulo).⁵⁴

Os Ambervisions também participaram de importantes eventos do cenário *underground* brasileiro, como os festivais Goiânia Noise e Bananada, ambos em Goiânia, 1º Campeonato Mineiro de Surf (em Belo Horizonte) e Prótons (em Brasília). As bandas Khrophus e Stormental chegaram a fazer shows fora do Brasil no período analisado. A primeira tocou no Uruguai e no Paraguai (Arasuno Festival, em Assunção, junto de outras bandas do Cone Sul), enquanto a segunda chegou a fazer 15 shows na Europa, passando por Alemanha, Bélgica, Holanda, Espanha, Polônia, República Tcheca e Eslováquia (no festival More Than Fest, ao lado de bandas europeias reconhecidas como Marduk, Gamma Ray e Primal Fear), turnê que resultou no documentário “European Tour 2006”.

Já a Still Life tocou como banda de abertura em shows do Angra, Dr. Sin e Edguy (Alemanha) em Florianópolis, enquanto a Sengaya fez shows com bandas de grindcore de outras regiões do Brasil, como Rot e Plague Rages (SP), e de outros países, como Pulmonary Fibrosis (França) e Dead Infection (Polônia). Também há registros de shows da Black Tainhas com bandas punk de outros países, como a espanhola Cinder e a colombiana Grito.

Além disso, as bandas Soulscurge e Still Life foram selecionadas pela revista Roadie Crew para participar das eliminatórias para tocar no festival alemão Wacken Open Air, que foram realizadas em Porto Alegre (Wacken Metal Battle Brasil) no ano de 2007. A Khrophus também chegou a ser convidada para tocar no Wacken Open Air, assim como no Dynamo Open Air (Holanda), no início dos anos 2000, mas os músicos não conseguiram arrecadar dinheiro para comprar as passagens de avião para a Europa.

A imprensa também é uma instituição importante para a translocalidade das bandas *underground*, uma vez que fazem seus trabalhos circularem em uma escala ampla. A Stormental, por exemplo, divulgou seu álbum de estreia na edição nacional da revista estadunidense Guitar Player, a publicação mais longeva dedicada à guitarra, onde foram analisados os solos e técnicas do guitarrista Rafael Scopel. Quanto à Pipodélica, recebeu

54 Disponível em: <http://web.archive.org/web/20080511024055/http://www.pipodelica.com.br/blablabla/apresentacao.php>. Acesso em: 26 de nov. 2022.

resenhas em países da Europa, nos EUA e no Canadá, e a canção “Blá Blá Blá” ficou entre as mais tocadas em rádios de São Paulo e Brasília, assim como na Rádio Atlântida de Florianópolis e Chapecó.

Essa banda também foi citada pelo jornalista paulistano Gastão Moreira (MTV, Rádio Atlântida) como referência do rock catarinense⁵⁵, e *Simetria Radial* recebeu reconhecimento através de prêmios como o Midsummer Madness de melhor álbum independente e o prêmio London Burning de revelação nacional, ambos no Rio de Janeiro⁵⁶. Já a “monobanda” Ghash foi citada pelo baterista californiano Aesop Dekker (de bandas como Agalloch e Ludicra) em entrevista ao zine Intervalo Banger, como uma das bandas brasileiras das quais é fã (ao lado de outras ligadas de certa forma ao NSBM, como Thallium, Draugurz e Geheimnis).⁵⁷

Mais conexões translocais das cenas são reveladas nos agradecimentos, sendo o álbum da Euthanasia⁵⁸ o principal exemplo disso. Nele há dedicatórias a outras bandas brasileiras, sem qualquer ordem específica ou indicação do motivo do agradecimento. Algumas – como Ratos de Porão (SP), Ação Direta (SP), Pavilhão 9 (SP), DFC (Brasília) e Magüerbes (Americana/SP) – possivelmente cruzaram seus caminhos com a Euthanasia em algum momento, mas não tive acesso a fontes que confirmem esses contatos, podendo ter sido citadas apenas como referências estéticas. Também há nomes de grupos de outras cidades de Santa Catarina – como Butt Spencer (Joinville), Sufoco (Jaraguá do Sul) e Khrophus (São José) – e, claro, de Florianópolis. Chama atenção a quantidade de citações a bandas que compuseram o chamado mané-beat, o mais próximo de um *mainstream* musical da capital: Dazaranha, Iriê, John Bala Jones, Primavera nos Dentes, Tijuquera e Sallamantra.

Alguns desses grupos agradecidos, porém, tiveram relação direta com os catarinenses, como os cariocas do Gangrena Gasosa e do Planet Hemp. Em 1995, ano de lançamento do disco “Usuário”, essa segunda banda tocou pela primeira vez na região de Florianópolis. Nessa ocasião, em Palhoça, Marcelo “Mancha” (baixo/vocal na Euthanasia) entregou duas fitas suas para o *rapper*: uma para ele mesmo e outra para ser entregue ao vocalista Paulo Roberto, o “Paulão”, que na época tocava com o Gangrena Gasosa. Anos depois esses dois

55 Disponível em: https://web.archive.org/web/20050908185522/http://www.baratosafins.com.br/pipodelica_lanamento.htm. Acesso em: 25 de nov. 2022.

56 Disponível em: <http://web.archive.org/web/20080511024055/http://www.pipodelica.com.br/blablaba/apresentacao.php>. Acesso em: 25 de nov. 2022.

57 Disponível em: <http://web.archive.org/web/20120519003847/http://intervalobanger.tumblr.com/page/67>. Acesso em: 25 de nov. 2022.

58 Anexo 1.

artistas cariocas regravam “Qual é o seu nome?”⁵⁹, da Euthanasia, no primeiro disco da banda BNegão & Os Seletores de Frequência (“Enxugando Gelo”, de 2003). Essa versão foi utilizada na trilha sonora do filme “Achados & Perdidos” (2006), dirigido por José Joffily.

Outro caso de musicistas de fora da cena florianopolitana gravando canções presentes em fonogramas de bandas locais é, novamente, o cantor e guitarrista gaúcho Wander Wildner. No quinto álbum de estúdio de sua carreira solo, chamado *La Canción Inesperada* (2008), Wildner lançou seu *cover* de “(Não contavam com) Os Pistoleiros”, originalmente presente no CD homônimo dos Pistoleiros.

2.3. Às margens da indústria: espaços de produção e circulação musical

Porém não basta somente identificar aqueles que produzem e consomem música, se a intenção é descrever uma cena. Os espaços pelos quais essas pessoas circulam e atuam devem ser notados, uma vez que são a própria estrutura material dessas sociabilidades. Esses territórios, compartilhados por indivíduos com interesses musicais diversos, dão coesão ao grande leque de práticas e identidades que constituem o universo simbólico do rock e que são performadas pelos atores sociais na cidade. A espacialidade molda a cena, condicionando relações pessoais a partir da geografia urbana, dando contexto às atividades sociais e estéticas dos sujeitos.

Minha intenção nesta seção não é descrever os pormenores de cada espaço especificamente, mas de apresentar aqueles que identifiquei no decorrer da pesquisa como territórios frequentados por pessoas ligadas ao rock local, assim como apontar para seus diferentes tipos e funções no funcionamento da cena. Os bares são os principais espaços nessas dinâmicas, sobretudo quando estes promovem shows, uma vez que estes são os eventos centrais dessa cultura. Porém além dos bares há uma grande variedade de locais que estruturam a cena local, como estúdios de ensaio e gravação, lojas (de discos, instrumentos, roupas, etc), estúdios de tatuagem e *piercings*, além das próprias praças e ruas.

Antes de identificar essas localidades da cena florianopolitana nos anos 2000, vale a pena remeter a outros estudos sobre as territorialidades do rock na capital em décadas anteriores, a fim de contextualizá-las em uma temporalidade mais longa. Há registros de lugares ligados ao rock em Florianópolis desde os anos 60, mesma época em que surgem as

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

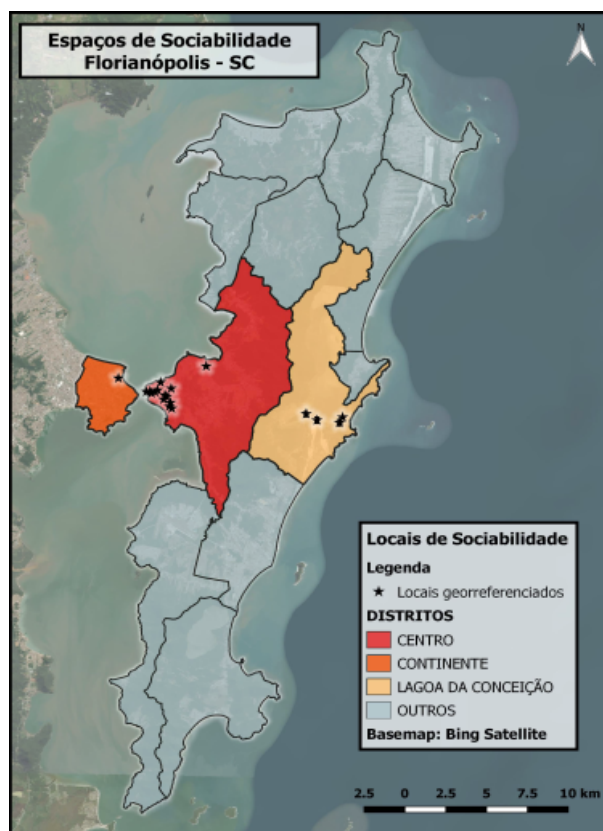
primeiras bandas locais que se apropriavam desse estilo, como The Eagles (*surf music*), The Snakes (*cover* de Beatles) e Os Mugnatas. Essas bandas tocavam em espaços culturais como o Teatro Álvaro de Carvalho, o Diretório Central dos Estudantes da UFSC e o Ginásio do Colégio Catarinense, todos no centro da cidade.

Também no centro haviam locais nos quais os roqueiros socializavam e em que haviam sessões de improvisação com músicos de rock, como a Casa do Suco (ao lado da Catedral Metropolitana) e o bar Quiosque, na praça Benjamin Constant. Este último era propriedade de Fernando Bahia, guitarrista da banda Asa de Morcego (*hard rock*) e “um dos primeiros roqueiros assumidos, daqueles caras que todo mundo conhecia como roqueiro mesmo”, enquanto a Casa do Suco era de um integrante da banda de rock progressivo Sidharta chamado Edinho. (JACQUES, 2007, p. 40-41)

A partir dos anos 1980 há um volume maior de registros desses espaços, em grande parte mapeados por Carlos Eduardo Pereira de Oliveira em “Cabe rock nessa ilha? Formação da cena rock em Florianópolis (1980-1989)”. Nessa dissertação o historiador parte de entrevistas com músicos, frequentadores, jornalistas e outros sujeitos envolvidos com rock na capital durante a década de oitenta, a fim de analisar as relações entre espaço e identidade na constituição dessa cena musical. Nesse sentido se utiliza da ideia de manchas do rock na cidade, entendidas como “uma forma de apropriação do espaço, em que os sujeitos inseridos neles, necessariamente, não se conhecem, mas compartilham dos mesmos equipamentos urbanos e utilizam o espaço como referência para suas práticas sociais” (OLIVEIRA, 2018, p. 104).

Em seu mapeamento, Oliveira identifica duas áreas em que se concentravam praticamente todos os estabelecimentos identificados em suas fontes. São elas a região central (14 locais) e a Lagoa da Conceição (4 locais), havendo além destes um local identificado na região continental da capital, no bairro Estreito. A disposição dessas manchas na cidade pode ser visualizada no seguinte mapa, elaborado pelo autor em sua dissertação:

Figura 2 – Espaços de sociabilidade da cena de rock em Florianópolis nos anos 1980



Fonte: OLIVEIRA, 2018, p. 162

Podemos observar que essa cartografia descreve uma área relativamente limitada da cidade, sem registros de circulação dos envolvidos com rock nas regiões Norte e Sul da ilha. Atualmente a maior concentração de shows continua sendo no Centro, e a Lagoa teve sua associação com a cena de rock bastante reduzida nessa última década, porém há eventos e estabelecimentos dedicados a esse estilo em bairros como Ingleses, Rio Vermelho, João Paulo e Campeche. Nos anos 2000, todavia, a concentração de roqueiros no Centro e na Lagoa ainda era a regra, como veremos adiante.

Em seu mapeamento Oliveira faz um apontamento importante sobre os lugares que analisa: em nenhum deles o rock é o único gênero dominante, sempre compartilhando os espaços com outras sonoridades e públicos. Isso seria explicado por uma iniciativa de estabelecimentos que visavam diversificar seus escopos, se apropriando do rock que circulava no *mainstream* da época (como o *new wave*, principalmente) a fim de atrair mais público. Mesmo assim, esses locais tornaram-se pontos nos trajetos dos sujeitos envolvidos com rock em Florianópolis, e por isso merecem ser notados aqui.

No Centro, alguns shows ocorriam em ginásios como o do SESC e da Federação Atlética Catarinense (atual ginásio do Instituto Estadual de Educação), nas praças Tancredo Neves e XV de Novembro e em casas de espetáculo como o Teatro Álvaro de Carvalho e o teatro do Centro Integrado de Cultura (CIC). Localizado dentro do CIC, o Café Matisse também congregava parte do público interessado em rock, porém já com um interesse mais segmentado, o que “conferia um caráter de afastamento para expressões artísticas massificadas, aproximando de uma ideia de *underground* nos anos 1980” (OLIVEIRA, 2018, p. 139).

Já o bar Degrau, na rua Vidal Ramos, não hospedava shows ao vivo, porém é citado como “um espaço primordial para a vida noturna do centro da cidade, onde, a partir dele, a noite começava, com rock sendo executado no som ambiente e com um grande número de pessoas que por ali circulavam” (OLIVEIRA, 2018, p. 123). Além desse haviam alguns bares com música ao vivo em que o rock eventualmente se fazia presente, como o Bar do Agapito (ao lado do Colégio Catarinense, na praça Esteves Júnior), o Espaço Cultural Ópera Rock, e os bares Peculiar, Lugar Comum e Fulanos e Florianos (este aparentemente associado à comunidade LGBT).

Diferente desses, outros locais do centro que também tocavam esse estilo musical – como a boate Le 88 (posteriormente chamada Chandon) e o bar Arataka (na cabeceira da ponte Hercílio Luz) – eram frequentados por uma juventude da classe mais alta. Aliás, nos anos 90 o espaço do Arataka, já abrigando outro estabelecimento chamado Estaleiro Bar, foi palco de shows *underground*, como um promovido pelo zine Futio Indispensável em que a banda local Loveless Compound tocou na mesma noite que a gaúcha Crushers e a brasiliense Little Quail & The Mad Birds (STEINMACHER, 2019, p. 44-45).

Já na Lagoa da Conceição, embora com menos espaços mapeados, pode-se observar uma maior unidade nas atividades daqueles ativos na época, com grande número de festas com rock como música principal e circularidade de shows desse estilo. Um destes foi a Lonazul, projeto inspirado na criação do Circo Voador no Rio de Janeiro, formado por um grupo de artistas que moravam na Lagoa e localizado no caminho para a praia Mole. Próximo desse local havia também o Bar do Érico, citado como um dos primeiros da cidade a ser focado no rock, que contava com um bom equipamento de som para a realização de shows. Seu proprietário era músico, e o espaço era frequentado por outros instrumentistas, inclusive o supracitado Fernando Bahia.

Outros locais da Lagoa da Conceição que hospedavam shows de bandas catarinenses foram o Papalua, o Kasbah e o Mané Brasil, também associados ao rock e ao blues. Por fim o único espaço identificado por Oliveira na região continental da capital foi a boate Metrô, que ficava no bairro Estreito. Nela ocorreram uma diversidade de shows locais e nacionais, entre estes alguns de rock. Algumas apresentações de punk rock ocorreram nessa boate, com shows das bandas paulistanas Inocentes e Cólera. O show desta última, ocorrido em 1987, foi um episódio marcante na história da cena local, em um caso de repressão policial motivada pelo choque dos proprietários da boate com a estética e o comportamento do público:

Bom, a gente fez o Cólera, cercaram o quarteirão e levaram todo mundo em cana. Acabou o show, abriu as portas do final do show, quem tava dentro do show assistindo saía e entrava no camburão. Não precisava nem perguntar, era direto. Prenderam 300 pessoas. Quarteirão da Metrô tava cercado com uns 20 camburão, ônibus pra levar os caras. Queriam prender a banda e queriam prender a gente também. Mas a gente se escondeu lá, nos fundos lá, ficamos lá até o negócio se acalmar, entendeu? Porque ninguém tinha visto punk rock, os caras ficaram assustados. Os caras da Metrô, que fizeram o show, viram os caras chegando lá de moicano, com umas correntes, com umas botas, uns saltos de metal, eles falavam ‘que que são esses caras?’. Isso era 87, imagina? (OLIVEIRA, 2018, p. 51)⁶⁰

É na década de 1990, porém, que passam a surgir mais locais dedicados especificamente à cultura do rock e que promoviam shows do estilo. Um deles foi a Casa do Rock, bar localizado no bairro Coqueiros, na região continental, e que carrega no próprio nome sua identificação com esse gênero musical. Outro ponto importante foi o Berro d’Água, próximo à UFSC no bairro Córrego Grande, onde há registros de apresentações com bandas de diversas vertentes, desde o metal (Tempestas, Bones in Traction), passando próximo do punk (Loveless Compound, Victoria X, Gutta Percha) e chegando até o *indie* (Superbug, Sleepwalkers).

Nesse mesmo período também é possível identificar dois estúdios de gravação onde as fitas-demo da cena noventista foram gravadas, apesar de não haver uma referência direta de em que parte da cidade se localizavam. O primeiro é o Master Sound, onde foi produzida uma das demos da Euthanasia (*Pensei que Fosse Deus*, de 1995), assim como de outras duas bandas locais (Gutta Percha e Victoria X). O outro é o Studio C, no qual foi gravada a primeira demo da Superbug (*Take Yer Horse Off the Rain*) e o único fonograma da banda *shoegaze* Loveless Compound. Há ainda um outro espaço fundamental para a cena local na

60 Depoimento de Ricardo Davoli (Pena) para Carlos Eduardo Pereira de Oliveira.

década de 90 – o quiosque Trópicos, no centrinho da Lagoa – porém falarei dele mais adiante neste capítulo.

Feita essa revisão, cabe agora apresentar o meu próprio mapeamento dos territórios do *underground* florianopolitano nos anos 2000. Um primeiro tipo de espaço são os estabelecimentos comerciais frequentados por pessoas ligadas à cena de rock, que em geral apoiavam e patrocinavam atividades como shows e lançamentos de fonogramas. Um exemplo são lojas de roupa como Varal e Túnel do Rock, ambas no centro da cidade, e Hot Cordy, uma marca de artigos esportivos de São José que aparece como apoiadora do CD da Euthanasia, *Estileira Core Music Tarja Preta*. Nesse álbum a banda também é apoiada por Edu Piercing, apontando para a importância dos estúdios de modificação corporal nesse contexto⁶¹. Os estúdios Tocha Tattoo Studio e Cavera Tattoo e André Piercing, inaugurados no centro em 2001, também patrocinavam e divulgavam shows da cena através de cartazes pelas paredes.

Lojas de artigos musicais são outro exemplo de espaço importante. Em Florianópolis, um dos comércios mais antigos do tipo é a loja Roots Records, também no centro, que existe desde 1992 até hoje e é especializada na venda de fonogramas em diversos suportes, assim como roupas e acessórios ligados à estética do rock, sendo citada nos agradecimentos de *Máquinas Quentes a Todo Vapor* (Cochabambas) e *Alchemy of Pain* (Morbus Inferno). Outra loja do tipo chamava-se Hot Music, ficava em um shopping e era um ponto de venda de ingressos, sendo frequentada por músicos da cena “porque vende materiais dessas bandas, uma vez que são poucas as lojas que abrem espaço para a venda desse tipo de material” (ROSA, 2007, p. 134-135).

Em outro nível da cena, atuando em sua estrutura fonográfica, estão os estúdios de gravação e produção musical. Infelizmente há poucas referências aos estúdios em que minhas fontes foram gravadas. Alguns remetem a estúdios caseiros, como o EP da Soulscourage⁶² e o álbum *Junkiebox* (Os Cafonas), no qual é citado o “Sofá do Jacó” como local de gravação⁶³. Já quanto aos profissionais, há referência a dois deles. O primeiro é o The Magic Place, que fica no bairro Carvoeira e ainda é ativo hoje em dia, onde foi gravado o CD da Still Life⁶⁴. O

61 Anexo 5.

62 Disponível em: <https://www.palcomp3.com.br/soulscourage>. Acesso em: 24 de nov. 2022.

63 Disponível em: <https://soundcloud.com/leo-homrich/01-os-cafonas-psycho-funeral>. Acesso em: 24 de nov. 2022.

64 Disponível em: <https://whiplash.net/materias/cds/004531-stilllife.html>. Acesso em: 24 de nov. 2022.

outro é o AML Estúdio, dos irmãos Alexei e Andrei Leão (ambos membros da Stormental), localizado no bairro Ingleses, onde foram produzidas pelo menos 10 das 28 fontes⁶⁵.

Por fim, resta falar dos lugares de socialização que eram frequentados por membros da cena. Há aqueles em que não se realizavam shows e pelos quais circulavam uma grande variedade de tribos urbanas, mas que também serviam como locais de encontro e divulgação da cena de rock, como a lanchonete Bob's – especialmente frequentada pelo público *underground* entre 2001 e 2004 (ROSA, 2007, p. 104) –, e o bar Milton's, ambos no Centro. Porém os locais onde se realizavam shows são especialmente pertinentes para esta investigação, uma vez que constituem o eixo de sustentação de uma cena musical independente.

Jacques cita alguns desses que estavam ativos durante sua pesquisa de campo, em 2006, mas sobre os quais não há informações adicionais, como a Creperia Nouvelle Vague e o bar Galileus (associado ao público LGBT, segundo a autora), localizados no Centro, e o Drakkar e a Creperia da Lagoa, esses na Lagoa da Conceição. No site da Pipodélica⁶⁶ há registros de 4 shows no Drakkar entre 2004 e 2006, um deles tocando no mesmo dia que os Cochabambas, assim como no centro de eventos Centrosul (Centro, abrindo o show do Nando Reis) e no Lagoa Iate Clube (no mesmo festival que o Nação Zumbi). Jacques também faz referência ao Iate Casa Blanca, um barco alugado para festas em que eventualmente aconteciam shows de rock, que saía de seu porto no Saco dos Limões e parava em frente a avenida Beira Mar Norte (JACQUES, 2007, p. 49-50).

Também podem ser encontradas referências ao bar Havana (no Centro, no qual a Pipodélica realizou diversos shows) e ao Sótão da Lagoa (onde foi o lançamento de *Simetria Radial*).⁶⁷ Fora da ilha encontrei registro do Dusk Alternative Bar (no bairro Serraria, em São José), no qual a Osculum Obscenum abriu o show da banda mineira oitentista Sextrash⁶⁸. Há um pouco mais de informações a respeito dos bares Red Café (Centro) e Tulipa (Santa Mônica), os quais, segundo Rosa, eram os únicos locais em que se realizavam shows de rock *underground* no período de sua pesquisa, em 2005.

65 As mesmas nas quais Alexei Leão é creditado como produtor: *Cada Dia Mais a Mesma Coisa*, *Máquinas Quentes a Todo Vapor*, *Rock Yerself!*, *Simetria Radial*, *Volume 4*, *Hot Milk*, *Estileira Core Music Tarja Preta*, *Alchemy of Pain* e *God From the Dead Images* e *Stormental*.

66 Disponível em: <http://web.archive.org/web/20060717053636/http://www.pipodelica.com.br/blablabla/index.php>. Acesso em: 30 de nov. 2022.

67 Disponível em: http://web.archive.org/web/20040428102537/http://www.baratosafins.com.br/pipodelica_jornalcatarinense.htm. Acesso em: 25 de nov. 2022.

68 Anexo 6

Apesar de haver registros de shows dos Black Tainhas e da Stormental no Red Café, nenhum desses dois espaços era restrito a um público de rock. Diferente era o caso do Subway Tattoo Bar, que existiu entre 2000 e 2001 no Centro e tinha como um de seus proprietários Fidêncio Bronson (guitarrista dos Cafonas), sendo assim bem mais ligado ao meio roqueiro (JACQUES, 2007, p. 61). Todavia o bar mais celebrado dessa cena e com maior quantidade de registros é o Underground Rock Bar, para o qual dedicarei a seção a seguir.

2.3.1. O “bar do Franck”: Trópicos e Underground

Nas falas daqueles que participaram ativamente da cena de Florianópolis entre as décadas de 1990 e 2000, o Underground Rock Bar é de longe o espaço mais lembrado. Além do grande número de citações, há uma verdadeira reverência a este estabelecimento, sendo frequentemente citado como o epicentro da cena local durante seus anos de funcionamento. O músico gaúcho Wander Wildner, por exemplo, que se apresentou diversas vezes no bar, chega a afirmar que “o Underground é mais que um lugar (...) foi a cena de Florianópolis num período”⁶⁹ Esse breve comentário é pertinente por destacar a dimensão espacial, central à ideia de cena musical: antes das bandas e da música que produzem, estão os locais por onde elas circulam, que dão coesão aos indivíduos dispersos por uma cidade e catalisam suas possibilidades criativas.

Para discutir o Underground e seu papel na cena local, apresentarei informações retiradas de duas fontes em particular, para além da bibliografia acadêmica e dos fonogramas. Uma delas é o blog “De Trópicos ao Underground”⁷⁰, criado por Domingos Longo (guitarrista dos The Dolls) e editado entre janeiro de 2012 e o mesmo mês do ano seguinte. Nessa página há fotos e vídeos da época, assim como textos memorialísticos enviados por frequentadores do bar. Uma dessas colaborações foi uma entrevista em vídeo com Franck Schnorenberger, proprietário do espaço, produzida pelo jornalista Fábio Bianchini (vocalista e guitarrista da Superbug) e pelo cineasta Lucas de Barros.

Esse vídeo foi o ponto de partida para a produção da segunda fonte principal desta seção: o documentário *Aquela Mistura* (2019)⁷¹, dirigido por Bianchini e Barros.⁷² Na época de seu lançamento, o Museu de Imagem e Som do Centro Catarinense de Cultura (MIS/CIC)

69 Depoimento de Wander Wildner ao documentário *Aquela Mistura* (1:07 a 1:15)

70 Disponível em: <http://detropicosaounderground.blogspot.com>. Acesso em: 10 de nov. 2022.

71 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WEzJ4rR2kdY>. Acesso em: 10 de nov. 2022.

72 Disponível em: <https://yasss.com.br/underground-rock-bar/>. Acesso em: 10 de nov. 2022.

promoveu uma exposição de fotografias, cartazes e recortes de imprensa e duas noites de shows de bandas ligadas ao bar, sendo elas Eutha (ex-Euthanasia), The Dolls, Superbug e Os Cafonas.

Como esses dois documentos são constituídos, em sua quase totalidade, por depoimentos orais e celebratórios da memória do Underground Rock Bar, a pesquisa que os utilize enquanto fontes históricas deve abordá-los criticamente, considerando o contexto memorialístico em que estão inseridos. Nesta seção, portanto, enfatizarei os dados mais “duros” apresentados em tais registros, embora venha a utilizar algumas afirmações mais subjetivas, as quais serão tratadas a partir das citações diretas em que são apresentadas, sobretudo no documentário *Aquela Mistura*.

Embora o Underground tenha funcionado entre 2001 e 2004, para falar de sua trajetória é necessário voltar à década de 90. Franck Schnorenberger, proprietário do bar, se mudou de Charqueadas/RS para Florianópolis devido a uma onda de desemprego na cidade após a privatização da companhia Aços Finos Piratini (atualmente Gerdau), ocorrida em 1992. Em 15 de outubro de 1995, a família de Schnorenberger fundou um quiosque de sucos e caldo de cana no centro da Lagoa da Conceição, a que chamaram de Trópicos.

Apesar de não ter sido concebido como um local dedicado ao rock, diferente do que viria a ser o Underground, o quiosque acabou atraindo os entusiastas desse estilo devido às músicas que tocavam no ambiente, reproduzidas a partir das fitas-cassete de Franck. Com o tempo os clientes começaram a levar suas fitas para serem tocadas, fossem elas de músicas que cada um gostava, fossem as fitas-demo das bandas dos próprios frequentadores do Trópicos. Além das óbvias motivações estéticas, o fato de poder tocar sua própria fita no bar servia como uma possibilidade de se encontrar com semelhantes, de se criar elos entre indivíduos com interesses – musicais, comportamentais, ideológicos... – em comum numa época pré-internet.

Além da resiliência em manter o rock como trilha sonora, outra prática do estabelecimento era deixar tocar as fitas por inteiro, sem seleção de faixas⁷³, uma prática valorizada por entusiastas (em particular no rock, gênero fortemente ligado ao formato álbum) por remeter a uma apreciação mais aprofundada da música. O bar do Franck também é referenciado como um bar “que não tolera bandas cover”⁷⁴, sendo voltado exclusivamente à

73 Disponível em: <http://detropicosaounderground.blogspot.com/2012/01/aumenta-franck.html>. Acesso em: 14 de nov. 2022.

74 Disponível em: <https://web.archive.org/web/20040507221805/http://www.ambervisions.com.br/main.php>. Acesso em: 30 de nov. 2022.

música autoral. Esse tipo de dinâmica é comentada, nas fontes sobre o bar, como algo que diferenciava esse local de outros.

Segundo Bianchini, embora houvessem lugares em que se tocava rock em Florianópolis, havia mais espaço para “rock clássico (...) se fosse cover melhor ainda, ou então alguma coisa com uma pegada praieira, com uma onda reggae, funk, que o Dazaranha até sintetizou bem (...) só que tinha gente que queria outro rock”⁷⁵. Esse “outro rock” é aquele que venho definindo aqui como underground: um som alternativo, autoral, afastado das modas do momento.

Eventualmente tal caracterização do Trópicos como um ponto de convergência de roqueiros levou a reivindicações pela construção de um palco no local, que seria “uma exigência e uma necessidade de todos, tanto de quem frequentava quanto do próprio Franck, porque quase todo mundo que frequentava na época tinha banda”⁷⁶. O palco, instalado sobre a lagoa e por isso apelidado de “palco das palafitas”, foi construído pelo próprio dono e teve sua inauguração no dia primeiro de março de 1997, com show das bandas Salt Slake, Superbug e Sleepwalkers. Isso fez com que o bar se consolidasse como um espaço central da cena ilhoa, pois “enquanto tinha vários locais para bandas covers, o Trópicos realmente começou a dar espaço pra bandas com som próprio, e isso incentivou músicos a formarem bandas, a botar a cara a tapa”⁷⁷.

Com a instalação do palco, o “bar do Franck”⁷⁸ impôs-se mais fortemente ao cenário cultural da Lagoa da Conceição, introduzindo os ruídos do underground na paisagem sonora daquele bairro turístico. Música ao vivo já era comum naquela vizinhança, repleta de bares que tocavam “as coisinhas da moda”⁷⁹, mas a novidade era o tipo de rock tocado no Trópicos, que destoava da imagem da Lagoa como “o lugar mais reggae-bicho grilo”⁸⁰ da ilha. À medida que os shows foram se tornando mais frequentes e mais frequentados, as tensões estéticas e comportamentais causadas pela presença do Trópicos no centrinho o encaminharam para seu fechamento, em dezembro de 2000. Segundo Schnorenberger:

75 Depoimento de Fábio Bianchini (Superbug) ao documentário *Aquela Mistura* (8:38 a 9:04)

76 Depoimento de Asdra Martin (The Dolls) ao documentário *Aquela Mistura* (12:15 a 12:24)

77 Depoimento de Thanira Rates ao documentário *Aquela Mistura* (16:20 a 16:33)

78 Nome como eram popularmente conhecidos os bares Trópicos e Underground.

79 Depoimento de Franck Schnorenberger ao documentário *Aquela Mistura* (15:15 a 15:20)

80 Texto de 1997 de Fabio Bianchini, recolhido do blog *De Trópicos ao Underground*. Disponível em: <https://detropicosaounderground.blogspot.com/2012/06/sentindo-as-flexilhas-das-ervas-do-chao.html>. Acesso em: 7 de outubro de 2022.

Começa a crescer, começa a vir os [problemas]. A polícia vinha, diz que ia parar o som... dizia que vizinho reclamava, quer dizer, era dois bares que não dava 100 metros um do outro, a vizinhança era a mesma, aí rolava show no boulevard da Lagoa normal, direto, até de manhã... aí o meu começou a dar problema, é claro, era o estilo né, os caras não gostavam do tipo de público, do tipo de música né. Só tinha uma proprietária, ela morreu, aí entrou imobiliária na jogada e a própria imobiliária comprou o imóvel... aí teve uma briga judicial pelo terreno, pelo espaço... aí foi onde culminou pra fechar o Trópicos.⁸¹

No mesmo período de seu encerramento, outro estabelecimento da região fechava suas portas: o bar Bucaneiros, inaugurado em 1998. Com posição privilegiada à beira da lagoa, no início da Avenida das Rendeiras, espaço mais amplo e melhor estrutura para apresentações ao vivo. Apesar de não ser voltado especificamente ao rock, o maior número de shows fez com que esse local passasse a dividir o público roqueiro com o Trópicos, que tinha uma estrutura muito mais limitada. Tendo como objetivo a realização de shows de rock underground, Franck Schnorenberger alugou o espaço para habitar o sucessor do Trópicos. Assim, no início de 2001, o Underground Rock Bar foi inaugurado. (ROSA, 2007)

Diferente do quiosque, o novo endereço não parecia adequado para as atividades diurnas do centrinho da Lagoa. Segundo Fernando Schnorenberger (o “Franckito”, irmão do Franck), “ninguém parava porque era uma rota que passava carro, ninguém tomava um caldo de cana, ninguém tomava um suco, aí chegou um momento que a gente viu [que] realmente, a vocação do Underground não é água de coco, não é caldo de cana (...) é rock, é cerveja”⁸². Uma vez definido como um bar de rock, o Underground tornou-se o epicentro dessa musicalidade na ilha. A importância desse espaço é constantemente reiterada pelos informantes das produções sobre o tema⁸³, e o período de seu funcionamento é considerado como de particular desenvolvimento da cena local, alcançando dimensões nacional e internacional⁸⁴.

Um primeiro aspecto a se notar é uma certa pessoalidade da administração do local, sem o mesmo distanciamento profissional envolvido em produções mais *mainstream*, na qual a relação entre as partes tende a ser de produtor-cliente. Primeiramente por ser um negócio de família, no qual a esposa, mãe, irmão e outros parentes do proprietário administravam as várias partes do estabelecimento, desde os agendamentos até a cozinha. As bibliografias sobre

81 Depoimento de Franck Schnorenberger ao documentário *Aquela Mistura* (15:41 a 16:17)

82 Depoimento de Fernando Schnorenberger ao documentário *Aquela Mistura* (22:21 a 22:38)

83 Rosa (2007), Jacques (2007) e Bianchini & Barros (2019).

84 Além de bandas do Brasil inteiro, tocaram nesse espaço grupos de países como “Uruguai, Argentina, Chile, Peru, Colômbia, Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra, Espanha, entre outros” (ROSA, 2007, p. 105). Entre as bandas internacionais que tocaram no Underground, há registros do Edguy (Alemanha), Cenobites (Holanda), Total Fucking Destruction (EUA) e The Phantom Surfers (EUA), por exemplo.

o Underground Rock Bar também enfatizam com frequência a importância das relações de amizade na organização do espaço, de forma que os amigos do Franck tinham preferência no agendamento de datas e para tocar na abertura de shows de bandas de fora, mesmo quando não tocavam o mesmo estilo⁸⁵. Essa dinâmica influenciava inclusive na performance dos shows, como no caso dos Ambervisions, cuja bagunça que caracterizava suas apresentações era facilitada graças à proximidade da banda com o proprietário do bar⁸⁶.

Quanto à produção artística do bar, ela se dava segundo a ideia do faça-você-mesmo (*do it yourself*). Há relatos, por exemplo, de que era comum a prática dos músicos emprestarem equipamentos entre si – como instrumentos, microfones, pratos de bateria e amplificadores – para viabilizarem os shows. Giuliano Schmidt, guitarrista e vocalista da Still Life, também lembra que haviam quartos improvisados nos fundos do bar, onde algumas bandas costumavam dormir após as apresentações. Mesmo a logo do bar foi desenhada por um de seus frequentadores assíduos, o músico e ilustrador Koostella, inspirado pela estética do metrô (em inglês, *underground*) de Londres e retratando uma pessoa quebrando uma guitarra, remetendo à capa do clássico London Calling (The Clash, 1979).

85 “Aqueles bandas que o cara tinha afinidade abria um espaço maior. Vinha um show de fora, eu botava as bandas locais pra abrir, às vezes não tinha o estilo igual, mas botava”. Depoimento de Franck Schnorenberger ao documentário *Aquela Mistura* (31:49 a 32:00).

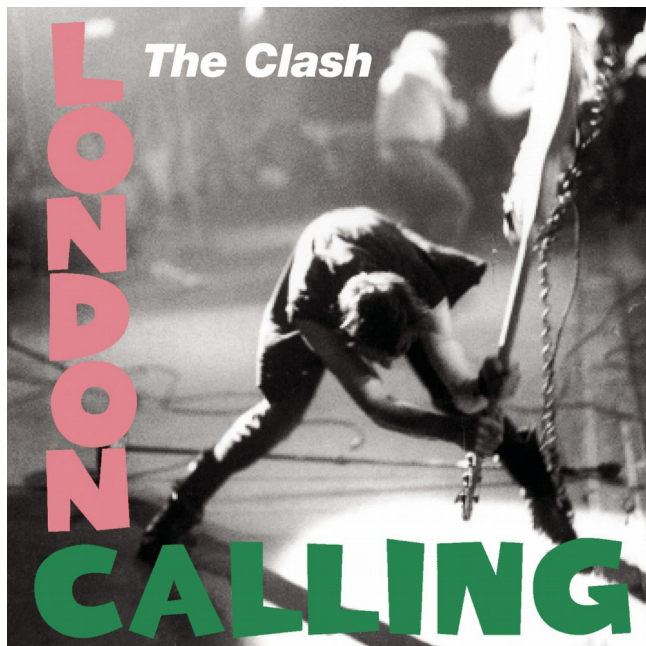
86 “Um pouco da zona que era o show dos Ambervisions virou isso porque era no Franck” (Guilherme Zimmer), “Por mais merda que a gente fizesse, a gente não era proibido de tocar lá” (Alexandre Amexa), Depoimentos ao documentário *Aquela Mistura* (41:27 a 41:40).

Figura 3 – Franck Schnorenberger à frente da logo do Underground Rock Bar



Fonte: Captura de tela do documentário *Aquela Mistura* (21:27)

Figura 4 – Capa de *London Calling* (1979), do The Clash



Fonte: Captura de tela do Spotify

Essa associação a uma ética libertária de coletividade, que compõe o sistema de valores desse tipo de cena musical, reflete-se na admiração que diversos musicistas demonstram por Schnorenberger, como alguém que de fato estaria comprometido com o *underground* em vez de ser apenas um empresário visando dinheiro. Isso é aparente em falas como a de Schmidt, ao afirmar que os arranjos com as bandas se davam apenas no boca a boca, sem contratos, e do próprio Franck, quando diz que se fazia “por um custo baixo, ninguém ganhava nada, as bandas não ganhavam quase nada, nós também, os caras não entendiam como funcionava aquele espaço”⁸⁷. Outro possível motivo para esse “capital subcultural” do Underground é o fato deste espaço se dedicar exclusivamente ao rock (em seus vários subgêneros), sem recorrer a outros estilos musicais menos segmentados para ampliar seu público e gerar maiores lucros.

Entre os estilos de rock tocados no bar do Franck, são citados nas bibliografias o punk, hardcore, hardcore melódico, straight edge, metal, new metal, grunge, surf music, rockabilly e indie. Às vezes tal variedade se fazia presente em uma única noite, seja porque não se conseguia juntar 3 ou 4 bandas de um mesmo estilo ou semelhantes no mesmo dia, seja quando se organizavam shows com bandas de diferentes subgêneros a fim de atrair os diferentes públicos e viabilizar a produção do evento. Apesar dessa diversidade forçar a coexistência de grupos distintos e, às vezes, até antagônicos (estética e comportamentalmente) em um mesmo espaço, isso não resultava em conflitos. Talvez isso se dê por causa do tamanho limitado da cena em questão, onde não haviam locais exclusivos para segmentos específicos, como ocorre em cidades com um circuito cultural mais amplo. Segundo Fernando “Franckito” Schnorenberger:

O Underground Rock Bar se caracterizava pela assiduidade de pessoas dos grupos os mais diferentes possíveis compartilhando um mesmo espaço na mesma noite. O mais engraçado era que podia ser uma noite de *metal*, que lá estava o pessoal do *hardcore*, os *black metal*, enfim (...) Nunca era um público exclusivo (...) Ah, a noite é de *heavy metal*, vão só os metaleiros (...) Ah, noite de *hardcore*, vai só o pessoal do *hardcore* (...) Não, isso nunca acontecia (...) Sempre era um público bem misturado, mas um público exclusivo do *rock* (...) Sempre havia uma harmonia. Nunca rolou nenhuma briga, como a gente vê em Porto Alegre ou São Paulo que os *punks* brigam com metaleiros, aqui a gente não via nada disso. (ROSA, 2007, p. 144)⁸⁸

87 Depoimento de Franck Schnorenberger ao documentário *Aquela Mistura* (30:03 a 30:10).

88 Depoimento de Fernando Schnorenberger a Pablo Ornelas Rosa.

Ao contrário, tal diversidade de estilos acabava funcionando como um agregador de diferentes grupos urbanos ligados ao rock – punks, góticos, metaleiros, straight edges, etc – e possibilitando o acesso desses indivíduos a outras sonoridades, diferentes daquelas que definem seus estilos pessoais. Em seus últimos anos de funcionamento o Underground Rock Bar chegou a promover festas com discotecagem, inicialmente promovidas por Calvin Treze (Os Cafonas), e eventualmente convidando DJs de música eletrônica. Segundo Schnorenberger, se não tivesse encerrado as atividades possivelmente a música eletrônica passaria a compor a identidade do espaço junto com o rock, o que reforça a diversidade estética que compunha o bar, ao mesmo tempo que reafirma seus vínculos com musicalidades contraculturais, *underground*.

Em vez de suas dissoluções, a convivência e o reconhecimento mútuo entre esses grupos configuravam o bar como um local de afirmação das identidades, de exercício de autenticidade. Outro exemplo disso são as referências ao Underground como um espaço seguro para pessoas LGBT. Acredito que sua associação com culturas “alternativas” possibilitavam uma convivência pacífica com comportamentos considerados desviantes, o que gerava um contraste com seus arredores⁸⁹. Pois foi justamente esse contraste em relação às outras atividades socioculturais da Lagoa que, assim como aconteceu com o Trópicos, induziu ao fim do Underground Rock Bar.

A partir de março de 2003, no início do mandato de Luiz Henrique da Silveira no governo do estado, passaram a ser realizadas rondas de policiamento durante as noites e madrugadas na Lagoa da Conceição. Essas operações eram realizadas por “policiais civis e militares, fiscais da Secretaria de Urbanismo e Serviços Públicos (Susp) e um representante do Juizado da Infância e da Juventude” que passaram a realizar batidas rotineiras e a limitar os horários de fechamento dos estabelecimentos do bairro.

O Underground foi especialmente afetado por essas medidas, que foram atribuídas de forma arbitrária aos vários estabelecimentos da região. Seu funcionamento foi restrito à meia-noite, horário anterior ao período de maior movimento do bar, que possuía alvará até as 6 da manhã. Seus trabalhadores e frequentadores afirmaram que essas imposições, que prejudicavam fortemente suas atividades, se davam por conta de discriminação contra o tipo de música e de pessoas que circulavam pelo local.

89 “Não é um ambiente gay, não é um ambiente hétero, não é um ambiente de rock porque tinha de tudo lá dentro também (...) lá dentro era um espaço seguro, mas quando tu saía de lá, às vezes andando nas Rendeiras já vinha gente de outros... outros estilos, né, vinham falar...”. Depoimento de Bárbara Lamego ao documentário *Aquela Mistura* (43:35 a 44:10).

Essa denúncia é corroborada por uma entrevista com o então delegado Gentil Ramos, da 10ª DP (Lagoa da Conceição), publicada em uma matéria do Diário Catarinense que reportava tais atuações da polícia⁹⁰. Ramos negou agir de forma discriminatória, mas suas respostas revelam uma visão preconceituosa sobre os roqueiros, definindo a clientela como

(...) a pior possível. É só coisa ruim. Ali é realmente uma juventude que não tá a fim de curtir coisa nenhuma. Tá a fim de se drogar, se alcoolizar. É o único bar na cidade em que os frequentadores compram, em supermercado, litros de Coca-Cola, vodka e cachaça e fazem aquela mistura. Alguns deles ficam na frente da praia, na frente da rua, tudo deitado, sentado e se drogando. (...) Nós queremos é mudar essa imagem da Lagoa, de que é uma coisa ruim à noite, que só dá porcária na rua depois das 3h, em alguns locais. Não estou dizendo todos, mas esse Underground é realmente um local com concentração de pessoas assim, um problema. (...) O papel da polícia é combater isso. Todo mundo vestido de preto, aqueles cabelos. É um dos piores lugares que tem na Lagoa da Conceição.

Nessas falas o delegado não aponta nenhuma ilegalidade no funcionamento do bar, que justificassem as restrições impostas, embasando sua perseguição apenas na música e nos clientes atraídos por ela. Chega a afirmar que anteriormente havia dado prazo para o bar fechar às 2 ou 3 horas, mas que teve de intensificar essa limitação pois “continuou a mesma clientela, o mesmo som”. A repercussão dessa matéria teve um forte impacto na imagem pública do Underground, associando-o à onda de criminalidade no bairro e taxando-o como um lugar de gente estranha, drogada e potencialmente perigosa. Além disso a presença constante da polícia no local acabava afastando os consumidores, e o delegado Ramos chegou a confiscar seu alvará da polícia civil de forma arbitrária. Segundo Fernando Schnorenberger:

Eles sabiam que tínhamos os alvarás todos em dia, mas mesmo assim continuaram indo para poder causar um certo constrangimento no público, fazendo com que o pessoal, quando fosse pra lá, fosse ‘tachado’ de marginal ou de bandido (...) Ninguém quer ir a um bar em que todo o fim de semana sofre revistas, parando o som, com policiais armados com fuzil, metralhadoras, pistolas na mão. (...) o Underground Rock Bar fechou por causa do preconceito. Porque, para os moradores da Lagoa da Conceição, era feio ter que conviver com pessoas diferentes. Além do que, o Frank recusava-se a pagar a propina imposta pelos policiais da Lagoa de forma implícita. Por isso, ele acabou sofrendo perseguições policiais que culminaram com o fechamento do bar. (ROSA, 2007, p. 144-145)

Isso prosseguiu por aproximadamente um ano, até que em 13 de março de 2004 o Underground Rock Bar teve sua última noite, com participações dos Ambervisions, Superbug,

90 Anexo 7

Pipodélica e Os Cafonas⁹¹. Seus frequentadores, em entrevistas às bibliografias, de forma geral lamentavam o fim do bar, ao qual creditavam um papel importante para o desenvolvimento da cena local na época, sendo citado ao lado do Curupira Rock Club (Guaramirim/SC) como decisivo para as articulações translocais de musicistas catarinenses com espaços e bandas de outros estados e países. Entre as bandas de minhas fontes, há registros de shows de 9 delas no “bar do Frank”: Ambervisions, Euthanasia, The Dolls, Still Life, Os Pistoleiros, Khrophus, Pipodélica, Os Cafonas e Superbug.

O respeito ao Underground pode ser notado em algumas produções de artistas que viveram esse momento da cena local. Um exemplo está na seção de agradecimentos do álbum Estileira Core Music Tarja Preta, na qual a Euthanasia cita “Frank e Underground Bar” ao lado de “Evair e Curupira Club”, sua contraparte no vale do Itapocu. Mais registros do bar foram deixados pelo diretor Marco Martins, em duas produções audiovisuais gravadas no seu interior, ambas lançadas em 2004: o videoclipe de “Junky Doll”⁹² da banda The Dolls, e o curta-metragem “Veludo e Cacos-de-Vidro”⁹³, que conta com participação do próprio Frank, foi apoiado pelo AML Estúdio e exibido em mais de 30 festivais de cinema nacionais e internacionais. Por fim, Wander Wildner faz uma homenagem a esse espaço e suas bandas em um verso da canção “Fora da Lei” (2005):

Novamente na estrada indo direto pra Floripa
Underground Rock Bar estava escrito na fachada
Stuart, Pistoleiros, Ambervisions, Cuba Drinkers
E um banho na lagoa pra fechar a madrugada⁹⁴

91 Há um vídeo da apresentação dos Ambervisions no YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=q3teNXl11L4>). Já a participação dos Cafonas é citada em Jacques (2007, p. 62), porém não aparece no cartaz de divulgação da última noite do bar, no qual constam as outras três bandas. Além dessas, produtoras de minhas fontes, também são anunciados shows das bandas Hey Miss e Capangas do Capeta.

92 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PfMHx7shmqQ>. Acesso em: 15 de nov. 2022.

93 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AkmKGdwDCdQ>. Acesso em: 15 de nov. 2022.

94 WANDER WILDNER. Fora da Lei. In: _____. **10 Anos Bebendo Vinho**. São Paulo: Unimar Music, 2005. Faixa 1.

CAPÍTULO 3 – OUVINDO O *UNDERGROUND*: ESTÉTICAS E VALORES

As definições da palavra “*underground*”, no inglês, carregam dois sentidos. O primeiro é literal, geográfico: “sob a terra”, aquilo que está abaixo da superfície. O outro, mais abstrato, traz do primeiro o sentido de algo oculto, escondido do olhar superficial. Segundo o dicionário Cambridge, como adjetivo denota algo “secreto ou escondido, geralmente por ser não-tradicional, chocante ou ilegal”. Pode-se notar, assim, que esse termo se aproxima da ideia de marginalidade. “*To go underground*” é a expressão anglófona equivalente para “entrar na clandestinidade”. Um exemplo desse uso é no “*underground railroad*” (“ferrovia subterrânea”), um sistema de caminhos e esconderijos dedicados à fuga de pessoas escravizadas em direção a territórios onde a escravidão já era ilegal, nos EUA dos séculos XVIII e XIX.

Como substantivo, “o *underground* é uma organização que trabalha secretamente contra aqueles no poder”, ou pessoas que “estão tentando formas novas, frequentemente chocantes ou ilegais, de viver ou fazer arte”⁹⁵. A “superfície” à qual está abaixo é representada pela palavra “*mainstream*”, cuja tradução literal é “corrente principal”. De forma ampla, o *mainstream* é a normalidade hegemônica, o padrão a partir do qual se mede os desvios. As definições desse padrão são muito amplas, indo da hegemonia sociopolítica mais genérica – identificada por termos como “*status quo*”, “*establishment*” ou “sistema” – até a configuração estética e econômica do rock na indústria fonográfica.

É no campo da cultura que se concentram os usos desses dois termos no Brasil, desde sua difusão no vocabulário nacional através da imprensa contracultural. Um uso pioneiro foi pelo jornalista Luiz Carlos Maciel, em sua coluna no Pasquim intitulada “*Underground*” (1970-1972) na qual divulgava as ideias contraculturais que circulavam pelo mundo à época. Logo em seguida surge na língua portuguesa o neologismo “*udigrudi*”, cuja criação é atribuída ao diretor Glauber Rocha. Segundo Patrícia Barros, essa corruptela de *underground* foi cunhada para se referir de forma pejorativa ao chamado “cinema marginal”, de diretores como Rogério Sganzerla e Júlio Bressane. Posteriormente o caráter depreciativo do termo foi invertido pelos detratados e se difundiu. Um de seus principais usos foi como denominador da cena contracultural do Recife, no início dos anos 70, período de intensa produção musical de

95 UNDERGROUND. In: CAMBRIDGE Dictionary. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/underground>. Acesso em: 28 de nov. 2022. Tradução livre do autor.

músicos como Alceu Valença, Lula Côrtes e Marconi Notaro, e de grupos como Ave Sangria, Flaviola e o Bando do Sol e Aratanha Azul.

Mobilizo *underground/mainstream* nesta pesquisa a partir de seus usos nativos nas cenas de rock, que são múltiplos. Em um primeiro nível correspondem a esferas distintas de produção, circulação e consumo musical. São “modos diferenciados de conferir valor à música” (CARDOSO FILHO & JANOTTI JR, 2006, p. 8), compostos por diferentes estratégias comerciais e estéticas. O *mainstream* é associado a escolhas de eficiência relativamente garantida, como a constante referência a elementos de obras já consagradas, na produção dos fonogramas, e a inserção destes nos principais meios de comunicação em massa. Em oposição, as produções *underground* estariam voltadas a um consumo mais segmentado, inserido em veículos de circulação marginal à grande mídia (como fanzines, redes de correspondência e produtoras culturais independentes).

Outra característica interessante dos termos *underground* e *mainstream* é um certo caráter espacial. Fala-se deles como se fossem “regiões” que abarcam diferentes fenômenos e entre as quais os artistas transitam durante suas carreiras, e nesse sentido tendo a pensar *underground/mainstream* como polos de um espectro. Essa espacialidade é também afirmada por Campoy (2008, p. 25), que entende o *underground* como “algo no qual se ingressa”. Essa “entrada” no *underground* seria um processo ativo, fundado no interesse dos ouvintes por formas diferenciadas de arte e comportamento. Já o *mainstream* não exige uma inserção ativa, uma vez que permeia a sociedade de forma ampla e atinge os ouvintes de forma passiva através da televisão, do rádio, do cinema, etc. Uma citação comumente atribuída a Frank Zappa reforça essa ideia: “O *mainstream* vem até você, mas você tem de ir ao *underground*”. (GRAHAM, 2010, p. 9)

Existe inclusive um terceiro termo que aponta de forma bastante direta para tal caráter espacial: o “meiostream” (ou “*midstream*”). Em suma o “meiostream” seria um espaço intermediário que abrange bandas consideradas grandes em relação ao *underground*, tocando em grandes festivais (como Rock in Rio e Lollapalooza) e canais de televisão, mas sem o mesmo alcance massivo do *mainstream*. Costumam ser associadas a esse termo bandas como Scalene e Supercombo, que se popularizaram após participar do reality show “Superstar” (TV Globo). Todavia a existência material desse âmbito no Brasil é questionada por alguns fatores, como a infraestrutura limitada do rock no país (se comparada com o cenário nos EUA ou em

países da Europa), que seria um impedimento para a profissionalização e sustento das bandas independentes (que raramente conseguem subsistir apenas com o trabalho musical).

Para Janotti e Cardoso, porém, o que melhor diferencia *underground* e *mainstream* é “o grau de distanciamento entre condições de produção e reconhecimento identificados no produto” (JANOTTI JR & CARDOSO FILHO, 2006, p. 10): ao passo que o primeiro teria essas duas condições próximas entre si – o que implica em maior horizontalidade nas relações entre produtores e consumidores de música – o segundo as teria distantes. As relações entre essas duas condições são mediadas por “uma espécie de sistema relacional que normatiza a confecção dos materiais significantes” (JANOTTI JR & CARDOSO FILHO, 2006, p. 8). Esses sistemas formam as redes de valores e princípios estéticos que dão coesão às práticas e produções vinculadas ao *underground* ou ao *mainstream*.

Um valor central nesse sistema (est)ético é a ideia de autenticidade. No discurso *underground*, a arte produzida em seu meio seria mais autêntica por ser menos vinculada à indústria cultural. Enquanto a música *mainstream* teria o lucro como objetivo principal os produtos *underground* seriam movidos pela ligação afetiva com a arte, o que garantiria maior originalidade e qualidade. Essa oposição valorativa básica – autenticidade/cooptação – funciona como um eixo ao qual se associam inúmeros conteúdos estéticos e éticos, muitas vezes contraditórios entre si, nos diferentes espaços e tempos.

Não raro, essas formas de contestação estética e comportamental do punk e do metal ainda são consideradas inefetivas e alienantes pela crítica sociopolítica mais tradicional, assim como a rejeição aos cânones e a proliferação horizontalizada de significados. Uma crítica comum é identificar o rock *underground* com uma reação niilista e destrutiva a condições precárias de vida, tornando inúteis ideias de moralidade e autopreservação. Isso é especialmente recorrente nas vertentes de metal, que frequentemente abordam temas mórbidos e polêmicos (com o intuito de chocar) e costumam se esquivar de posicionamentos políticos engajados com alguma causa de transformação social concreta.

Identifico a expansão global desse tipo de musicalidade com a tendência de “desreferencialização” que Hans Gumbrecht identifica como efeito das transformações nas experiências espaço-temporais contemporâneas: paralelamente ao derretimento dos referenciais que estruturavam as noções modernas de espaço e tempo, o âmbito das representações e das significações perderia suas bases de sustentação e se diluiriam em inúmeros sentidos particulares. A mesma multiplicação não-hierarquizada de significados é

identificada no pensamento de François Dosse, para quem a ampliação das mídias de comunicação em massa no decorrer dos anos 1960 e 1970 acarretou uma “acontecimentalização” dos sentidos, à medida que o jornalismo passou a ser local privilegiado da produção e difusão de eventos históricos.

Apesar da crise de representações alertada por ambos os historiadores tender a acarretar um esvaziamento das pautas de transformação política, frente a um horizonte de expectativa cada vez mais estreito, é reducionista identificar nas culturas *underground* apenas um niilismo cego, com vistas a entregar-se à alienação e aceitar passivamente a opressão. Na verdade essas práticas estéticas podem servir como forma de reunir as frustrações dos indivíduos, que tomam autoconsciência da alienação imposta sobre si, e organizá-las a fim de construir núcleos autônomos às margens do *mainstream*, onde possam fruir comportamentos e ideias consideradas indesejáveis e reprimidas pelo “sistema”.

Dessa maneira, pode-se considerar a história do rock *underground* como um processo que buscar trazer à superfície representações da sujeira e da carência que permaneciam escamoteadas pelos luxos e excessos da indústria cultural, alimentando-se do que foi descartado pela cultura *mainstream*. Thiago Alberto reconhece, nesse sentido, que “o punk, quando visto como os detritos de um banquete opulento capitalista é também a face oculta da mesma moeda, o dejetos da sociedade de consumo” (ALBERTO, 2017, p.5).

Pode-se considerar essas dinâmicas, portanto, como um trabalho de reelaboração da narrativa histórica do rock. Esse trabalho foi realizado mediante um processo como aquele proposto pela micro-história, através do paradigma indiciário: ao atentar para os resquícios dessas experiências culturais marginalizadas, atentando à sua dimensão particular e qualitativa, busca-se fomentar seu caráter desviante e explorá-los como “fissuras ou diferenças ocultadas por um sistema que se apresentava como unificado (...) sinais de desfase entre o discurso hegemônico e o dos setores populares ou dissidentes” (CANCLINI, 2020, p.122).

Por fim, me parece ainda que a intensificação de volume e velocidade com que as informações se apresentam (e que seria responsável pelos principais efeitos do regime de historicidade presentista) também alimenta o desenvolvimento dos caracteres estéticos e valorativos do punk e do metal. Esse fluxo intenso estimula a percepção de que o tempo está acelerando (experiência estudada em profundidade por Reinhart Koselleck), o que acarreta

uma mesma aceleração nas demandas da vida cotidiana e na sensação de que, apesar da “ampliação” do tempo presente, tenhamos cada vez menos tempo para agir.

Essa excitação da vida psíquica através da abundância de estímulos nervosos, apesar de facilitada pelas tecnologias midiáticas do pós-guerra, é descrita desde a virada do século XIX para o XX por autores como Georg Simmel, que considerava essa propensão como distintiva da vida nas grandes cidades. Trata-se do sucesso da divisão do trabalho, que atrofia as personalidades reduzindo-as a uma realização cada vez mais específica e unilateral. De tal modo, para salvar o que há de mais pessoal seria preciso convocar o mais extremo em peculiaridade e particularização, exagerando-o para torná-lo audível inclusive a si mesmo.

Acredito que possamos considerar a intensidade (de velocidade, volume, ruído, etc) proposta pela estética punk – e cada vez mais reforçada até o presente através de subgêneros como o *hardcore*, o *grindcore* e as várias vertentes de metal extremo (*thrash*, *death* e *black metal*, por exemplo) – como uma forma de lidar com esse avivamento dos sentidos. Em vez de acumular essas demandas ininterruptas por velocidade na forma de stress corporal, a performance punk busca sublimar tais tensões artisticamente, através de uma “overdose” de estímulos sensoriais. É por esse motivo que a audição de música veloz e agressiva pode servir como prática de relaxamento, apesar de soar paradoxal.

Tal intensificação dos sentidos aparece não só na velocidade das canções, mas em praticamente todas as dimensões das performances *underground*. Suas identidades visuais, caracterizada por uma abundância de elementos que se sobressaem às aparências cotidianas, apontam para a revalorização do corpo a que se refere Gumbrecht com frequência. O uso de cabelos pintados e cortados de forma estilizada (espetados, levantados, raspados, na forma de moicanos, etc.) e as roupas extravagantes influenciadas pela estética sadomasoquista (uso de couro, correntes, coturnos, etc.) são exemplos disso.

Além disso é bastante frequente a modificação corporal, como a aplicação de piercings e tatuagens, como forma de individualização. Essas práticas, além de servirem no sentido de peculiarização dos corpos (lembro aqui da tendência sugerida por Simmel), passam por experiências ritualizadas de inflicção de dor, o que se soma à ideia de uma busca por estímulos sensoriais em meio a uma cultura higienizada e ascética. O mesmo tipo de tática de produção de presença, através da autoaplicação de dor, aparece em práticas como a automutilação e o uso de drogas, por vezes estetizadas e mesmo glorificadas (vide as performances de artistas como Iggy Pop e GG Allin, que traziam a autodestruição para o palco).

Outros métodos de “corporificação”, talvez os mais relevantes para o engajamento coletivo nesse tipo de cultura, são os que compõem os shows. Em primeiro lugar há o excesso de volume produzido pelas bandas, cujos sons retumbantes tomam de assalto os corpos dos presentes ressoando de forma inescapável por suas cavidades internas, de forma que a música deixa de ser experienciada apenas pelos ouvidos e toma uma forma tátil, que engloba os indivíduos em toda sua corporalidade. Além disso as performances corporais de um show são muito baseadas em atos de choque e de violência, visíveis nos *mosh pits* (as famosas “rodas punk”), *stage dives* (o ato de saltar do palco para cima do público) e nos pogos (tipo de dança semelhante em que se sacodem os braços e as pernas como se lançassem cotoveladas e joelhadas).

Para compreender a miscelânea de estilos e subestilos que compõe o rock *underground* – e que aparece como microcosmo nas fontes desse trabalho – é pertinente o modelo de estratificação temporal proposto por Koselleck, no qual “os tempos históricos consistem em vários estratos que remetem uns aos outros, mas que não dependem completamente uns dos outros” (KOSELLECK, 2014, p. 20). No lugar de uma história da música linear e progressiva em que sucessivas inovações estéticas se substituem entre si, a compreensão de que elas se acumulam em camadas de significados, que se manifestam de forma simultânea no presente.

Will Straw, em texto fundacional do campo dos *scene studies* no qual analisa as cenas de *dance music* e rock alternativo nos EUA e no Canadá no início dos anos 90, observa essa simultaneidade estratificada a que me refiro. O autor chega a sugerir que a característica mais notável do rock tem sido justamente a ausência de mecanismos pelos quais práticas musicais específicas são designadas como obsoletas, e que o processo criativo é de contínua diferenciação e complexificação estilística através de hibridizações e cruzamentos sonoros. Nesse processo, nenhum estilo aparece como privilegiado ou mais expressivo que os outros (STRAW, 1991, p. 375-376).

É o que permite, por exemplo, que tanto hippies quanto punks possam ser identificados historicamente como fenômenos *underground*, e que musicalidades associadas a ambos sigam sendo produzidas nesse tipo de cena atualmente. É também o que permite que ambos tenham sido parcialmente incorporados pelo *mainstream* nos anos que seguiram, passando a compor aquilo a que se deve opor. Outro exemplo de aparente contradição é o *straight edge*, segmento do *hardcore punk* cuja característica principal é a recusa ao uso de

álcool e drogas, como reação ao abuso dessas substâncias pelos punks. Enquanto para estes o uso de drogas seria uma expressão de sua revolta contra o sistema, para os *straight edge* a rebeldia está justamente em renunciar a esse comportamento, visto como *mainstream* por ser praticado de forma irrefletida e por alienar os usuários frente à realidade.

O mesmo acontece com posicionamentos políticos. Ao mesmo tempo que o antifascismo é uma bandeira comum a grande parte dos atores do *underground*, há indivíduos que se baseiam no mesmo tipo de lógica opositiva para defender ideias de extrema-direita. O caso mais emblemático dessa postura é, sem dúvidas, a cena norueguesa de black metal, que chegou a gerar um vasto subgênero explicitamente fascista: o NSBM, sigla para *national socialist black metal* (“black metal nacional-socialista”). Embora seja uma ideologia reacionária, que reafirma de forma extrema as facetas mais deploráveis do *mainstream*, constrói-se sobre a lógica valorativa oposicional do *underground* e circula por seus espaços.

Daquela oposição inicial, entre uma arte comercial e outra não-comercial, desdobra-se todo um sistema de binômios éticos e estéticos que caracteriza o *underground* em seus diversos contextos. Jacques identificou essa lógica binomial nas falas dos músicos de Florianópolis que entrevistou, e elaborou uma tabela a partir dessas categorias opositivas que baseadas na dicotomia puro/impuro, e que eu identifico com as oposições entre *underground* e *mainstream* (Tabela 1). Campoy (2008) também aponta para quatro dualidades do tipo, porém a partir de um objeto bem mais amplo: o metal extremo no Brasil (Tabela 2).

Tabela 3 – Categorias opositivas entre *underground* e *mainstream*

| | <i>UNDERGROUND</i> | <i>MAINSTREAM</i> |
|---------------------------------|--------------------|-------------------|
| AMPLITUDE DA CIRCULAÇÃO | RESTRITA | IRRESTRITA |
| MOTIVOS E OBJETIVOS | IDEAIS E ATITUDES | FAMA E LUCRO |
| RELAÇÃO DO PRODUTO COM A PESSOA | PESSOAL | IMPESSOAL |
| VALORAÇÃO | POSITIVA | NEGATIVA |

Fonte: CAMPOY, 2008, p. 74

Note-se que as características positivas, ligadas à noção de pureza, são as que correspondem ao *underground*, indicando o viés dos informantes. As tabelas apresentam

binômios ligados às várias dimensões das práticas sociomusicais. É possível notar valorações econômicas, como em independente/comercial e amor/dinheiro, e estéticas, como em “tosquise”/dissimulação e simplicidade/prolixidade. Há diversas ideias fundamentadas na autenticidade reivindicada pelo *underground*: criativo/padronizado, músicas próprias/cover e original/imitação são algumas delas. Outras dão a base moral dessas últimas, tais quais sentimento/superficialidade, natural/artificial e escolha/manipulação.

É também importante notar a oposição entre homens (ou masculinidade) e mulheres (ou feminilidade), associados respectivamente ao *underground* e ao *mainstream*. Por um lado, isso diz respeito ao grande número de homens entre os informantes, proporção que se repete de forma marcante nas bandas analisadas aqui. Todavia ao ser associada a outros binômios como poder/submissão, força/fraqueza e controle/excesso, essa oposição nos ajuda a refletir de forma ampliada sobre as relações de gênero no interior das cenas underground. Segundo a antropóloga:

Cohen (1991) percebe que o meio rock é tomado como uma espécie de família masculina, na qual as mulheres geram tensão. Os relacionamentos amorosos são vistos pelos músicos como perigosos, pois as mulheres, vilãs, tomam a atenção do músico em relação à banda e à socialização com os outros integrantes desta (...) Segundo Frith (1981), a exclusão das mulheres do mundo do rock deve-se ao fato de elas estarem associadas à família e à vida convencional – a revolta contra a família torna-se contra as mulheres. (...) Cohen e Frith ainda observam que no rock as mulheres são vistas como não musicais. Segundo Cohen (...) as mulheres não se interessam pelas técnicas de produção de som e de música, sendo em sua maioria cantoras de fundo, os instrumentos e a composição sendo territórios masculinos. Elas, então, passam a se relacionar com a música mais como fãs. Cohen retoma as considerações de Frith, para quem a ligação das mulheres com o rock se dá mais pelo interesse pelos ídolos do que pela música. (JACQUES, 2007, p. 96-97)

A partir desse ponto de vista, profundamente androcêntrico, a relação das mulheres com o rock se daria por seu lado “impuro”, *mainstream*, com ênfase na imagem (do ídolo) e na comercialização. Além disso, a presença de propriedades sonoras consideradas masculinas – como agressividade, peso e sujeira – são valorizadas em detrimento de outras – como suavidade, pequenez e limpeza – ligadas ao feminino. Estilos de rock como o metal sustentariam fantasias de controle e poder ao buscarem manifestar tais elementos de masculinidade, o que para Walser (1993) é um elemento central para sua coesão enquanto gênero:

Pela maior parte de sua história, o metal tem sido apreciado e apoiado primariamente por uma audiência adolescente e masculina. Mas é crucial especificar

não só idade e gênero, mas também a posição política correspondente a esse público: é um grupo geralmente desprovido de poder social, físico e econômico, mas cercado de mensagens culturais promovendo essas formas de poder, insistindo nelas como os atributos vitais de uma masculinidade obrigatória. (...) O propósito de um gênero [musical] é organizar a reprodução de uma ideologia específica, e a coesão genérica do heavy metal até meados dos anos 1980 dependeu do desejo de artistas e fãs homens, jovens e brancos de escutar e acreditar em certas histórias sobre a natureza da masculinidade. Mas as negociações do metal das ansiedades de gênero e poder nunca são conclusivas; é por isso, como diz Fiske, que essas resoluções imaginárias de ansiedades reais devem ser reencenadas repetidamente. (WALSER, 1993, p. 109-110)⁹⁶

Isso ajuda a compreender a forte rejeição às bandas emo que se popularizaram no Brasil durante os anos 2000, muito baseada na crítica às características consideradas “femininas” desses grupos – letras emocionalmente sensíveis, canções melodiosas e acessíveis, ênfase na estética visual, performances andróginas, etc – e suas aproximações com o *mainstream*. Também dialoga com a ausência quase completa de mulheres na produção dos fonogramas analisados, que se resume à baterista Cristiane Jacques (*Os Ambervisions*, em *Bons Momentos Não Morrem Jamais*) e a vocalista Carine Nath (*Pipodélica*, *Tudo Isso*), sendo que ambas tocam em bandas mais melódicas, sem relações com o metal.

A mesma autora reconhece duas recorrências estéticas (praticamente opostas, mas não excludentes) no rock de Florianópolis, que se revelam nos nomes das bandas, no conteúdo de suas letras e em suas características musicais. Por um lado, há um tom cômico em parte dos grupos, frequentemente associado a andamentos acelerados, melodias e harmonias “alegres” (em tonalidades maiores), vocais mais limpos e letras em português. Por outro, há uma tendência identificada como “apocalíptica”, que pode evocar tanto poder e intensidade quanto “uma visão de mundo pessimista, associada à morte, dor e falta de poder” (JACQUES, 2007, p. 110), características bastante associadas aos universos do metal e do punk.

Essas duas tendências serão observadas nas análises deste capítulo, porém também recorrerei a outras formas de classificação. Uma destas é a maneira com que os músicos descrevem seu próprio som, frequentemente rejeitando um rótulo específico e, às vezes, inventando um subgênero. Mas a forma mais recorrente de autodefinição é pela enumeração de suas influências musicais, classificando-se por aproximação a estas. Esse tipo de comparação também é muito utilizado por jornalistas nas resenhas dos fonogramas. Também farei classificações próprias, baseadas em minhas referências musicais prévias e privilegiando descrições conotativas em vez de análises musicais formais.

96 Tradução livre do autor.

3.1. Dinâmicas local/global na cena florianopolitana

Desde 2018, quando iniciei minhas investigações sobre a cena *underground* na região de Florianópolis, uma questão que surgiu logo no início da escrita volta constantemente a minhas inquietações de pesquisa: qual é o sentido de pesquisar um tipo de música popular massiva, absolutamente globalizado e de matriz anglófona, a partir de um enfoque espacial tão específico. Embora o conceito de cena musical esteja diretamente ligado à localidade, à medida que revela cartografias das musicalidades urbanas, os códigos (est)éticos que baseiam a noção de *underground* tendem a negligenciar ou a oporem-se ativamente ao caráter local.

Escutando minhas fontes principais, todas elas fonográficas, costuma ser difícil identificar onde viviam os músicos que as gravaram, mesmo em termos nacionais. O rock *underground* produzido no Brasil tem muito mais semelhanças do que diferenças, sobretudo em termos estéticos, com aquele produzido nos Estados Unidos, em Angola, na Indonésia ou em qualquer outro território em que esse tipo de música esteja presente (e hoje em dia é muito mais desafiador encontrar um país sem qualquer movimentação do gênero, mesmo que pequena, do que o contrário).

Ao reunir a totalidade de fonogramas com que trabalhei até o presente momento - sendo parte deles da década de 1990 (aqueles que analisei no TCC) e parte da década de 2000 (fontes desta dissertação) - fica evidente a escassez de elementos estéticos próprios das culturas do litoral catarinense, de forma que o vínculo desses objetos com a região de Florianópolis se dá, quase que exclusivamente, por seus produtores viverem e fazerem música nesse espaço. Considerando que esses indivíduos, via de regra, não tiram das bandas sua renda principal, o enraizamento no local acaba sendo fortalecido por vínculos materiais.

Essa materialidade que compõe a cena local, formada pelas interações e empreendimentos de pessoas a circularem pela cidade, justifica por si só uma investigação fundada no recorte espacial. As abordagens teórico-metodológicas que envolvem a noção de cena musical tendem a privilegiar essa dimensão local, em detrimento do translocal (redes de comunicação e trânsito entre cenas locais) e do virtual (redes de comunicação e repositórios fonográficos), embora haja necessidade de atentar a essas três escalas para compreender fenômenos massivos como o rock.

Tal privilégio do local não é à toa. É nessa escala que se dão os fenômenos mais importantes para as musicalidades *underground* contemporâneas. No caso do rock, estamos

falando em primeiro lugar do show: acontecimento ritualizado que transforma o espaço urbano, ressignificando códigos (est)éticos e cristalizando sociabilidades, ao redor do qual a cena orbita e em meio ao qual circulam os objetos, corpos e sonoridades que a compõem. Também é no local que estão as estruturas de produção (estúdios, lojas de instrumento, professores de música) e circulação (lojas de disco, bares, universidades, centros comunitários, ruas, paredes...) da cultura musical de uma cidade.

É sobre essa estrutura que subsistem as várias propostas estéticas e sistemas de valores do rock *underground*, manifestados pelas bandas em suas gravações. Ao instrumentalizar de forma conjugada esses dois conceitos - “cena musical” e “*underground*” - lanço meu olhar para essa dupla face da arte: de um lado sua existência social, de outro seus conteúdos discursivos. Aqui é a convergência que me interessa. As páginas desta seção contêm meus apontamentos mais sólidos, até o momento, sobre as aproximações e distanciamentos que o *underground* florianopolitano manteve com o “caráter local”.

Olhando para meu conjunto de fontes, e tendo em mente que tratam-se de bandas brasileiras, a primeira característica que salta aos olhos é a abundância de nomes em inglês. Apenas duas – Os Cafonas e Os Pistoleiros – têm nomes que poderiam ser encontrados em um dicionário de língua portuguesa, podendo juntar a elas a “neologista” Pipodélica e a híbrida Black Tainhas (em cujo hibridismo local/global me aprofundarei mais à frente). Algumas chegam a alterar a grafia das palavras escolhidas como nome, de pronúncia lusófona, para parecerem mais anglicizadas: é o caso da Euthanasia e da Austhral (sendo esta também um neologismo, uma vez que na língua inglesa a palavra “austral” tem grafia idêntica ao português).

Frente a essa profusão do inglês entre os nomes das bandas não surpreende tanto perceber que, das vinte e duas compreendidas neste trabalho, apenas oito apresentam canções compostas em língua portuguesa: Os Cafonas, Os Pistoleiros, Pipodélica, Black Tainhas, Euthanasia, Os Ambervisions, Zoidz e Sengaya. Esta última é um caso interessante. Apesar de suas letras serem escritas em português é impossível compreendê-las na audição, graças às características próprias do *grindcore* (estilo de rock que a Sengaya produz), sobretudo os vocais guturais extremamente agressivos e distorcidos. Faz-se necessário, assim, que o/a ouvinte tenha acesso à transcrição das faixas para captar a dimensão verbal da mensagem que suas canções procuram passar.

Essa dissociação entre música e letra soa curiosa, considerando tratar-se de uma banda que escreve canções politicamente críticas em português, esforço que parece denotar uma intenção de ter sua mensagem compreendida pelos ouvintes. Porém, ao olharmos para os grupos que cantam em inglês, essa aparente excentricidade revela-se bastante recorrente. Isso se dá de pelo menos duas formas. A primeira é o caso da Sengaya, quando as letras possuem intenção de serem compreendidas mas as características musicais não permitem o entendimento. Geralmente isso se deve ao uso de vocais modulados (gritados, rasgados, guturais, etc), mas também pode ser acarretado por outras escolhas, como uma mixagem que privilegia o som de outros instrumentos acima da voz. O segundo tipo são composições em que não há intenção de passar uma mensagem textual ou que, ao menos, o discurso verbal é assumidamente colocado em segundo plano. Nestas o vocal é utilizado mais (ou somente) como instrumento melódico, em vez de como meio de comunicação verbal.

Mas por que, afinal, tantos artistas de Florianópolis e São José decidiram escrever suas músicas em inglês? Enquanto alguns motivos podem ser identificados nos depoimentos presentes em encartes, releases e entrevistas, outros são mais implícitos, devendo ser supostos a partir dos códigos (est)éticos do rock *underground* e da historicidade desse tipo de fenômeno. Do primeiro tipo, a razão mais recorrente sem dúvidas está nas influências estéticas de cada grupo. Ao passo que os musicistas quase sempre se neguem a rotular o tipo de música que fazem, frequentemente identificando-o apenas como “rock”, é muito comum a citação a outras bandas para se autodefinir. Essas influências são, mesmo quando se tratam de bandas brasileiras (como Sarcófago, Sepultura, Mystifier e Sextrash), quase que exclusivamente anglófonas.

Outro motivo expresso pelos músicos, embora mais raramente, é a ideia de que a anglofonia seria uma escolha necessária, ou ao menos facilitadora, para que se alcançasse certo sucesso comercial. A ideia de que é impositivo cantar em inglês, caso a banda deseje crescer e se inserir nos circuitos internacionais de rock, aparece no seguinte depoimento de Luccy, vocalista da banda B-Driver (ativa em meados da década de 2000 na cena, mas que não deixou registros fonográficos no período), recolhido por seu colega de banda Pablo Rosa:

Basicamente inspirado neste estilo de som que vem de fora, que vem da Europa, que vem do norte da América, e também o fato de que, se tu quer atingir um nível de mercado musical, tu tens que cantar nessa língua porque é a língua dominante, principalmente neste mercado de música. (ROSA, 2007, p. 56)

Esse tipo de depoimento, porém, é exceção. Quase nenhuma banda assume explicitamente os motivos que as levaram a compor em inglês, de modo que soa quase como uma não-escolha, um pressuposto incontornável e irrefletido. Essa língua parece, nesses casos, fazer parte do “pacote” simbólico do rock *underground*, como se fosse um dos instrumentos básicos desse tipo de música: lado a lado com as guitarras distorcidas, os baixos elétricos e os *kits* de bateria, estariam os vocais em inglês. Essa característica seria parte da construção do rock como uma “cultura universal”, que aproxima indivíduos para além das barreiras idiomáticas, como exposto em entrevista da banda de *death metal* Khrophus ao portal Whiplash⁹⁷.

Ao passo que esse fenômeno pode ser lido como simples imposição imperialista da indústria fonográfica internacional, parece-me necessário evitar uma interpretação reducionista, como aquelas que condenavam a chegada do punk e da *black music* no Brasil nos anos 1980. Will Straw identifica uma tensão entre tendências localizantes e universalizantes no interior das práticas musicais contemporâneas. Segundo o autor, em cenas como as de rock *underground* há uma contradição entre uma conexão profunda com a realidade local, devido à pequena escala das estruturas de produção e circulação musical, e um “pluralismo cosmopolita” nos valores estéticos, que tendem a se repetir com pouca variação entre as múltiplas localidades em que se desenvolvem (STRAW, 1991, p. 378).

Frente a essa observação, Felipe Trotta faz um adendo importante: o cosmopolitismo evocado por indivíduos em cenas do Norte global difere substancialmente daquele acionado em outros contextos, como o caso brasileiro. Ao passo que a anglofonia nativa daqueles os posiciona mais próximos ao ideal cosmopolita da globalização neoliberal, o predomínio do inglês nas experiências em que este é apropriado como língua estrangeira tem efeito ambíguo. Por um lado, pode inseri-las em fluxos globais de sonoridades e ideias, mas por outro pode produzir uma “sensação incômoda de subalternidade” que, segundo o sociólogo Renato Ortiz, “pressiona as outras línguas confinando-as ao limite de suas identidades” (TROTТА, 2013, p. 66). Trotta elabora:

essa profusão de termo em inglês que orientam e classificam determinada produção musical está ligada a estratégias de hierarquização e legitimação simbólica. (...) Para além de se referir a rotulações produzidas em ambientes anglófonos, termos como *heavy metal*, *thrash metal*, *doom metal*, *noise*, *techno*, *hip hop* ou *funk*

97 OLIVER, Ed. **Entrevista: Khrophus - 23 anos de atitude e Death metal!**. Whiplash, 2016. Disponível em: https://whiplash.net/materias/news_793/240775-khrophus.html. Acesso em: 28 de nov. 2022.

associam essas práticas musicais a uma certa ideia compartilhada de cosmopolitismo. (...) Está ligado, portanto, a uma produção de familiaridade que tem na música e na produção audiovisual seus maiores vetores de popularização e difusão. Músicas e filmes que falam inglês e que estabelecem um referencial para esse cosmopolitismo, reconhecidamente tomado como algo positivo e legítimo. (TROTТА, 2013, p. 65)

Essa mesma tensão aparece nas escolhas estéticas não-verbais presentes nas gravações analisadas. Mesmo entre quem canta em português, quase não há elementos reconhecíveis de musicalidades brasileiras nas composições. Quem chega mais próximo disso é a Euthanasia, que utiliza instrumentos de percussão brasileiros (ou típicos de ritmos brasileiros, mesmo que de origem estrangeira) em várias de suas faixas. Só em seu primeiro álbum completo (Estileira Core Music Tarja Preta, de 2001) podemos ouvir bongô, surdo, apito, pau de chuva, chocalho, tumbadora (conga), agogô, berimbau, queixada e pandeiro.

Esses timbres, juntamente à sua proposta *crossover* de misturar diferentes gêneros musicais, identificam a Euthanasia com uma tendência ampla do rock nacional da década de 1990. Durante essa década podemos observar a ascensão ao *mainstream* de diversas bandas que baseiam suas sonoridades em hibridismos local/global, como o manguebeat de grupos como Nação Zumbi e Mestre Ambrósio, o “forrócore” dos Raimundos, e os experimentos do Planet Hemp com samba, rock, hip hop e reggae. Apesar dessa proposta timbrística e das letras em português, a única passagem que associa a Euthanasia diretamente à sua origem local está no *sample* de reportagem em “Eutha da Comunidade”, que faz referência a um jogo de futebol em que participaram “todas as comunidades de Florianópolis”.

Essa banda, porém, é a que mantém relações mais próximas com um coletivo musical que atuou com maior força entre 1994 e 2007 (MOTA, 2018, p. 16) e veio a se tornar o mais próximo do *mainstream* que a música de Florianópolis chegou, com suas bandas lançando discos por *majors* e tocando com frequência no festival Planeta Atlântida. Falo do mané-beat, movimentação diretamente ligada às tendências hibridizantes comentadas acima (vide a semelhança de seu nome com o manguebeat) e composta por nove bandas: Dazaranha, Iriê, Rococó/John Bala Jones, Primavera nos Dentes, Tijuquera, Stonkas y Congas, Phunky Buddha, Sallamantra e Valdir Agostinho.

Embora carreguem características musicais bastante distintas entre si, esses artistas foram aglutinados pela proposta de utilizar, em suas letras e ritmos, elementos ligados a uma açorianidade construída nas últimas décadas do século XX como cultura própria de Florianópolis. Trata-se de um fenômeno ligado a tendências de renovação das identidades

regionais em Santa Catarina, na qual se insere o surgimento de celebrações tradicionalistas como a Oktoberfest (Blumenau), a Schützenfest (Jaraguá do Sul) e a Festa Pomerana (Pomerode). Enquanto estas se baseiam em um imaginário teuto-brasileiro, o mesmo processo acontece em regiões de colonização italiana e no litoral, constituindo narrativas em disputa sobre a cultura catarinense (WOLFF & FLORES, 1994, p. 212).

No caso do litoral isso se dá na forma de um “açorianismo renovado”, que passa pela higienização de tradições como a farra do boi e no apagamento de caracteres afroindígenas na cultura local. Ascende aí a imagem da “ilha da magia” paradisíaca, porém modernizada e aberta ao turismo. Também toma força o arquétipo do “manezinho da ilha” que, apesar de utilizado por previamente por alguns moradores como o músico Luiz Henrique Rosa (CORRÊA, 2015, p. 204), foi oficializado a partir da criação do Troféu Manezinho da Ilha (1987) e fomentado nos anos 90 pela oposição à migração (sobretudo de gaúchos e paulistanos) para Florianópolis, por figuras midiáticas como o tenista Gustavo Kuerten e, musicalmente, pelo mané-beat (MOTA, 2018, p. 49).

A proximidade da Euthanasia com o mané-beat se dá principalmente por laços interpessoais. O próprio Gringo Starr foi uma figura central na idealização e promoção do mané-beat. Um dos fundadores da Euthanasia, J.C. Basañez (que não chegou a gravar com a banda), foi o primeiro baterista do Dazaranha, e em Estileira Core Music Tarja Preta há participação de Daniel da Luz (Iriê) tocando percussão. Além disso, nesse mesmo CD há agradecimentos às bandas Iriê, Dazaranha, John Bala Jones, Sallamantra e Primavera nos Dentes.

A consolidação de um movimento localista como o mané-beat, assim como o retorno do rock cantado em português ao *mainstream* desde a segunda metade dos anos 90 até meados dos anos 2000, pode ser mais uma pista para explicar o distanciamento das bandas *underground* em relação a características nacionais e regionais. Afinal a (est)ética *underground* constrói-se a partir da negação e da inversão daquilo que compõe o *mainstream* de seu espaço-tempo. Frente a uma ideia de identidade local de Florianópolis, marcada por elementos diurnos e naturais (praias, mato, surf, pesca, sossego, reggae...), a cena subterrânea opõe seus símbolos globalizados, noturnos e urbanos (bares, ruas, skate, agitação, tensão, escuridão, rock...).

Tal caráter urbano e noturno, que sugere uma outra cidade sob a superfície dos discursos turísticos oficiais, pode ser observado no segundo CD d’Os Ambervisions. Esse

quarteto toca o que os próprios membros chamam de “*surf music caveira*”, uma mistura da *surf music* dos anos 1960 (Dick Dale, The Ventures, etc) com punk rock e letras de humor com elementos de terror e ficção-científica, aos moldes de bandas da década de 90 como Man... or Astroman? e Los Straitjackets. Ressignifica-se, assim, um elemento da cultura local/diurna (o surf) através do filtro global/noturno do punk rock. Outra pista aparece na capa do segundo CD da banda, “Bons momentos não morrem jamais”, composta por uma foto de uma das ruas do centro de Florianópolis à noite. Embora o reconhecimento do local dependa da familiaridade do ouvinte com a paisagem urbana da capital, parece-me sintomático utilizar uma foto da cidade em vez de uma praia, por exemplo, ainda mais em um cenário noturno.

Figura 5 – Capa de *Bons momentos não morrem jamais*



Feitas essas considerações sobre o que significa falar de um “caráter local” na região de Florianópolis e as relações mais amplas de aproximação e (principalmente) distanciamento que as bandas da cena estabelecem com essa localidade, dedicarei as próximas páginas à análise de dois casos bastante específicos entre os fonogramas estudados. Tratam-se das duas únicas produções cujos responsáveis assumem uma intenção explícita de hibridizar componentes de suas identidades regionais com aqueles próprios do punk e do metal internacionalizado, carregando essa intenção em primeiro plano como parte da própria

identidade da banda. São elas a Black Tainhas e a Austhral, ambas ativas na segunda metade da década de 2000 e atualmente fora de atividade.

A Black Tainhas é a única banda estudada que se utiliza de referências culturais e políticas próprias da região de Florianópolis em sua identidade, porém de maneira distinta das propostas do mané beat (apesar da tainha ser um símbolo importante da açorianidade). Não chegam a adotar instrumentos ou musicalidades locais, tocando quase exclusivamente punk rock tradicional (apesar de passagens no ritmo de baião em “Baião de Severino”). É no discurso que aparecem os elementos da vida ilhoa. O próprio nome da banda - metade inglês, *underground*, noturno; metade português, local, diurno - surge com uma intencionalidade de associar esses dois universos simbólicos:

Garganta: (...) A gente decidiu que ia tocar punk rock (...) Daí a gente tava voltando de ônibus (...) e começou a falar assim: “Ah, só vou tocar numa banda se for bem do mal assim, *black, dark*.”

Panchi: Aí eu falei: “Eu quero uma coisa, sei lá, da ilha, tainha, ostra, marisco”.

Garganta: Daí começou em Black Piranha.

Panchi: Black Sardinha, Black não sei o quê...

Garganta: Veio Black Tainhas. Ficou lindo, né? (JACQUES, 2007, p. 73)

Apesar disso, apenas duas entre as dez faixas de seu único CD (de 2005) trazem essas referências locais enfaticamente. Uma delas é “Punk rock tainha”, na qual o eu-lírico, “nascido depois da ponte, alimentado com peixe frito e pirão com camarão” usa o punk para “defender o nosso estilo único e independente (...) tentar expor as injustiças causadas contra o povão”. A passagem do verso para o refrão é marcada por uma exclamação: “Oi! Oi! Oi!”. Aí reside um trocadilho no qual esse grito, típico da vertente inglesa *streetpunk* (também chamada de “Oi!”), é ressignificado pela expressão de surpresa “ó-lhó-lhó”, própria do vocabulário manezinho.

Já “Latão (de lixo) integrado” não é inspirada por uma identidade local, mas sim por acontecimentos importantes da vida política e social da capital no período. “Latão” aqui é gíria para ônibus, fazendo referência às movimentações que envolveram a implementação do Sistema Integrado de Transportes em 2003, na gestão de Ângela Amin. No refrão dessa música o vocalista diz não querer “sustentar o sistema integrado”, criando um duplo sentido entre a crítica punk ao “sistema” genérico e o programa de mobilidade local. A última estrofe faz referência às mobilizações de 2004 conhecidas como Revolta da Catraca e a seus

desdobramentos: “30 de julho a tarifa aumentou / o povo se revoltou / a tarifa abaixou / aumentou de novo”.

Esses protestos foram um dos primeiros grandes eventos do movimento Passe Livre, que desde 2000 se articulava localmente como Campanha pelo Passe Livre de Florianópolis, e juntamente à Revolta do Buzu de Salvador/BA no ano de 2003 foi importante para a articulação nacional do movimento social. O comentário dos Black Tainhas a ele é pertinente não só por ser uma referência a um acontecimento político de nível local, mas por corresponder a uma elaboração estética da aproximação já existente entre alguns indivíduos do *underground* florianopolitano com a causa do passe livre, uma vez que várias bandas da cena local fizeram shows em apoio ao movimento, entre elas Os Cafonas, The Dolls e Euthanasia. (ROSA, 2007, p. 151)

A Austhral, por sua vez, constrói sua identidade regionalista de forma divergente. Não aparecem em suas gravações ideias ligadas à açorianidade ou referências a acontecimentos sociopolíticos do tempo presente, embora contemporâneos e dividindo o mesmo espaço geográfico (e as referências culturais a ele associadas) com os membros da Black Tainhas. Essa banda, que se identifica em suas páginas na web como “o metal do Sul”, toca um subgênero de metal conhecido como folk black metal. O folk metal é definido pela hibridização entre um tipo qualquer de metal (no caso da Austhral, o black metal) com elementos de musicalidades tradicionais ou folclóricas, normalmente europeias (sobretudo célticas e nórdicas). Sobre essa tendência, Kahn-Harris interpreta que:

Um fator importante foi a ascensão do black metal por volta de 1992, em que bandas escandinavas construíram poderosos mitos de nacionalidade a partir de ideias sobre uma ancestralidade viking, pagã e anticristã. Algumas dessas bandas incorporaram instrumentos e estilos “folclóricos” em suas músicas e beberam na música clássica ocidental a fim de construir um som mais “autêntico”. Isso levou a um discurso que frequentemente cruza com racismo explícito. Essa construção musical do local não foi restrita à Escandinávia, nem ao black metal. Bandas de metal extremo de vários territórios produziram música com instrumentos locais e construíram ideias de localidade de muitas formas, incluindo o “metal oriental” da banda israelense Orphaned Land e a “salsa metal” da banda venezuelana Laberinto. (KAHN-HARRIS, 2000, p. 20)⁹⁸.

A diferença desta banda florianopolitana em relação a outros grupos de *folk metal*, que leva seus membros a se afirmarem como “uma das únicas representantes de um *folk metal* nacional autêntico”, é a utilização de ritmos e escalas típicos de musicalidades dos estados da

98 Tradução livre do autor.

região Sul do Brasil. Essa afirmação de autenticidade, um valor central no código ético *underground*, é constantemente reforçada nos seus discursos. Seus membros chegam a afirmar que não existe uma cena do estilo no Brasil, pois as bandas nacionais “normalmente (...) são muito influenciados pela música folclórica do norte” e que “aí está a grande diferença entre nós e as bandas brasileiras que se dizem folk, pois o que elas fazem é música européia”. Um exemplo é a Tuatha de Danann, grupo mineiro pioneiro do gênero no país, que se utiliza de elementos de culturas celtas e irlandesas em seus álbuns.

A forma com que a Austhral constrói essa sua identidade *folk* sulista, afirmada desde o próprio nome da banda, não se dá tanto na música em si, sendo escassas as passagens em que tais influências sonoras são explícitas. Embora as letras visem contar uma história “centrada na imigração italiana e na Guerra dos Farrapos”, foram escritas em inglês e contêm poucas alusões diretas a esses episódios. A única exceção é “Foresta Dell’Ombra”, faixa que dá nome à demo de 2005 e comenta sobre a vida dos trentinos na região. Além destas há a figura de um Império antagonico ao capitão sem nome que protagoniza a história, espalhada pelas faixas “*Sacred*”, “*The River’s Farm*” e “*Conquered Nature*”.

Tais referências às imigrações europeias oitocentistas na região sul do Brasil e à Revolução Farroupilha (1835-1845) são elementos discursivos importantíssimos para a constituição do regionalismo sulino, sobretudo gaúcho, que frequentemente são evocados por organizações tradicionalistas. Uma das mais atuantes entre estas é o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), que hoje em dia lidera mais de mil Centros de Tradição Gaúcha (CTGs) no Brasil inteiro, e que em sua carta de princípios fixada em 1961 aponta para objetivos identitários como promover “uma retomada de consciência dos valores morais do gaúcho” e “criar barreiras aos fatores e ideias que nos vem pelos veículos normais de propaganda e que sejam diametralmente opostos ou antagonicos aos costumes e pendores naturais do nosso povo”⁹⁹. Ideias como essas fundamentam a vertente separatista desse tradicionalismo, que

(...) alegam que a Região Sul do Brasil sempre esteve à margem das atenções do governo federal e que toda sua história foi construída de forma independente, enfatizando a Revolução Farroupilha, a Proclamação da Independência da República Sul-rio-grandense, em 11 de setembro de 1836, pelo coronel Antônio de Souza Neto e a Revolução Federalista. Seus integrantes justificam que a Região Sul possui uma configuração cultural diferente dos demais estados brasileiros, uma tradição e costumes arraigados

99 Disponível em: <https://www.mtg.org.br/carta-de-principios/>. Acesso em: 30 de nov. 2022.

desde sua origem, uma produção significativa de alimentos e que, por isso, estão condenados a “carregar” os estados brasileiros mais pobres (...) sempre ressaltando uma pretensa “relativa superioridade” dos habitantes da Região Sul do País. Percebe-se, em vários momentos desses discursos, a utilização de conceitos filonazistas, enfatizando o forte regionalismo e o sentimento de superioridade da “raça europeia”, por tratar-se de uma região colonizada principalmente por alemães e italianos, uma vez que, na Região Sul, segundo eles, a miscigenação com o negro e com o índio ocorreu em menor grau se comparado com o resto do Brasil. (LUVIZOTTO, 2009, p. 40-41)

Os espaços em que a proposta da Austhral se faz presente com real força são seus releases e entrevistas publicados na internet. Tal identitarismo é reforçado desde seus componentes mais básicos, como na asserção de que “em sua formação sempre teve gaúchos, catarinenses e paranaenses que têm ligações estreitas com a cultura da região”. Os membros da Austhral fazem questão de mencionar os ritmos da “tradição sulina” como centrais em sua sonoridade, rejeitando comparações com bandas europeias de folk metal como Finntroll e Thyrfing e negando que estas sejam influências diretas. No MySpace, o guitarrista Cristian Derosa afirma que procuram se “influenciar apenas pelo som do Sul”, citando “ritmos sulistas tradicionais como a música gaúcha, tango e música barroca (...) escalas notavelmente inspiradas no tango e no flamenco, bem como no chote e no chamamé (estilos gaúchos autênticos)”. Eis novamente a ideia de autenticidade.

Quando os músicos associam essas musicalidades a determinadas etnias, todavia, começamos a compreender o tipo de narrativa identitária que está sendo mobilizada. No site da banda, por exemplo, afirmam pretender “ênfatisar a cultura que formou a região (...) com base em ritmos ibéricos, germânicos e eslavos”. Além disso, embora cite musicalidades como o tango e o chamamé, em nenhum momento se assumem os traços afroamericanos e indígenas que compõem esses ritmos. Ao contrário: ao se diferenciarem de grupos que reivindicam uma ancestralidade nórdica, dizem que:

(...) os vikings foram extintos há séculos, subsistindo somente algumas superstições que ficaram. Se fossemos fazer o mesmo que eles, teríamos que nos misturar aos índios, mas eles não possuem música tradicional, ou pelo menos, é muito difícil de saber o que não foi criado por brancos que colonizaram. Nós somos os colonizadores e não os colonizados. Usamos a nossa cultura e não a ancestral, pois não temos contato com ela e por isso acreditamos ser mais natural. O movimento dos nórdicos está bem mais

ligado a uma vontade de contrariar a cultura vigente do que um movimento autêntico de retorno às tradições.¹⁰⁰

A banda parece não reconhecer o tradicionalismo sulista como um fenômeno construído recentemente – visão a-histórica necessária à manutenção de tradições que buscam remeter diretamente a um passado longínquo. Um exemplo é quando afirmam que “o gaúcho ainda anda de bombacha e a cavalo, como nos tempos em que foi o guerreiro dos pampas”¹⁰¹. Justificando ideologicamente sua postura tradicionalista, os membros da Austhral chegam a afirmar que “a essência do movimento *black underground* é um regionalismo ou nacionalismo”¹⁰². Além disso, apesar de reconhecerem que as conexões globais ajudam na divulgação de seu trabalho pelo mundo, o grupo se coloca “na contra-mão da globalização (ou o que chamo de globalismo) que une os povos tentando criar uma cultura universal”¹⁰³, visto como um processo artificial e autoritário.

3.2. Rock na diacronia: as camadas de sentido do *underground* local

Se considerarmos a historicidade da ideia de *underground* – a partir daquela postura anticomercial e independentista – associada à trajetória do rock, podemos identificar algumas das camadas de sentido que compõem seus códigos (est)éticos no presente. Talvez um primeiro marco relevante, até anterior ao surgimento do rock, seja o jazz bebop. Eric Hobsbawm interpreta o bebop como “uma revolta dos músicos, e não um movimento do público”, pelo contrário, “era uma revolta contra o público, bem como contra a submersão do músico em inundações de barulho comercial” (HOBSBAWM, 1990, p. 98). Tal revolta deu forma a uma musicalidade virtuosista e profundamente baseada nas individualidades dos executantes.

O fim da década de 1950, onde parece se localizar a emergência do conceito de cultura underground, foi palco para a consolidação de importantes expressões artísticas: o bebop popularizou-se e se desdobrou em novas vertentes, como o jazz modal¹⁰⁴; a literatura beat,

100 ENTREVISTA. *Austhral*, 2008. Disponível em: <https://austhral.wordpress.com/entrevista/>. Acesso em: 28 de nov. 2022.

101 Idem.

102 ENTREVISTA com Cristian (AUSTHRAL). *Goregrinder Web Zine*, 2006. Disponível em: <http://goregrinder.net/index.php?s=13&id=14>. Acesso em: 28 de nov. 2022.

103 ENTREVISTA. *Austhral*, 2008. Disponível em: <https://austhral.wordpress.com/entrevista/>. Acesso em: 28 de nov. 2022.

104 Com álbuns como *Kind of Blue* (1959), de Miles Davis, e *Giant Steps* (1960), de John Coltrane.

também bastante ligada às cenas de jazz, tem publicados seus primeiros grandes sucessos; e enfim o rock and roll surge como novo gênero musical. Essas novas formas artísticas carregavam um forte caráter experimental e contestador, tanto em termos estéticos quanto comportamentais.

No período que vai dessas primeiras gravações de rock até a contracultura sessentista, podemos reconhecer algumas primeiras tendências estéticas que aparecem nas fontes sob lentes atualizadas (sobretudo pelo punk e pelo “rock alternativo” noventista). Uma delas é o *rockabilly*, uma das primeiras vertentes do rock, influenciada pela *country music* e popularizada por artistas como Elvis Presley e Carl Perkins, que teve seu auge por volta de 1957 (MORRISON, 1998). Esse estilo teve um ressurgimento no final dos anos 1970, em meio à emergência do punk e influenciado por suas sensibilidades, através de bandas como Stray Cats e The Cramps.

Essa última performava versões cruas e selvagens de clássicos do *rockabilly* cinquentista e composições próprias com letras inspiradas em filmes B de terror, como “*Human Fly*” e “*I Was a Teenage Werewolf*”, características que definiram o *psychobilly*, estilo tocado pelos Cafonas. O grupo, porém, se identifica como uma banda de trunkabilly, que seria “uma mistura de *rockabilly*, *psychobilly* e tranqueira (...) o que se deveria às dificuldades técnicas e materiais, e resgata a característica de humor do *psychobilly*” (JACQUES, 2007, p. 62).

Outra estética dos primórdios do rock que foi apropriada pelos grupos de Florianópolis é a *surf music* instrumental do início da década de 1960. Como apresentados na seção anterior, Os Ambervisions são a banda que utiliza de forma mais extensa esse estilo, definindo seu estilo como “Surf Music Caveira” e “Surf music + punk rock = rock pauleira”. No *release*¹⁰⁵ os membros admitem influências de Dick Dale e The Ventures, clássicos da *surf music*, mas também de Dead Kennedys, banda californiana de *hardcore* que se apropria de elementos desse estilo sessentista em suas composições. Essa mistura também foi trabalhada por outras bandas da Califórnia – como Agent Orange e Black Flag – que, assim como os florianopolitanos, são inspirados pelos ambientes praianos e a consequente cultura surfista de suas respectivas localidades.

A faceta punk dos Ambervisions é evidente no título de *Cada Dia Mais a Mesma Coisa*, uma paródia do clássico LP *Cada Dia Mais Sujo e Agressivo* (1987), do Ratos de

105 Disponível em: <https://web.archive.org/web/20070721161014/http://www.ambervisions.com.br/release.html>. Acesso em 28 de nov. 2022.

Porão. Além disso, as influências do *surf music* sessentista não se restringem a sua estrutura musical, incorporando temáticas líricas e gráficas que remetem àquela década sempre de forma escrachada e com eventuais influências de filmes de terror. Embora essas referências sessentistas apareçam com maior ênfase nos encartes das fitas-demo “Várias” (1999) e “The Chick Magnets”¹⁰⁶ (1995) – que possuem diversos recortes de pin-ups, assim como de cenas de “Psicose” (1960), “O Professor Alopado” (1963) e do seriado original da Família Addams – elas ainda aparecem em faixas como “Zé do Caixão” e “Pau no cú do iê-iê-iê” (respectivamente dos CDs de 2001 e 2004).

Também podemos ouvir influências da *surf music* no compacto *Máquinas Quentes a Todo Vapor* dos Cochabambas, duo instrumental cujo baterista é um dos membros dos Ambervisions e que fazia um som ligado à *hot rod music*. Esse desdobramento da *surf music* ligado à cultura dos *hot rods* (carros antigos customizados) propunha, no lugar das atmosferas praianas e encharcadas de *reverb*, um som mais elétrico com temáticas automotivas. Essas referências a carros podem ser notadas na capa e no título do álbum, assim como na faixa “Fuca Bala”. Além disso, o nome da faixa “O Triste Fim de Josefel Zanatas” remete novamente aos filmes de terror da década de 60: Josefel Zanatas é o nome verdadeiro do personagem Zé do Caixão, de José Mojica Marins.

106 Da banda homônima, que também seguia a proposta estética da *surf music* e que foi embrião dos Ambervisions e dos Cochabambas. O trio era formado por dois dos membros fundadores da primeira (Guilherme Zimmer e Alexandre “Amexa”) e por ambos os integrantes da segunda (Guilherme Zimmer e Rodrigo “90”).

Figura 6 – Capa de *Máquinas Quentes a Todo Vapor, Vol. 1*



O desenvolvimento do *rock and roll*, no decorrer da década de 60, fez parte de um processo em que a cultura passou a ocupar cada vez mais o centro dos projetos de transformação social e política. Culminando no final dos anos 1960, tal processo veio a ser conhecido como contracultura. Esse conceito foi popularizado pelo sociólogo Theodore Roszak, que o utilizou já em 1969 para descrever a “oposição juvenil à sociedade tecnocrática” de seu tempo, difusora de uma “nova cultura” que se desenvolvia em oposição às bases da dita “civilização ocidental” – racionalismo, cristianismo, utilitarismo...

A contracultura estaria marcada, segundo Roszak, por ideias e práticas como: a aproximação entre marxismo e psicanálise, como em Herbert Marcuse e Norman Brown, e a liberação sexual; a difusão de filosofias e estéticas indianas e do extremo oriente por autores europeus e estadunidenses, como Allen Ginsberg e Alan Watts; as experimentações com drogas psicodélicas e esoterismo, teorizada por Timothy Leary e Terence McKenna. Trata-se, portanto, de uma busca por novas formas de se viver e de fazer arte, visando plantá-las no interior das sociedades capitalistas com a esperança de serem estes os impulsos para uma transformação ampla.

O rock passou por uma série de renovações nessa segunda metade dos anos 60. Uma delas foi a aproximação de artistas *folk* com o pop radiofônico. O *folk* estadunidense é uma musicalidade com fortes ligações com a esquerda desde a década de 1940 e, embora alvo de

críticas, a renovação que cantores-compositores engajados como Joan Baez e Bob Dylan ofereceram ao estilo nos anos 60 foi fundamental para a assimilação de elementos contraculturais – novas poéticas, influenciadas pela literatura *beat*; discursos e críticas sociais mais sofisticados, ligados à Nova Esquerda; identificação entre cultura e política; etc. – ao rock comercial da época, ainda caracterizado como ritmo dançante e destinado ao entretenimento de adolescentes.

Esse novo *folk rock* foi um dos marco estéticos da contracultura sessentista, com canções ao mesmo tempo intimistas e engajadas (sob a ideia de que o pessoal é político), harmonias simples, geralmente com instrumentos acústicos e letras narrativas, que traduzam “o espírito do tempo em canções de forte apelo emocional” (MERHEB, 2018, p. 15). No Brasil, podemos ouvir ecos desse estilo em obras de cantores como Belchior e Zé Ramalho. Nas canções acústicas e melódicas d’Os Pistoleiros ouvimos claramente o legado dessas sonoridades, em uma combinação que a banda define como “*folk rock, alt-country* e a mistura da música campeira lageana (da cidade Lages/SC) com a malandragem ensolarada de Floripa”¹⁰⁷.

Outra revolução legada ao gênero pela contracultura deu-se através da aproximação dos artistas com drogas alucinógenas, como LSD, mescalina e psilocibina. Essas experimentações resultaram na música psicodélica, que marca um período de tensionamento das formas do rock. Por um lado isso se deu através de atualizações do *blues* e do *folk* tradicionais com sensibilidades hippie (em grupos como The Mamas & The Papas e Big Brother & The Holding Company). Por outro se deu pelo distanciamento das bases tradicionais – *country, rhythm and blues, gospel...* – e exploração de sonoridades até então exóticas ao estilo.

Parte dessas novas referências foram encontradas no Oriente (exotizado e mistificado), o “outro” complementar do Ocidente, visto como um lugar de espiritualidade e paixões em oposição à racionalidade fria do Oeste. Esses atributos são estendidas também aos povos colonizados, como ameríndios e africanos, os quais também têm seus símbolos e práticas apropriados. Destacam-se assim os hibridismos musicais com sonoridades estrangeiras, adotando concepções musicais (como escalas e modos) e instrumentos de outras culturas (sobretudo indianos, como cítaras, tablas e tampuras).

107 ROSA, Fernando. **Não contavam com Os Pistoleiros!**. Disponível em: <https://bit.ly/3CVJ04p>. Acesso em: 26 de nov. 2022.

Outra tendência foi a experimentação com práticas de movimentos vanguardistas da música erudita, uma aproximação entre dois campos “que, historicamente, se constituíram como extremos daquilo que Andreas Huyssen (1986) denominou de ‘a grande divisão’: ou seja, de um lado a arte autônoma modernista (e as vanguardas) e de outro a cultura de massa” (FENERICK, 2018, p. 41). Um exemplo é o uso de colagens sonoras, técnica explorada por pioneiros da *musique concrète* como Karlheinz Stockhausen e Pierre Schaeffer e utilizada largamente pelos Beatles em sua fase psicodélica. O quarteto também se associa ao Fluxus, grupo de arte conceitual de Nova York que contava com musicistas como Yoko Ono e John Cage.

Também foram marcantes as experimentações com música minimalista e *drone*, como na associação do violista John Cale ao coletivo Theatre of Eternal Music, coordenado por La Monte Young e Marian Zazeela. Cale foi membro da banda The Velvet Underground, que teve como produtor o artista pop Andy Warhol, em cuja sonoridade ficam claras as influências do minimalismo. Já outros artistas se aventuraram com composições atonais, serialistas ou dodecafônicas inspiradas nos trabalhos de compositores como Arnold Schoenberg e Anton Webern, entre eles Frank Zappa e Captain Beefheart.

Aspectos da psicodelia podem ser notados com maior relevo nos discos da Pipodélica.. O próprio nome da banda parece apontar para isso, embora seus membros neguem que tal associação seja proposital ou mesmo que se encaixem nesse rótulo (JACQUES, 2007, p. 61). Apesar disso é fácil reconhecer suas proximidades com as musicalidades psicodélicas, como no uso extenso de pedais de efeito e na experimentação com múltiplas texturas sonoras, tanto por meio de instrumentos não-convencionais para o rock (como trompete, violinos e cítara) quanto, principalmente, pelo uso criativo de *samples* e da pós-produção.

Essas referências, embora permeiem todas as faixas, são mais elaboradas em algumas do que em outras. Uma das mais psicodélicas é a longa “...E o sono chegou”, que fecha o álbum de 2001 e lembra os primeiros álbuns do Pink Floyd: ao passo que a seção acústica no meio da faixa remete ao folk lisérgico de Syd Barrett, a primeira e a última parte têm solos experimentais, progressões harmônicas e linhas melódicas que lembram muito “*Echoes*” (do álbum *Meddle*, de 1971). Algumas letras também carregam poéticas contraculturais, como nas passagens transcendentais de “Por Hábito?” (“Só porque eu não sou só ser físico, só porque eu não vivo só por hábito”), “Tudo em preto e branco” (“Quem regou as flores do jardim viu o colorido e não consegue imaginar ver tudo em preto e branco”) e “...E o sono chegou”

(“Seres vão surgindo do espaço sideral, tentam um contato com um novo plano astral, vêm trazendo maravilhas, não consigo imaginar um mundo com simetria radial”). Outro exemplo interessante de psicodelia lírica é o anúncio que abre o disco, em “São todos guris de família”:

Muito longe no horizonte, silhuetas em forma de pera emitem ensurdecedoras vibrações lisérgicas. Mas as mães podem ficar tranquilas, porque são todos guris de família. Vibrações tranquilas. Mães lisérgicas. Horizontes de pera. Guris ensurdecedoras. São peras lisérgicas. Horizonte tranquilas. Vibrações de silhuetas. Guris de família.

Em relação aos ideais e métodos da contracultura sessentista, o movimento punk provoca uma ruptura. Esses dois fenômenos underground, de certa forma, opõem-se em suas práticas opositivas: a esperança dá lugar ao desespero, a paz à revanche, o amor ao ódio. Não se trata mais de buscar alternativas em um “outro” distante para curar a “civilização ocidental”, mas de expor a distopia cotidiana e constatar que não há futuro possível. Para tanto dá-se luz ao sujo, ao feio, ao tosco, ao violento. Segundo Rafael José de Menezes Bastos, a “ilusão woodstockiana dos anos 60” se dissolveu e a música popular assumiu uma nova tática de contestação: a “demanda da ‘terra sem males’ feita de dentro daquela com males” (MENEZES BASTOS, 1996, p. 164), em vez de fora dela.

Essa proposta que deu origem ao punk já vinha sendo executada durante o auge da psicodelia, com bandas que tocavam um rock muito cru e enérgico, que remetia aos rudimentos do estilo: canções curtas, simples, com fortes raízes no blues e ênfase na energia rítmica e na espontaneidade da performance. MC5, The Stooges e New York Dolls são os grupos mais associados a esse “protopunk”. Entre as fontes, a banda que mais me remete ao estilo é o The Dolls, desde o próprio nome da banda que remete ao New York Dolls e a sua estética *glam* decadente. O jornalista Marcos Espíndola, por sua vez, descreve a banda como:

Influenciados pelo pré-Punk de 1969 e pelas bandas da Blank Generation documentada no livro *Mate-me por favor*, não tinham a intenção de carregar uma ideologia ou protestar por coisa alguma, mas sim a necessidade de fazer algo que mexesse com suas próprias vidas fazendo o que mais gostavam: tocar Rock! (ESPÍNDOLA, 2009)

Portanto o punk surgiu como um fenômeno reacionário: sua oposição se dava em relação ao rock da época, sobretudo ao chamado rock progressivo, subgênero caracterizado por músicas longas e complexas, virtuosismo performático e uma ideologia progressista típica

da música erudita. Os rudimentos do rock tornam-se a regra nesse movimento, por influência dos grupos “protopunks” e do resgate de outros estilos já comentados aqui (como o *rockabilly* e a *surf music*). Essa tendência simplificadora aparece também nas letras, que deixam de lado o lirismo metafórico e abstrato do rock psicodélico e adotam mensagens mais potentes e diretas, geralmente com críticas sociopolíticas explícitas e um tipo de rebeldia difusa, “contra tudo e contra todos”.

Dessa forma buscava-se desmistificar a produção musical e horizontalizar as relações entre músicos e não-músicos. Essa postura é afirmada enquanto filosofia no lema “*do it yourself*” (“faça você mesmo”), que está no cerne ideológico do movimento e afirma a potência criativa de todas as pessoas, em oposição a uma concepção elitista que reserva a arte para indivíduos especialmente dotados. Por esse motivo o movimento punk representa um divisor de águas nas relações entre *underground* e *mainstream*: por um lado, forneceu fortes bases ideológicas para a sustentação e o desenvolvimento autônomos das cenas “subterrâneas”; por outro, sua difusão internacional (e consequente “cooptação” pelo *mainstream*) ajudou a abrir caminhos para que bandas *underground* pudessem atingir certo sucesso comercial.

Convencionou-se identificar o surgimento do punk como um fenômeno midiático anglófono, centrado nos Estados Unidos e na Inglaterra, que teria se espalhado pelo mundo através da indústria fonográfica, sendo simplesmente reproduzido de forma mais ou menos idêntica aonde quer que fosse. Seu caráter globalizado e antinacional, por exemplo, rendeu-lhe acusações de ser um produto imperialista, sobretudo nos países da América Latina em que a onda punk chegou em meio a regimes autoritários nos quais a resistência cultural ainda se baseava muito no nacional-popular. Por meu lado, prefiro interpretá-lo como um processo global com fortes características locais, sendo reapropriado e interpretado de diferentes formas nos vários territórios em que vem sendo produzido.

Na América Latina o punk se desenvolveu como cultura de periferia, com intensa participação da juventude proletária e não-branca, preocupada com questões próprias da região – miséria, fome, ditaduras, colonialismo, imperialismo... – que soavam distantes aos discursos punks de países do “primeiro mundo”, tematizadas pelo medo da guerra nuclear e pelo tédio da vida urbana, por exemplo. Em sua tese a respeito da produção cultural brasileira e suas conexões com o conceito de “resistência cultural”, Napolitano trata brevemente de conectar o movimento punk do fim da ditadura com a tradição mais ampla da “música de

protesto” que marcou a MPB nas décadas anteriores. Segundo o autor, a entrada dos punks na cena cultural brasileira colocou em jogo “signos identitários e bases éticas completamente diferenciadas” (NAPOLITANO, 2017, p. 321) daquelas que se instituíram como cânones do nacional-popular e da contracultura sessentista no Brasil.

Na virada para a década de 1980, as cenas punks já relativamente estruturadas (com selos e distribuidoras independentes, redes de shows e de correspondência, etc) sugeriam um espaço aberto para novas sonoridades e sociabilidades musicais. Um aprofundamento das características mais agressivas do movimento deu origem ao *hardcore*, que aparece em sua forma clássica no CD da Black Tainhas mas que também influencia fortemente o trabalho da Euthanasia e da Sengaya. Tratarei dessas duas últimas na próxima seção, mas é interessante notar que essas três bandas são as únicas que trazem conteúdos políticos em suas letras, característica ligada às influências de bandas punk e *hardcore*¹⁰⁸. Talvez por esse caráter político das letras, também são três bandas que cantam em português.

Porém o *hardcore* foi apenas um caminho nesse processo de extensa variação no rock, a partir de novas relações estabelecidas com os códigos (est)éticos do punk. A essa pluralidade estética, alguns rótulos bastante genéricos passaram a ser utilizados no mercado. Um deles é “pós-punk”, que passou a fazer referência às sonoridades do primeiro período de experimentos com a fórmula punk, de bandas como Television, Joy Division, Bauhaus, Gang of Four e The Cure. No Brasil essa vertente, às vezes chamada de “*dark*”, teve grupos importantes como As Mercenárias, Ira!, Smack e Violeta de Outono.

Entre minhas fontes, a banda cujo estilo carrega influências mais evidentes desse pós-punk inicial é a Zoidz. Marcelo Boratto (guitarrista e principal compositor da banda) havia tocado anteriormente na Divisão de Moscow, “banda marcadamente pós-punk com influências góticas”¹⁰⁹, e percebe nesses estilos uma “forte valorização do individualismo e o sentimento de depressão, que (...) seriam necessários para o amadurecimento pessoal” (JACQUES, 2007, p. 69). Essa lírica reflexiva e irônica, em que Jacques identifica aproximações com a contracultura (na crítica à racionalização e na busca por novas percepções de mundo), permeia todo o EP aqui analisado, talvez com exceção da bem-humorada “Omeleteman”. Porém as influências musicais mais diretas do pós-punk, com suas atmosferas ao mesmo tempo sombrias e dançantes, aparecem nas faixas “Deserto dos Homens” e “Dessa pra Melhor”.

108 Vide bandas como Dead Kennedys, Reagan Youth, The Clash e Propagandhi.

109 Disponível em: <https://zoidz.com.br/zoidz/>. Acesso em: 26 de nov. 2022.

O pós-punk, com seu experimentalismo e variedade sonoras, foi a base daquilo que passou a ser conhecido posteriormente como “rock alternativo” e como “*indie rock*”. Esses dois termos, apesar de associados à ideia de *underground*, têm sentidos específicos. “Alternativo” também é um termo que implica um movimento desviante, e a princípio é menos valorativo que “independente” (uma vez que a ideia de dependência possui uma carga negativa), apontando simplesmente para uma diferença: isto, em vez daquilo. Essa característica, que faz com que a palavra seja usada de forma extremamente ampla e diversa, complica a identificação de uma trajetória histórica do termo no âmbito do rock. Por muito tempo não se referiu a práticas específicas, como fez “independente” desde o começo do século passado.

Historicamente a origem do rock alternativo está ligada às bandas do período pós-punk que passaram a ser divulgadas fortemente pelas rádios universitárias. Por esse motivo, várias das bandas que viriam ser rotuladas como rock alternativo eram chamadas nos anos 80 de *college rock*, ou rock universitário. Segundo Ryan Hibbett, a expressão *college rock* referia-se a “canções muito inconventionais para serem tocadas em qualquer lugar exceto rádios universitárias e muito desafiadoras ou subversivas para uma audiência mais velha ou menos educada” (HIBBETT, 2005, p. 58)¹¹⁰. Por esse motivo as bandas associadas ao rock alternativo vão das mais moderadas e melódicas – como R.E.M. e U2 – até as mais dissonantes e agressivas – Nine Inch Nails e Alice in Chains, por exemplo – passando por todo um espectro entre elas.

A noção de *indie rock*, por sua vez, surgiu em paralelo à de rock alternativo. Com o sucesso comercial de gravações de selos independentes ingleses (como a Cherry Red e a Mute Records), que passavam a alcançar o ranking de singles mais vendidos da Official Charts Company (UK Singles Chart), já em 1980 foram criadas tabelas exclusivas para gravações independentes: o *UK Independent Singles/Albums Chart*, popularmente conhecido como “*UK Indie Chart*”. A meu ver essa iniciativa pioneira ajudou a construir certa associação (embora frágil) da expressão “*indie*” com as bandas inglesas, enquanto “rock alternativo” tende a estar mais próximo ao cenário estadunidense.

Dessa forma, já na década de 1980 foi se construindo certa sonoridade típica do indie, ainda que bastante difusa. Um marco importante nesse sentido foi a compilação C86, lançada em fita cassete pela revista NME no ano de 1986. Contando com 22 canções, uma de cada

¹¹⁰ Tradução livre do autor.

banda, essa fita serve como um documento da cultura musical britânica de então: “um mundo de guitarras Rickenbacker estridentes, estranheza assexual provocadora, fanzines DIY e singles de 7 polegadas, cabelos de cuia, presilhas e inocência pueril” (HASTED, 2006)¹¹¹. Alguns exemplos pontuais de bandas compiladas na C86 são The Wedding Present, Primal Scream e The Soup Dragons.

Durante a década de 1980, rock alternativo e rock independente (ou indie, abreviação do inglês “*independent*”) eram praticamente sinônimos, fazendo referência às bandas e sonoridades em emergência no período. No fim dessa década, porém, algumas dessas bandas alternativas passaram a ser assimiladas pelo *mainstream*, deslocando a associação entre alternativo/*underground*/independente. R.E.M. e Hüsker Dü estiveram entre as primeiras a alcançarem uma maior popularidade, mas foi com a explosão do Nirvana – principalmente a partir de 1991, após o lançamento de Nevermind – que a estética alternativa se definiu como o padrão do rock *mainstream* noventista.

Com essa assimilação, não tardou para que algumas das principais instituições do *mainstream* fonográfico passassem a incluir “alternativo” como um de seus conceitos oficiais. Uma dessas é a revista Billboard, que desde 1988 inclui a categoria “alternativo” entre seus rankings semanais de músicas mais tocadas. Outro exemplo é o prêmio Grammy de “melhor álbum de música alternativa”, inaugurado em 1991. Em ambos os casos, as definições de “alternativo” são bastante incertas. Uma definição inicial do Grammy de música alternativa o descreve como “álbuns de rock não-*mainstream* bastante tocados em estações de rádio universitárias”¹¹². Frente a tal incerteza, em 2018 a premiação oficializou uma classificação mais específica para essa categoria:

Alternativo é definido como um gênero de música que utiliza elementos de progressão e inovação tanto na música quanto nas atitudes associadas a ela. É geralmente uma versão menos intensa de rock ou uma versão mais intensa de pop, tipicamente reconhecida como mais original, eclética ou desafiadora musicalmente. Pode referir-se a uma variedade de subgêneros ou híbridos destes e pode incluir discos que não se encaixam em outras categorias de gênero.¹¹³

Embora se pretenda mais específica, essa categorização consolida a variedade e a indefinição como características da “música alternativa”. Observando os indicados a essa

111 Tradução livre do autor.

112 GRAMMYS return to New York. **TimesDaily**, p. 8B, 25 de maio 1990. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?id=IFkeAAAAIBAJ&sjid=Z8gEAAAAIBAJ&pg=1092%2C4464120>. Acesso em: 1 de dez. 2022. Tradução livre do autor.

113 61ST Annual Grammy Awards Rules Changes/Amendments. **Grammy**, 2018. Disponível em: https://www.grammy.com/sites/com/files/61st_grammy_awards_changes.pdf. Acesso em: 1 de dez. 2022.

premiação no decorrer dos anos, fica ainda mais difícil encontrar um ponto comum. Embora inclua bandas consideradas clássicas do rock alternativo (Nirvana, U2, Smashing Pumpkins, R.E.M.), há indicações para grupos de música eletrônica (The Prodigy, Moby, The Chemical Brothers, Fatboy Slim), punk rock (Green Day), pop (Lily Allen), *neo soul* (Gnarls Barkley) e hip hop (Beastie Boys). Além disso, reforçando a diferença entre “alternativo” e “*underground*”, houve nomeações para diversos artistas que já faziam parte do *mainstream* há muitos anos (David Bowie, Paul McCartney, David Byrne, Brian Eno).

Frente à contradição constituída no fim da década de 1980 – o rock alternativo se tornando o padrão do *mainstream* – é que a ideia de indie rock foi se desligando de seu antigo sinônimo e sendo cada vez mais associado com os elementos valorativos típicos do underground. A partir dessa ruptura, segundo Hibbett:

O próprio nome “*indie*” denota um esforço em separar o “bom” do “popular” – não ser apenas uma “alternativa para”, mas “independente de”. O *indie* rock reivindica para si uma espécie de existência no vácuo, independente das forças políticas e econômicas, assim como dos critérios estéticos e sistemas de valores, da produção em larga escala. Ao mesmo tempo, em sua manifestação como “*indie*” (não “independente”), o *indie* rock se automistifica, com seus significados mais literais dando lugar a algo que simultaneamente é exclusivo e está na moda. (HIBBETT, 2006, p. 58)¹¹⁴

Hoje em dia a expressão funciona como um termo guarda-chuva que engloba uma variedade imensa de sonoridades, que remetem ao lo-fi (Pavement, Daniel Johnston), ao britpop (Blur, Oasis), ao folk (Neutral Milk Hotel, Bon Iver), ao shoegaze (My Bloody Valentine, Slowdive), ao post-rock (Sigur Rós, Mogwai), ao baroque pop (Belle and Sebastian, Arcade Fire), entre tantos outros. No início do século XXI, passou a ser mais associado a um grupo de bandas que resgatavam e atualizavam alguns subgêneros do rock, como o pós-punk e o *garage*. The Killers, The Strokes, Arctic Monkeys, The White Stripes, The Hives e Interpol são alguns desses nomes que explodiram em popularidade naquele período e que se tornaram símbolos do *indie rock*, ajudando a consolidar essa expressão no vocabulário musical *mainstream*.

Essa extensa diversificação nos estilos de rock, resumida em dois termos genéricos, foi parte do contexto em que o *underground* de Florianópolis se estruturou com maior força. Penso que o impulso criativo das bandas de rock nos anos 90 tenha a ver com aquela ascensão do rock ao *mainstream*, marcada sobretudo pela chegada da MTV no Brasil em 1990, veículo

¹¹⁴ Tradução livre do autor.

essencial de circulação dessas novas musicalidades por aqui. Por essa razão podemos associar praticamente todas as bandas usadas como fonte neste subcapítulo a essas duas tendências, uma vez que seus períodos de atividade correspondem à temporalidade desse processo.

Uma banda diretamente ligada a esse período inicial do rock alternativo/*indie* é a Superbug. Seu estilo remete às *guitar bands* noventistas, nas quais as guitarras têm papel central na construção das canções, conduzindo as melodias e construindo texturas sonoras a partir de *overdub* (sobreposição de faixas de áudio). Suas canções são de um pop melódico porém ruidoso e descolado, comum às bandas citadas como influências no seu *release*¹¹⁵: Teenage Fanclub, Pixies, REM, Yo La Tengo e Jesus and Mary Chain são alguns exemplos.

Mesmo aqueles que revisitam formas mais antigas de rock o fazem com sensibilidades atualizadas por esses códigos “alternativos”. A The Dolls, por exemplo, se relaciona com bandas contemporâneas como The Strokes e Forgotten Boys, que também se inspiravam no “protopunk”. As influências contraculturais e progressivas da Pipodélica dividem espaço com melodias pop e timbres modernos, como nas obras do Los Hermanos ou do Radiohead, por exemplo. Já Os Ambervisions se associam com o *revival* da *surf music* da década de 90 (em partes inspirado pelo lançamento de Pulp Fiction, em 1994), tocado por grupos como Men... or Astromen? e Los Straitjackets.

3.3. “*Message of the sin*”: os tons de metal em Florianópolis

Seguindo com a exploração das camadas de significado que compõem o rock, nesta seção trato de suas vertentes que exploram de forma mais extrema o caráter opositivo do *underground*. Embora tenham sido agrupadas devido ao pertencimento comum ao universo do metal, as características líricas, gráficas e musicais dessas bandas¹¹⁶ são extremamente diversas, muitas vezes se contradizendo entre si. Isso aponta para a rica variedade estética em que se desdobrou a genealogia dessa vertente do rock, cujo embrião está no *hard rock* do fim dos anos 60 (Blue Cheer, Uriah Heep, Led Zeppelin, Deep Purple, etc). Porém o marco em que costuma ser localizado o nascimento do metal, já com muitas das características simbólicas que definiriam o gênero nas décadas seguintes, é o álbum *Black Sabbath* (1970) da banda homônima.

115 Disponível em: <http://mmrecords.com.br/superbug/>. Acesso em: 27 de nov. 2022.

116 Os fonogramas analisados nesta seção são os da Austhral, Euthanasia, Ghash, Krimparturr, Khrophus, Sengaya, Soulscurge, Stormental, Still Life, Yellra, Osculum Obscenum, Masochrist e Morbus Inferno.

As temáticas sombrias desse álbum (ligadas ao ocultismo e aos horrores da existência) e as sonoridades pesadas, baseadas em *riffs* distorcidos e linhas de bateria poderosas, foram as bases da tendência “apocalíptica” que caracteriza os estios de metal. Esse *heavy metal* inicial passou por importantes renovações durante a década de 1970, sobretudo por influência do punk rock. Grupos como Motörhead, Judas Priest, Iron Maiden e Saxon surgiram caminhando nas fronteiras do metal com o punk, atualizando aquele com a energia agressiva e a ética “faça-você-mesmo” deste. Esse movimento ficou conhecido como *new wave of British heavy metal*¹¹⁷ (abreviado como NWOBHM), e seu estilo se desenvolveu na direção de andamentos cada vez mais rápidos e instrumentais mais elaborados tecnicamente.

O álbum *Still Life* (2004) é o que possui influências mais diretas do *heavy metal* tradicional. A banda, que carrega o mesmo nome do álbum e foi criada para tocar *covers* de Iron Maiden¹¹⁸, carrega características comuns à NWOBHM como o uso de vocais agudos e potentes, melodias bem definidas, ritmos galopantes (vide “*Metal Flame Heart*”), solos instrumentais complexos em quase todas as faixas (com exceção da acústica “*Fallen World*”) e certo tom épico nos arranjos. As letras possuem um caráter literário, com temáticas bélicas (“*War of Discord*”, “*Kill the Captain*”) e fantásticas (“*Silent Hill*”, “*Resurrection*”) e ocasionalmente fazendo referências ao próprio metal (“*Discovery of Metal*”, “*Metal Flame Heart*”).

Essas últimas características se associam aos desdobramentos mais “tradicionais” da NWOBHM, como o *power metal* (Blind Guardian, Helloween) e o metal progressivo (Dream Theater, Watchtower). Neles são aprofundadas as complexidades técnicas das linhas instrumentais, assim como os tons literários das letras (não raro sendo elaboradas na forma de álbuns conceituais). A Stormental é a banda entre as fontes que melhor representa esses estilos, e seus membros a definem como “*raw prog-metal*”¹¹⁹, uma mescla do “peso do Heavy Metal com a parte intrincada do Rock Progressivo e a velocidade do Power Metal”¹²⁰. As temáticas líricas seguem aquelas características “épicas”, agora envolvendo narrativas históricas (“*The Conqueror*” e “*Sun Child*” versam sobre a conquista das Américas, por exemplo).

117 “Nova onda do heavy metal britânico”.

118 Disponível em: https://web.archive.org/web/20041216041201/http://www.stilllife.com.br/frame_port.htm. Acesso em: 27 de nov. 2022.

119 “Metal progressivo cru”.

120 Disponível em: <https://web.archive.org/web/20120511074555/http://www.stormental.com.br/pt/a-banda/biografia-stormental>. Acesso em: 27 de nov. 2022.

Still Life e Stormental são, assim, as duas representantes desse metal mais técnico e “purista” entre minhas fontes. Todas as outras estão ligadas aos estilos do metal extremo, que começam a ser desenvolvidos pela assimilação de elementos do *hardcore punk* a essas sonoridades tradicionais do *heavy metal* setentista e da NWOBHM, a partir do início dos anos 1980. A primeira dessas vertentes mais agressivas é o *thrash metal*, caracterizado pela aceleração dos andamentos, uso de pedal duplo na bateria, *riffs* e solos muito velozes e dissonantes, e letras versando tanto sobre problemas sociais quanto sobre diversões hedonistas (os dois principais eixos líricos do *hardcore*).

O *thrash* aparece em Florianópolis em sua forma clássica na demo “*Alchemy of Pain*” (2003), da Morbus Inferno. As influências assumidas pela banda – “Slayer, Descruition, Kreator, Sodom, Exodus (...) Testament, Nuclear Assault, Sepultura (antigo), Metallica (antigo), Megadeth (antigo)”¹²¹ – são em sua maioria cânones da primeira fase do estilo. Traços desse *thrash* oitentista permeiam todas as canções (com destaque para “*Field of War*” e “*Premature Funeral*”) e suas letras, influenciadas por autores como Augusto dos Anjos e Charles Baudelaire¹²², falam de maneira crítica sobre guerra, morte e religião. Em “*Bastard Dogs*”, por exemplo, o vocalista canta algo como “Grandes bolas de fogo, corpos cobertos com fuligem, terror e desespero (...) Em nome de minha religião, em nome de meu Deus, eu levanto a bandeira da guerra”¹²³. A demo encerra com *samples* de tempestade, remetendo ao final de *Reign in Blood* (1986), álbum do Slayer definidor do gênero.

Esse estilo, por sua vez, desenvolveu-se em retroalimentação com outros subgêneros do metal extremo, de forma mais ou menos simultânea. O primeiro a ser citado aqui é o *death metal*, que elabora os elementos mais violentos e mórbidos do *thrash* por meio de canções ainda mais rápidas e caóticas, vocais guturais (muitas vezes incompreensíveis) e letras focadas de forma quase obsessiva em temas como morte, doença, tortura e satanismo. Essa vertente teve representantes muito relevantes no Brasil, sobretudo na cena mineira, através de nomes como Sepultura e Sarcófago, influentes no metal extremo a nível global desde a década de 80.

A Khrophus é, entre as bandas analisadas, a que tem maiores proximidades com a primeira geração do *death metal* (Morbid Angel, Possessed), se autodefinido como “*brutal*

121 Disponível em: <http://web.archive.org/web/20040905040828/http://www.morbusinferno.hpg.ig.com.br/entrevistametalattack.htm>. Acesso em: 27 de nov. 2022.

122 Disponível em: <https://web.archive.org/web/20040218152909/http://www.morbusinferno.hpg.ig.com.br/entrevistacorujas.htm>. Acesso em: 27 de nov. 2022.

123 Disponível em: <https://web.archive.org/web/20040218102228/http://www.morbusinferno.hpg.ig.com.br/review5.htm>. Acesso em: 27 de nov. 2022.

*death metal*¹²⁴. Suas características aparecem já no nome da banda (que lembra alguns clássicos do estilo como Kreator, Krisiun e Korzus) e na identidade gráfica do álbum (Figura 7), com seu logotipo gótico e a imagem de caveira com tons de vermelho-sangue. As letras são permeadas de morte (“*Death’s Death*”, “*Dying Serenity*”), loucura (“*Eyes of Madness*”) e antirreligião (“*God from the Dead Images*”, “*Message of the Sin*”), e algumas particularidades musicais são o uso de *blast beats*¹²⁵, vocais guturais muito profundos e *samples* que criam uma atmosfera sombria.

Figura 7 – Capa de *God from the Dead Images*



Já as seções mais técnicas do álbum demonstram as influências de música clássica e de virtuosos como Steve Vai, apontadas pelo guitarrista e principal compositor do grupo.¹²⁶ Segundo Walser (1993) o virtuosismo musical é um atributo importante na definição do metal nos anos 1980, uma vez que ressignifica seus códigos sem deixar de dialogar com a “dialética entre controle e liberdade” que forma a base ideológica e estética desse gênero musical. Isso

124 Disponível em: <https://web.archive.org/web/20071011194030/http://www.myspace.com/khrophus>. Acesso em: 27 de nov. 2022.

125 Ou “metranca”, um modo de tocar bateria baseado na alternância muito veloz (ou simultaneidade) entre toques de caixa e chimbau (ou prato), que tomam o lugar do bumbo na coordenação das levadas.

126 Disponível em: <https://whiplash.net/materias/entrevistas/103274-khrophus.html>. Acesso em: 27 de nov. 2022.

se deu, em grande medida, pela apropriação de elementos da música erudita ocidental – sobretudo do barroco e do romantismo – por instrumentistas de rock, como Ritchie Blackmore (Deep Purple, Rainbow), Randy Rhoads (Ozzy Osbourne), Eddie Van Halen e Yngwie Malmsteen. Segundo o musicólogo, esse tipo de músico

(...) tenta reivindicar uma “autenticidade”, buscando provar sua autonomia como um artista livre das influências corruptoras do próprio contexto social que faz com que suas declarações artísticas sejam possíveis e significativas. Quando descreve seu jejum, suas visões, seu sangue na guitarra, ele se apresenta como uma versão atualizada do artista romântico autoflagelado, buscando inspiração para além do mundo conhecido. Quando detalha seu processo composicional de gravações tecnologicamente sofisticadas, ele atualiza essa visão ao celebrar meios modernos de simulação da autonomia artística. Esse individualismo autocentrado une a música clássica e o heavy metal e se coloca em contraste a muitas outras formas musicais. (...) Heavy metal e música clássica existem no mesmo contexto social: são sujeitos a estruturas de mediação e marketing semelhantes, e “pertencem” e servem às necessidades de grupos sociais em disputa, cuja poder é ligado ao prestígio de sua cultura. A suposta distância social e cultural imensa normalmente assumida como uma separação entre heavy metal e música clássica não é, na verdade, baseada na musicalidade. Como heavy metal e música clássica são marcadores de diferença social e encenações da experiência social, suas interseções afetam as relações complexas entre aqueles que dependem dessas musicalidades para legitimar seus valores. (WALSER, 1993, p. 100-102)¹²⁷

A agressividade extrema do *death metal* e a crueza sonora e política do *hardcore* são características que compõem o *grindcore*, estilo tocado pela Sengaya. Essas duas matrizes do gênero aparecem de modo evidente na diferença que separa os dois trabalhos dessa banda. A primeira demo (2004) possui apenas letras¹²⁸ sobre violência e morte, temática que aparece já na sua capa (Figura 8) e no nome da banda, retirado de *Braindead* (1991), filme B de terror *gore*. Já *Realidades Brasileiras* (2005) enfatiza questões sociopolíticas desde seu título, e traz em sua contracapa (Figura 9) o símbolo de “antimúsica” que resume o caos sonoro do metal extremo. Outras características do estilo na obra da Sengaya são as canções muito curtas (normalmente com menos de um minuto) e a alternância entre vocal gutural grave e gritos rasgados, sempre incompreensíveis.

¹²⁷ Tradução livre do autor.

¹²⁸ Disponíveis em: https://www.metal-archives.com/albums/Sengaya/Demo_2004/850947. Acesso em: 28 de nov. 2021.

Figura 8 – Capa de *Sengaya*Figura 9 – Contracapa de *Realidades Brasileiras*, com o símbolo de antimúsica



 Rodrigo- baixo
 Ricardo-voz
 Tadeu-guitarra
 Murilo-bateria
www.myspace.com/sengaya

01. Sem sentido
02. Prisioneiro do medo
03. Esperança e caos
04. Viver?
05. Fome
06. ódio
07. Sem título
08. Marginais
09. Lutar
10. Realidades Brasileiras

C/o Ricardo ou Rodrigo
 R; Sebastiana Coutinho 1393
 Areias, São José - SC
 Cep- 88113-240
 E-mail
ricardoultrich@bol.com.br
sengaya@gmail.com


 Terceiromundochoaos
 Rua XV de novembro, 358
 centro - Curitiba- PR
 cep- 80020-340
terceiromundochoaos@gmail.com

Há influências do *thrash*, do *death* e do *grindcore* no trabalho da Euthanasia, porém assimilados às outras referências musicais da banda. Essa mistura faz parte do *crossover*

(“cruzamento”) proposto por esse grupo de São José, que se apropria do *hardcore punk* (andamentos acelerados, vocal gritado, ética faça-você-mesmo), do metal (vocal gutural, ritmos e temas pesados) e do hip hop (uso de *samples* e *scratches*, vocal rimado, crítica social), assim como de elementos de música eletrônica, reggae, *surf music* e funk, entre outros estilo.

Seu disco é o com conteúdo mais preocupado com questões sociais entre minhas fontes, provavelmente graças à influência do hip hop e do punk em sua formação, ambos estilos marcadamente contestatários. As letras abordam, de forma geral, questões como a opressão policial (“Qual é o seu nome?”, “Favelas”), o vício em drogas (“Sanfranciscranck”), a miséria (“Visão xeque-mate”, “Bem vindo à realidade”) e a violência em suas diferentes formas (do abuso doméstico em “Chega aí” até referências aos conflitos étnicos em Ruanda na faixa que leva o nome desse país).

Porém o subgênero de metal mais recorrente nos fonogramas de Florianópolis é o *black metal*, estilo que se desenvolveu nos anos 80 junto a outras vertentes como o *death* e o *thrash metal*, influenciado por bandas oitentistas que tratavam de temas sombrios e satânicos como Slayer (EUA), Venom (Inglaterra), Bathory (Suécia) e Sarcófago (Belo Horizonte). Todavia muitas das características sonoras e visuais contemporâneas desse subgênero foram popularizadas pelas bandas norueguesas do começo dos anos 1990 (Darkthrone, Mayhem, Burzum, Emperor, etc), movimento conhecido como “segunda onda do *black metal*” e que ficou associado a episódios de assassinato e queima de igrejas envolvendo participantes da cena de Oslo.

A sonoridade do *black metal*, em particular após a sua segunda onda, é definida por *blast beats*, vocais rasgados e abertos, *riffs* tremulados (*tremolo picking*), timbre de guitarra agudo, produção crua de baixo orçamento (*lo-fi*) e atmosferas frias e solitárias. Já em suas líricas são recorrentes as mensagens anticristãs/pagãs, misantrópicas e nacionalistas, e não raro são abordados temas chocantes como sadismo, individualismo extremo, supremacia, guerra, morte e fascismo. Também é comum o uso de pseudônimos por parte dos membros das bandas desse estilo, que frequentemente recorrem a nomes ligados ao satanismo – por exemplo Fenriz (Darkthrone) e Euronymous (Mayhem), ambos retirados da Bíblia Satânica de Anton Szandor LaVey. Além disso o *black metal*, entre as vertentes do metal extremo, tem uma dimensão ideológica mais elaborada e levada a sério por seus entusiastas. Segundo Kahn-Harris (2007), essa ideologia

(...) é menos uma doutrina coerente do que um conjunto de referenciais comuns. Uma crença que é universalmente compartilhada é a oposição ao cristianismo, conforme incorporada no slogan “Apoie a guerra contra a cristandade”. Para alguns, o cristianismo é contestado por sua associação com igrejas corruptas e hipócritas. Conforme um membro da cena expôs a mim: “Eu não sou anti-cristão, sou anti manipulação humana”. Ironicamente a cristandade, em particular no cristianismo evangélico estadunidense contemporâneo, dispõe dos mesmos símbolos e matrizes discursivas que membros da cena buscam transgredir. O metal extremo é parte do que Lynn Schofield Clark (2003) chama de “o lado obscuro do evangelismo”, no qual os medos mais profundos da cristandade tornam-se carne. Essa estranha dependência em um suposto inimigo é característica de práticas transgressoras. (KAHN-HARRIS, 2007, p. 38-40)¹²⁹

As gravações do Masochrist, Krimparturr, Ghash e Yellra podem ser agrupadas em uma vertente desse subgênero, comumente referida como *raw black metal* (“*black metal cru*”) e popularizada principalmente pela norueguesa Burzum. Esses projetos têm em comum o fato de serem tocados por apenas um indivíduo (com exceção da Masochrist, que era um duo), usarem sintetizadores e *drum machines*¹³⁰, e contarem com produções intencionalmente rudimentares, chegando a lançar seus fonogramas em fita cassete para construir essa estética marginal e *lo-fi*. Todos os músicos desses projetos usam pseudônimos: Oghor (Ghash), Gwrath Chaos (Yellra), Rhan Tegoht (Krimparturr), “Izan Tsrhicitna Nomedrebyc Morf Lanrutcon Bmocatac” e “Eht Reggeg Taog Fo Eth Neves S’lanrefni Tsep Esiar Eht Kcalb Tsim Semoc Mor” (Masochrist)

Outra característica comum são as referências ao universo mitológico de Tolkien, sendo que Burzum, Ghash e Krimparturr são palavras retiradas dos idiomas criados por esse autor em obras como *Silmarillion* e *Senhor dos Anéis*. Também se aproximam pelo fato de mobilizarem ideais nietzscheanos anticristãos de supremacia individual, como explicitado no *release* poético de “*ma’Hovtay*” (2005): “eras o niilismo artístico de um Rhan Tegoht solitário... o alterego misantropo (...) criaste a ti mesmo... como um sonho nietzschiano... Krimparturr Bürzum'shi-hai... tu como mitico... vós como fantasia”¹³¹.

Porém essas referências à filosofia de Nietzsche acabam esbarrando em temáticas autoritárias e misantrópicas, normalmente associadas à guerra e não raro flertando com ideologias nazifascistas (SCIENZA, 2021). Já abordei a proximidade do *black metal* com nacionalismos na primeira seção deste capítulo, ao falar da Austhral, mas nessas gravações

129 Tradução livre do autor.

130 “Máquina de percussão”, tipo de sintetizador de bateria que pode ser programado para criar *loops* rítmicos.

131 Disponível em: <https://web.archive.org/web/20100626041718/http://www.myspace.com:80/krimparturr>. Acesso em: 27 de nov. 2022.

isso aparece de forma mais explícita. É possível ver símbolos associados ao nazismo na fita do Ghash (Figura 10), por exemplo, como a Cruz de Ferro (na lombada) e a runa Odal (escondida na logo do selo Gungnir Records).

Figura 10 – Lombada de *Forest of Perpetual Pains*



As referências autoritárias aparecem ainda mais centralizadas no trabalho da Masochrist, que se define como “*cyber black war metal*” e é inspirada por bandas como Holocausto e Blasphemy que, embora não fossem realmente ligadas a organizações nazistas, cantavam sobre temas de guerra com a intenção de chocar. Entre as faixas de *The Battle II: Messiah Elektrik-Sado* (2001) há títulos que remetem diretamente ao nazifascismo – como “Zyklon-B”, “*Virtual Furher*” (sic) e “ZRGM1666-88”¹³² – e aos terrores da guerra de forma geral, como “*Radioaktiv Blood*” e “*Extinção da Humanidade (Prepare to last Battle)*”.

Temas sadomasoquistas e blasfêmicos também aparecem nesse álbum, como em “*Pleasure and Pain*”, “*Sensores Biológicos de Tortura Sexual*”, “*Sadomasochism from the Bitch (Birth of Nazarene)*” e “*Sex, sex, sex, Aleluia!!!*”. Porém esses aspectos são ainda mais centrais no trabalho de outra banda, formada por um dos membros da Masochrist. Falo da Osculum Obscenum, que se classifica como “*sado grind black metal*”¹³³ e associa libertinagem sexual com satanismo em suas letras. Essa carga sexual (centralizada em faixas como “*Shibary*”¹³⁴, “*Prince Albert*”¹³⁵ e “*Orgasmaniac*”) se aproxima da ideologia anticristã hedonista do ocultismo thelêmico e LaVeyano em faixas como “*Szandor*”¹³⁶ (*Into My Heart and Vein*), “*Caligula Imperium*” e “*Bleeding like Abel*”.

¹³² O número 88 é um símbolo neonazista: se substituirmos o 8 pela 8ª letra do alfabeto temos HH, sigla para “Heil Hitler”

¹³³ Disponível em: <https://escarrosonoro.blogspot.com/2012/07/a-cena-underground-esta-se.html>. Acesso em: 27 de nov. 2022.

¹³⁴ Shibari, prática japonesa de amarração erótica (*bondage*) com cordas.

¹³⁵ Tipo de *piercing* peniano aplicado na glande através da uretra.

¹³⁶ Referência a Anton Szandor LaVey, autor da Bíblia Satânica e fundador da Igreja de Satã (*Church of Satan*).

A Austhral se diferencia desse estilo cru e brutal de *black metal* por meio da utilização de melodias sinfônicas sintetizadas, estruturas harmônicas mais elaboradas e uma abordagem progressiva na construção das canções. A mesma utilização de elementos sinfônicos, comuns ao metal *mainstream* dos anos 2000 (Dimmu Borgir, Nightwish, Within Temptation, etc), pode ser ouvida na demo *Prelude to Tragedy* (2006) da Soulscurge. Essa banda se diferencia por ser a única ligada ao *doom metal*, subgênero que mobiliza aspectos “apocalípticos” de forma quase oposta aos abordados aqui, baseando seu peso em andamentos muito lentos, afinações abaixadas, *riffs* hipnóticos e canções longas. Liricamente seu estilo se define por temas melancólicos e obscuros, cantados por vocais “exageradamente deprimidos” (KAHN-HARRIS, 2007, p. 4) que condizem com a musicalidade “arrastada” do *doom*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A essa altura acredito ter conseguido apresentar um panorama compreensível do rock em Florianópolis e São José na primeira metade dos anos 2000, o qual embora reconhecidamente limitado (pelo tipo de fonte escolhida e pela complexidade do fenômeno analisado) possa lançar luz sobre as dinâmicas dessa cena ainda pouco explorada pela historiografia, em partes por ocupar uma posição marginal na rede de produção e circulação do *underground* brasileiro, ainda muito associado às movimentações culturais de São Paulo e Rio de Janeiro. Essa escassez reforça a importância de trabalhos como os de Rosa (2007), Jacques (2007), Neumann (2017), Mota (2018) e Oliveira (2018), tanto por serem pesquisas de peso sobre o tema quanto por disponibilizarem fontes muito relevantes para as pesquisas posteriores, como foi o caso para esta dissertação.

Também espero ter deixado evidentes os significados que atribuo aos dois conceitos que constituem o tipo de fenômeno aqui tratado, e o porquê de considerá-lo segundo tais termos. Minhas intenções aqui foram no sentido de instrumentalizar esses conceitos, nativos ao fenômeno, a fim de analisar suas particularidades no interior das fontes selecionadas. Por um lado, a ideia de cena musical possibilita o mapeamento das práticas concretas e cotidianas que formam as sociabilidades musicais. Por outro, o *underground* qualifica essas mesmas sociabilidades, traduzindo seus códigos éticos e estéticos e enaltecendo o engajamento pessoal com a arte independente e seus valores.

Deve-se lembrar, não obstante, que os usos e sentidos desses conceitos são condicionados pelas relações de produção e socioculturais que compõem as musicalidades nos diferentes tempos. Essa dimensão produtiva é fundamental para a compreensão desses fenômenos, porém não deve ser separada de uma análise estética, sobretudo quando a análise é voltada a objetos artísticos, como são os fonogramas. Essas duas tendências de pesquisa – uma materialista, ligada à concepção marxista de indústria cultural e dedicada às condições de produção que condicionam os produtos estéticos; outra formalista, que toma os objetos artísticos como herméticos, analisando-os somente a partir de sua lógica interna, dissociada das sociabilidades que os envolvem – devem ser conjugadas, uma vez que não são opostas, mas sim “diferentes conjuntos de questões perguntadas aos mesmos materiais empíricos”

(BECKER, 1982, p. xi)¹³⁷, que permitem explorar as múltiplas camadas de um mesmo fenômeno.

Outra faceta importante desta pesquisa é o recurso aos ambientes virtuais como espaços possíveis para a pesquisa histórica, que a meu ver tornam-se cada vez mais inescapáveis no tempo presente. Diferentemente dos acervos institucionais, as coleções virtuais funcionam como “exercícios de guerrilha” na disputa pela memória musical. Às margens das oficialidades estatais e industriais, os colecionadores digitais conseguem publicar seus acervos de forma horizontalizada na internet, ocupando os mesmos espaços nos mecanismos de busca que os sites do Instituto Moreira Salles ou do Itaú Cultural, por exemplo. Seguindo a ideia da internet como um “canteiro de obras aberto, com partes que já estão caindo em ruínas, ao invés de algo que foi planejado e concluído” (MACHADO, 2015, p. 465), essas coleções mantêm as cenas *underground* do passado como algo em constante construção, agora através da memória. Disponibilizando os produtos musicais desse período ao livre acesso virtual, esses sites presentificam as experiências passadas em forma de arquivos MP3, preservando delas seu elemento principal: o som.

Enfim, acredito que esta dissertação contribua como um panorama “fonoinstigado” da região de Florianópolis nos anos 2000, somando-se às outras investigações já produzidas sobre a mesma cena. Pelo fato das cenas musicais *underground* serem fenômenos muito plurais, que envolvem uma miríade de objetos, estéticas e discursos, esta pesquisa dá luz a apenas uma pequena fração de seu objeto. Os fonogramas, embora centrais nas dinâmicas estudadas, possuem evidentes limites nos tipos de vestígio que deixam para a pesquisa histórica. Para além destas, ainda há muitas perguntas sobre a cena que podem ser investigadas, seja buscando mais fontes fonográficas (de outros formatos ou estéticas), olhando para outros objetos culturais que a envolvem (como os *fanzines* e cartazes de *show*), investigando seus espaços e relações de trabalho, entrevistando indivíduos que viveram em seu meio, etc.

Assim como as pesquisas sobre o *underground* florianopolitano estão longe de esgotadas, a própria cena segue viva e carregando continuidades diretas do período trabalhado nesta historiografia. Alexei Leão, vocalista da Stormental, continua sendo uma figura relevante na cena, atualmente como vocalista da banda XEI & Sons in Black. Até setembro de 2019, foi proprietário da Célula Showcase, que fundou com Eduardo “Xuxu” (Pipodélica),

137 Tradução livre do autor.

que segue sendo uma das casas de show mais importantes de Florianópolis, voltada sobretudo mas não exclusivamente para o rock. Leão também continuou participando na produção de discos de artistas relevantes no *underground* da região, como Rhestus¹³⁸, Red Razor¹³⁹ e Homicide¹⁴⁰. O músico também é organizador da Orquestra de Baterias de Florianópolis, evento que reúne centenas de bateristas tocando juntos e que em outubro de 2022 teve sua 9ª edição.

Algumas bandas analisadas aqui também seguem em atividade, com maior ou menor frequência de apresentações, como Os Cafonas, Zoidz, Os Ambervisions, The Dolls e Krophus. O Euthanasia também segue ativo, mas hoje em dia sob o nome de Eutha, fazendo shows frequentes e tendo lançado um álbum em maio de 2019¹⁴¹. O vocalista Marcelo “Mancha” é uma figura já reconhecida na cultura local, para além do *underground*, por seu trabalho como jornalista. Atualmente é repórter da RICTV, afiliada da Rede Record em Santa Catarina. A Superbug é outro grupo que segue em atividade: em abril de 2019, lançou o *single* “Fingers”, primeiro lançamento desde o EP “Hot Milk”, de 2003. Fabio Bianchini (o vocalista, que atualmente toca o projeto Gambitos), também segue trabalhando como jornalista, tendo dirigido ao lado de Lucas de Barros o documentário “Aquele Mistura”.

Quanto aos espaços apresentados no segundo capítulo, a grande maioria já não está mais em atividade. Não obstante, as funções que tais lugares cumpriam na época seguem sendo necessárias para a manutenção do *underground* local, porém agora são colocadas em prática por outros estabelecimentos. A realização de shows, por exemplo, continua sendo muito frequente, havendo um número considerável de apresentações semanalmente em locais como os bares Bugio (no espaço do antigo Taliesyn), Bro Cave Pub, Beco do Corvo, Haôma (todos esses no centro da cidade), Célula Showcase (Saco Grande) e Boo Teko (Rio Vermelho). Os estúdios de gravação Cacupê (Cacupé), Oui (Armação), MusicBox e Decibel (ambos no centro) também são espaços estruturantes para o rock florianopolitano no tempo presente.

O fato de ser um fenômeno tão próximo, espacial e temporalmente, aponta para muitas continuidades no presente. Só recentemente é que tem havido um distanciamento grande o bastante para que seja percebido sob perspectiva histórica pela cultura local, como uma sociabilidade musical marcada por seu tempo. Exemplo disso são as últimas edições da

138 RHESTUS. **Games of Joy... Games of War!**. [S.l.]: Independente, 2010. 1 CD (42 min).

139 Toda a discografia (2013, 2015, 2019).

140 HOMICIDE. **O que o cerca está morto**. Balneário Camboriú: Dětěstö Records, 2012. 1 CD (19 min).

141 EUTHA, 2019, op. cit.

Semana do Rock Catarinense, evento anual dedicado a celebrar as produções contemporâneas mas que continuamente tem promovido mesas de conversa com “veteranos” da cena. Muitos dos envolvidos nessas mesas nos últimos anos, nas quais tive a oportunidade de participar, compunham as bandas das quais tratei aqui.

Neste ano de 2022 o evento teve sua 8ª edição, e os produtores vêm expondo seu objetivo como “resgatar o passado, colocar o presente na rua e projetar um futuro para a música de SC”¹⁴². A esse projeto, profundamente histórico e memorialístico, a historiografia funciona como forma de amarrar suas diversas temporalidades escalonadas; indicar algumas de suas continuidades e rupturas através da análise metódica dos objetos que as compõem; e ajudar na manutenção, preservação e divulgação dessa cultura (e de suas sociabilidades) no tempo presente, enriquecendo e aprofundando o conhecimento e os discursos sobre a mesma na região de Florianópolis. Minha pretensão é que esta pesquisa sirva como uma humilde contribuição.

142 INSTAGRAM. 7a Semana do Rock Catarinense. Disponível em: <https://www.instagram.com/semanadorocksc/>. Acesso em: 1 de dez. 2022.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Sobre música popular**. In: _____. Theodor Adorno. São Paulo: Ática, 1986.
- ALBERTO, Thiago Pereira. Cuspir o lixo em cima de vocês: uma leitura benjaminiana sobre o punk rock. **IS Working Papers**, 3. série, Nº 59, 2017.
- ALCÂNTARA, Fabiano. ‘Meiostream está acontecendo’, diz Tomás Bertoni, da Scalene. Vírgula, 2018. Disponível em: <https://www.virgula.com.br/musica/meiostream-esta-acontecendo-diz-tomas-bertoni-da-scalene>. Acesso em: 13 de nov. 2020.
- ALLETT, Nicola Faye. ‘**Love’s Labours**’: Extreme metal music and its feeling community. Tese (PhD em Sociologia) – University of Warwick, 2010. Disponível em: <http://go.warwick.ac.uk/wrap/3110>. Acesso em: 25 de nov. 2022.
- AQUELA Mistura. Direção: Fábio Bianchini e Lucas de Barros. Produção: Era Uma Vez No Leste. Florianópolis: Independente, 2019. 66 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WEzJ4rR2kdY>. Acesso em: 27 de jul. 2021.
- BARROS, Patrícia Marcondes de. **Provocações brasileiras: a imprensa contracultural made in Brazil – coluna Underground (1969-1971), Flor do mal (1971) & a Rolling Stone brasileira (1972-1973)**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2007
- BECKER, Howard S. **Art Worlds**. Los Angeles: University of California Press, 1982.
- BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENNETT, Andy. **Consolidating the music scenes perspective**. Poetics, v. 32, n. 3-4, p. 223-234, 2004.
- BENNETT, Andy. Subcultures or neo-tribes? Rethinking the relationship between youth, style and musical taste. **Sociology**, v. 33, n. 3, 1999.
- BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. Introducing music scenes. In: BENNETT & PETERSON (orgs.). **Music Scenes: Local, translocal, virtual**. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2004.
- BERLINGA, Fabio. **O suporte e o formato: o rock brasileiro e as transformações da indústria fonográfica na entrada da era digital (1980-2000)**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2016.
- BERLINGA, Fabio. Embalagens de disco como fonte para historiadores do tempo presente. **Anais do II Seminário Internacional História do Tempo Presente**, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://eventos.udesc.br/ocs/index.php/STPII/tempopresente/paper/viewFile/183/117>. Acesso em: 1 de dez. 2022.

BRABHAM, Daren C. **Crowdsourcing**. MIT Press, 2013.

BRÜGGER, Niels. **The archived web**: doing history in the digital age. MIT Press, 2018.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas na cidade**: o underground do metal extremo no Brasil. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Ciudadanos reemplazados por algoritmos**. Bielefeld: transcript, 2020.

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

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

CORREIA, Wellinton Carlos. **"Vou andar por aí"**: o balanço, a música e a bossa de Luiz Henrique Rosa (1960-1975). 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

DANTAS, Danilo Fraga. **A prateleira do rock brasileiro**: uma análise das estratégias midiáticas utilizadas nos discos de rock brasileiro nas últimas cinco décadas. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

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

DOSSE, François. **O renascimento do acontecimento**: entre a Esfinge e Fênix. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

DO UNDERGROUND ao Emo. Direção: Daniel Ferro. São Paulo: Bis Docs, 2013. 52 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A76mSlasoyE>. Acesso em: 28 de nov. 2022.

ESPÍNDOLA, Marcos. Um recado barulhento. **Blog do Marquinho**, 22 de set. 2009. Disponível em: <http://wp.clicrbs.com.br/marquinhospindola/2009/09/22/um-recado-barulhento/>. Acesso em: 5 de nov. 2021.

ESTELLÉS-AROLAS, Enrique; GONZÁLEZ-LADRÓN-DE-GUEVARA, Fernando. Towards an integrated crowdsourcing definition. **Journal of Information Science**, v. 38, n. 2, p. 189-200, 2012.

FEATHERSTONE, Mike. Archiving cultures. **The British Journal of Sociology**, v. 51, n. 1, p. 161-184, 2000.

FENERICK, José Adriano. A globalização e a indústria fonográfica na década de 1990. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 123-139, jan-jun. 2008. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8425008>. Acesso em: 30 de nov. 2022.

FENERICK, José Adriano. Rock e vanguarda nos anos 60: uma dialética possível. In: SOUSA, Rainier Gonçalves (org.). **Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical**. Goiânia: Editora Kelps, 2018, p. 13-39.

FERNÁNDEZ, José Luis. **Vidas mediáticas: entre lo masivo y lo individual**. Buenos Aires: La Crujía, 2021.

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

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

GIOIA, Ted. **Music: A subversive history**. Hachette UK, 2019.

GRAHAM, Stephen. (Un)Popular Avant-Gardes: Underground Popular Music and the Avant-Garde. **Perspectives of New Music**, v.48, n.2, pp. 5-20, 2010.

GRAHAM, Stephen. **Sounds of the Underground: a cultural, political and aesthetic mapping of underground and fringe music**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

GUMES, Nadja Vladi Cardoso. **A música faz o seu gênero: uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock como gênero**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**. Presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

HASTED, Nick. How an NME cassette launched indie music. **The Independent**, 27 de out. 2006. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/news/how-an-nme-cassette-launched-indie-music-421802.html>. Acesso em: 1 de dez. 2022.

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

HESMONDHALGH, David; JONES, Ellis; RAUH, Andreas. Soundcloud and Bandcamp as Alternative Music Platforms. **Social Media + Society**, v. 5. n. 4, p. 1-13, out-dez. 2019.

HIBBETT, Ryan. What is indie rock?. **Popular music and society**, v. 28, n. 1, p. 55-77, 2005.

HOWE, Jeff. The Rise of Crowdsourcing. **Wired**, 2006. Disponível em: <https://www.wired.com/2006/06/crowds/>. Acesso em: 7 de nov. 2022.

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

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

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

KAHN-HARRIS, Keith. **Extreme metal**: music and culture on the edge. Oxford: Berg Publishers, 2007.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**: estudos sobre história. Rio de Janeiro – PUC-Rio, 2014.

LOHN, Reinaldo Lindolfo. A utopia dos direitos humanos na cidade. **Fronteiras**: Revista Catarinense de História, n. 36, p. 7-30, dez. 2020. Disponível em: <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/article/view/11717>. Acesso em: 1 de dez. 2022.

LOHN, Reinaldo Lindolfo. Cidade e democracia: espaço público e modernização o processo histórico brasileiro contemporâneo (1970-2000) – o caso de Florianópolis (SC). **Anais do XXV Simpósio Nacional de História**, Fortaleza, 2009. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548772191_aa4dd6090ad4b211b69e53976d4ea0ea.pdf. Acesso em: 1 de dez. 2022.

LUNA, João Carlos de Oliveira. **O Udigrudi da pernambucália**: história e música do Recife (1968-1976). 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. **Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/kkf5v>. Acesso em: 1 de dez. 2022.

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

MAINSTREAM. In: CAMBRIDGE Dictionary. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mainstream>. Acesso em: 13 de nov. 2020.

MARQUES, Fernanda. Frágeis fronteiras: discussões sobre gêneros musicais no cenário alternativo. **Contemporânea**, v. 4, n. 1, p. 93-105, 2006

MCCAIN, Gillian; MCNEIL, Legs. **Mate-me por favor: a história sem censura do punk**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Musicalidade e ambientalismo na redescoberta do Eldorado e do Caraíba: uma antropologia do encontro Raoni-Sting. **Revista de Antropologia**, v. 39, n. 1, pp. 145-189, 1996.

MERHEB, Rodrigo. O fantasma da eletricidade: Bob Dylan, o fim do rock and roll e o nascimento do rock moderno. In: SOUSA, Rainier Gonçalves (org.). **Nas trilhas do rock: experimentalismo e mercado musical**. Goiânia: Editora Kelps, 2018, p. 13-39.

MORRIS, Jeremy Wade. Hearing the Past: The Sonic Web from MIDI to Music Streaming. In: BRÜGGER & MILLIGAN (org.). **The SAGE Handbook of Web History**. 2018.

MORRISON, Craig. **Go Cat Go! Rockabilly Music and its Makers**. Chicago: University of Illinois Press, 1998. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=qAHvUO5GknMC&lpg=PR9&ots=g5_m7dYYVh&dq=rockabilly&lr&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 30 de nov. 2022.

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

MOTA, Rodrigo de Souza. **Rock dos anos 80, prefixo 48: um crime perfeito?** Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: A vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. São Paulo: Intermeios, 2017.

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

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

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

OLIVEIRA, Ana Paola de. **MTV Brasil: O mercado comercial da música jovem**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2004

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. Do punk ao hardcore: elementos para uma história da música popular no Brasil. **Temporalidades**, v. 3, n. 1, 2011.

OLIVEIRA, Carlos Eduardo Pereira de. **Cabe rock nessa ilha?** Formação da cena de rock em Florianópolis (1980-1989). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2018.

PATTERSON, Dayal. **Black metal: evolution of the cult**. Port Townsend (EUA): Feral House, 2013.

PINHO, Felipe Saraiva Nunes de. **“O Pop não poupa ninguém”**: Relações discursivas entre o Pop Rock e a “pós-modernidade”. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007

POLIVANOV, B. B.; WALTENBERG, L. Synthetica: reflexões acerca da (i)materialidade da música em álbuns-aplicativo. **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 29, p. 262-275, jun. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015119291>. Acesso em: 20 de out. 2022.

PUDO, Letícia; PINHEIRO, Rose Mara. Rock Independente Pós Anos 2000. **XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Intercom, São Paulo, set. 2016,

ROSA, Pablo Ornelas. **Rock underground: uma etnografia do rock alternativo**. São Paulo: Radical Livros, 2007.

ROSZAK, Theodore. **The making of a counter culture:**

ROYSTER, Paul. Your internet data is rotting. **Faculty Publications**, UNL Libraries, 2019. Disponível em: <https://digitalcommons.unl.edu/libraryscience/376/>. Acesso em: 29 de nov. 2022.

SÁ, Simone Pereira de. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in)validade da utilização da noção de cena musical virtual. In: SÁ, Simone Pereira de; JANOTTI Jr. Jeder (orgs.). **Cenas Musicais**. Guararema (SP): Anadarco, 2013.

SÁ, Simone Pereira de. Contribuições da teoria ator-rede para a ecologia midiática da música. **Contemporânea: Comunicação e Cultura**, v. 12, n. 3, p. 537-555, 2014.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHAFER, R. Murray. **Vozes da tirania: templos de silêncio**. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

SCIENZA, Roberto. O antipátria: ensaio de uma transvaloração dos valores no Black Metal. In: BARCHI, Rodrigo (org.). **Diálogos com a música extrema**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

SICILIA, Maria. **Knowledge coproduction in Discogs music database: a study of the motivations behind a crowdsourced online discography**. Monografia (Graduação em

Sociologia) – Universidade de Umeå, Umeå (Suécia), 2020.

SILVA, Alexandre Valdevino da. **Na vazante da infomaré**: desmaterialização de álbuns sonoros e vácuo informacional em um serviço de música *streaming*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

SILVA, Daniel. Scalene volta a Florianópolis para o Rock'n Park. Rifferama, 2016. Disponível em: <http://rifferama.com/scalene-volta-a-florianopolis-para-o-rockn-park>. Acesso em: 13 de nov. 2020.

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

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. In: MANA11(2):577-591,2005

STEINMACHER, Gustavo. **Sons de uma ilha subterrânea**: a cena rock underground da Grande Florianópolis (1993-1999) segundo suas fitas-demo. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, 2019.

STERNE, Jonathan. **MP3**: The meaning of a format. Durham: Duke University Press, 2012

STRAW, Will. Sizing up record collections: gender and connoisseurship in rock music culture. In: WHITELEY, Sheila (ed.). **Sexing the groove**: popular music and gender. Londres: Routledge, 1997.

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

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

TAGG, Philip. Music analysis for" non-musos": popular perception as a basis for understanding musical structure and signification. **Per Musi**, n. 23, p. 7-18, 2011.

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

UNDERGROUND. In: CAMBRIDGE Dictionary. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/underground>. Acesso em: 14 de fev. 2021.

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

VICENTE, Eduardo. Indústria da música ou indústria do disco? A questão dos suportes e de sua desmaterialização no meio musical. **Rumores**, São Paulo, ed. 12, ano 6, n. 2, p. 194-213, 2012.

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

WALSER, Robert. **Running with the Devil**: Power, gender and madness in heavy metal music. Middleton: Wesleyan University Press, 1993.

WEBSTER, Jack. Music on-demand: A commentary on the changing relationship between music taste, consumption and class in the streaming age. **Big Data & Society**, v. 6, n. 2, pp. 1-5, 2019.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WITT, Stephen. **How music got free**: The end of an industry, the turn of the century, and the patient zero of piracy. Penguin, 2015

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

ANEXOS

Anexo 1 – Encarte de *Estileira Core Music Tarja Preta*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 0 1 1

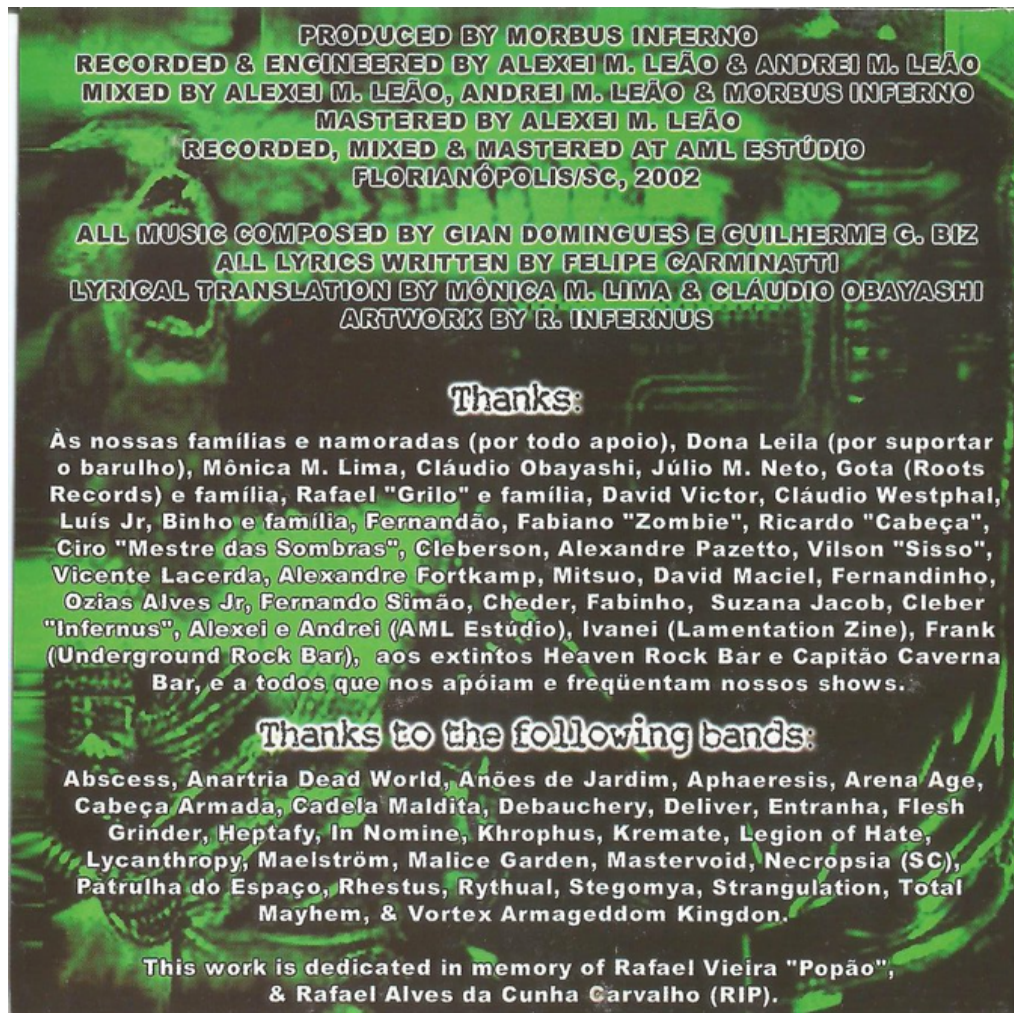
euthanasia agradece: squadrão da rima, galaxy trio, yucca flats, chocolate silk, jason, poindexter, soutien xilita, krophus, ação direta, a13nn, gangrena gasosa, anões de jardim, ratos de porão, butt spencer, guliver, dazaranha, iriê, epitaph, enzima, oscolum obscenum, catapulta, acne rabble, sufoco, magüerbes, flesh grinder, porc's cutlet, maria do relento, os limbonautas, os ambervisions, los bodegueiros, malditos ácaros do microcosmo, repulsores, pavilhão 9, vehemence, b negão & planet hemp, vórtex, ack, tijuquera, homem tribal, realidade suburbana, no rest, john bala jones, tronn, mbg, drc, lixo urbano, dread full, dj junior & bandit, primavera nos dentes, choke, jimi james, s.h.h., schnaps, resist control, carne viva, cochabambas, derivados hc, cabeça armada e sallamantra

euthanasia agradece: nossos pais, irmãos e irmãs, estella, juliana, leonardo panço, flávio flock, danúbio, vital, kinho isac, edson, tito, evair e curupira club, charles k, alexei e andrei leão, kako, peluca, binho, sandrinho, frank e underground bar, subway, evandro saad, leonardo coelho, hélio costa, manubatur, robson topic, rafael weiss e tchumistock, rudi, reginaldo antônio fábio veiga, chuck, kão, tavinho, daniel da luz, thiago bouvier, humberto e mauro (hot cordy), bobinho, marcelo cavera, ronaldo touro, daniel, ronaldo chorão, jr e 92, www.402crew.cjb.net, todos os zines, jornais, revistas e rádios que abrem espaço para as bandas alternativa e principalmente à galera que comparece aos shows do euthanasia, valeu!!!

ficha técnica
 estileira core music tarja preta
 produzido por alexei leão e euthanasia
 gravado e mixado no aml studio - floripa
 masterizado por alexandre griva no melhor
 masterização do mundo studios - rio de janeiro
 direção artística: leonardo panço
 produção executiva: leonardo panço
 projeto gráfico: jean e mancha
 fotos banda: rafael souza

8

Anexo 2 – Encarte *de Alchemy of Pain*



PRODUCED BY MORBUS INFERNO
RECORDED & ENGINEERED BY ALEXEI M. LEÃO & ANDREI M. LEÃO
MIXED BY ALEXEI M. LEÃO, ANDREI M. LEÃO & MORBUS INFERNO
MASTERED BY ALEXEI M. LEÃO
RECORDED, MIXED & MASTERED AT AML ESTÚDIO
FLORIANÓPOLIS/SC, 2002

ALL MUSIC COMPOSED BY GIAN DOMINGUES E GUILHERME G. BIZ
ALL LYRICS WRITTEN BY FELIPE CARMINATTI
LYRICAL TRANSLATION BY MÔNICA M. LIMA & CLÁUDIO OBAYASHI
ARTWORK BY R. INFERNUS

Thanks:

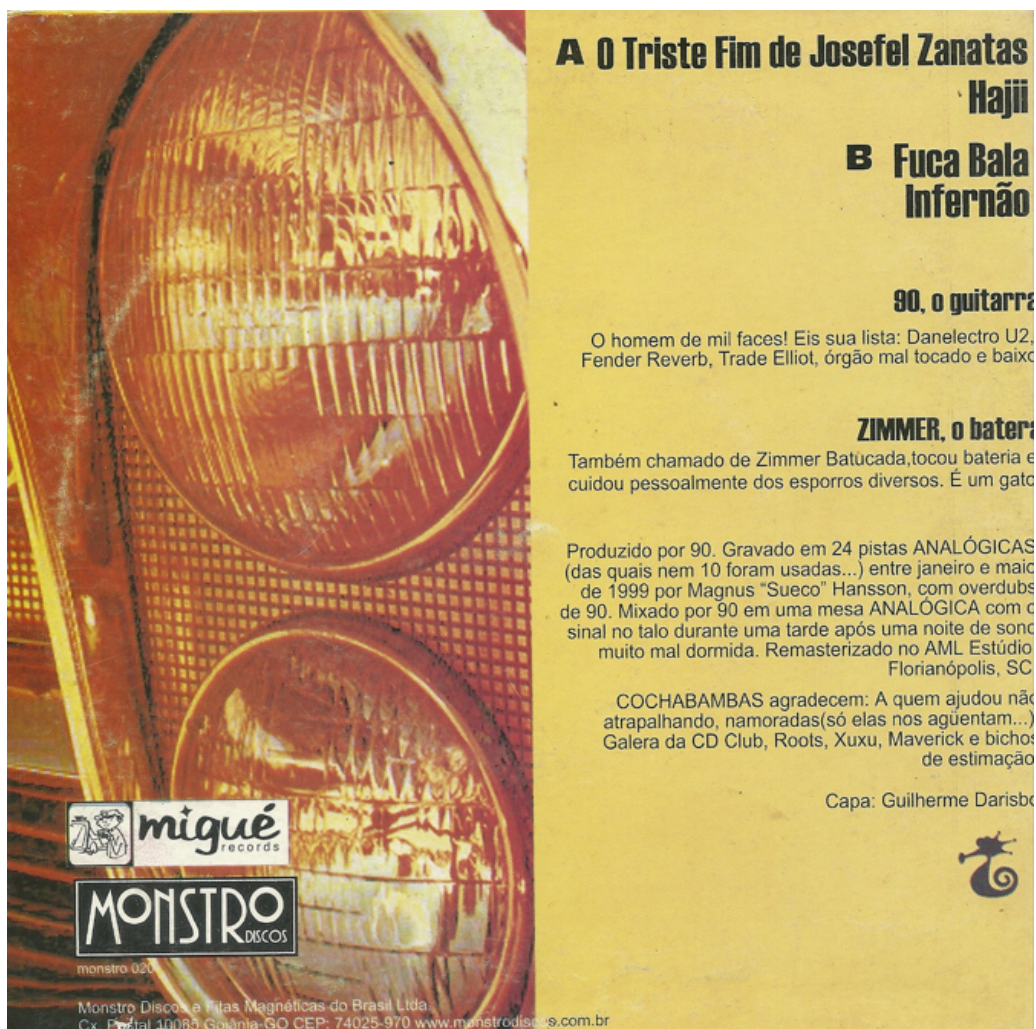
Às nossas famílias e namoradas (por todo apoio), Dona Leila (por suportar o barulho), Mônica M. Lima, Cláudio Obayashi, Júlio M. Neto, Gota (Roots Records) e família, Rafael "Grilo" e família, David Victor, Cláudio Westphal, Luís Jr, Binho e família, Fernandão, Fabiano "Zombie", Ricardo "Cabeça", Ciro "Mestre das Sombras", Cleberson, Alexandre Pazetto, Vilson "Sisso", Vicente Lacerda, Alexandre Fortkamp, Mitsuo, David Maciel, Fernandinho, Ozias Alves Jr, Fernando Simão, Cheder, Fabinho, Suzana Jacob, Cleber "Infernus", Alexei e Andrei (AML Estúdio), Ivanei (Lamentation Zine), Frank (Underground Rock Bar), aos extintos Heaven Rock Bar e Capitão Caverna Bar, e a todos que nos apoiam e freqüentam nossos shows.

Thanks to the following bands:

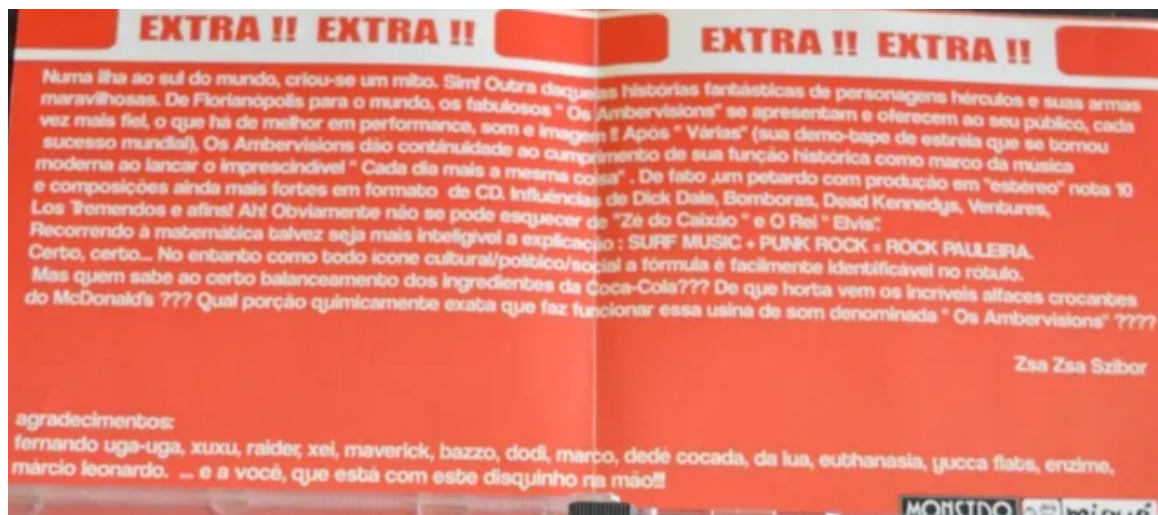
Abscess, Anartria Dead World, Anões de Jardim, Aphaeresis, Arena Age, Cabeça Armada, Cadeia Maldita, Debauchery, Deliver, Entranha, Flesh Grinder, Heptafy, In Nomine, Khrophus, Kremate, Legion of Hate, Lycanthropy, Maelström, Malice Garden, Mastervoid, Necropsia (SC), Patrulha do Espaço, Rhestus, Rythual, Stegomya, Strangulation, Total Mayhem, & Vortex Armageddon Kingdon.

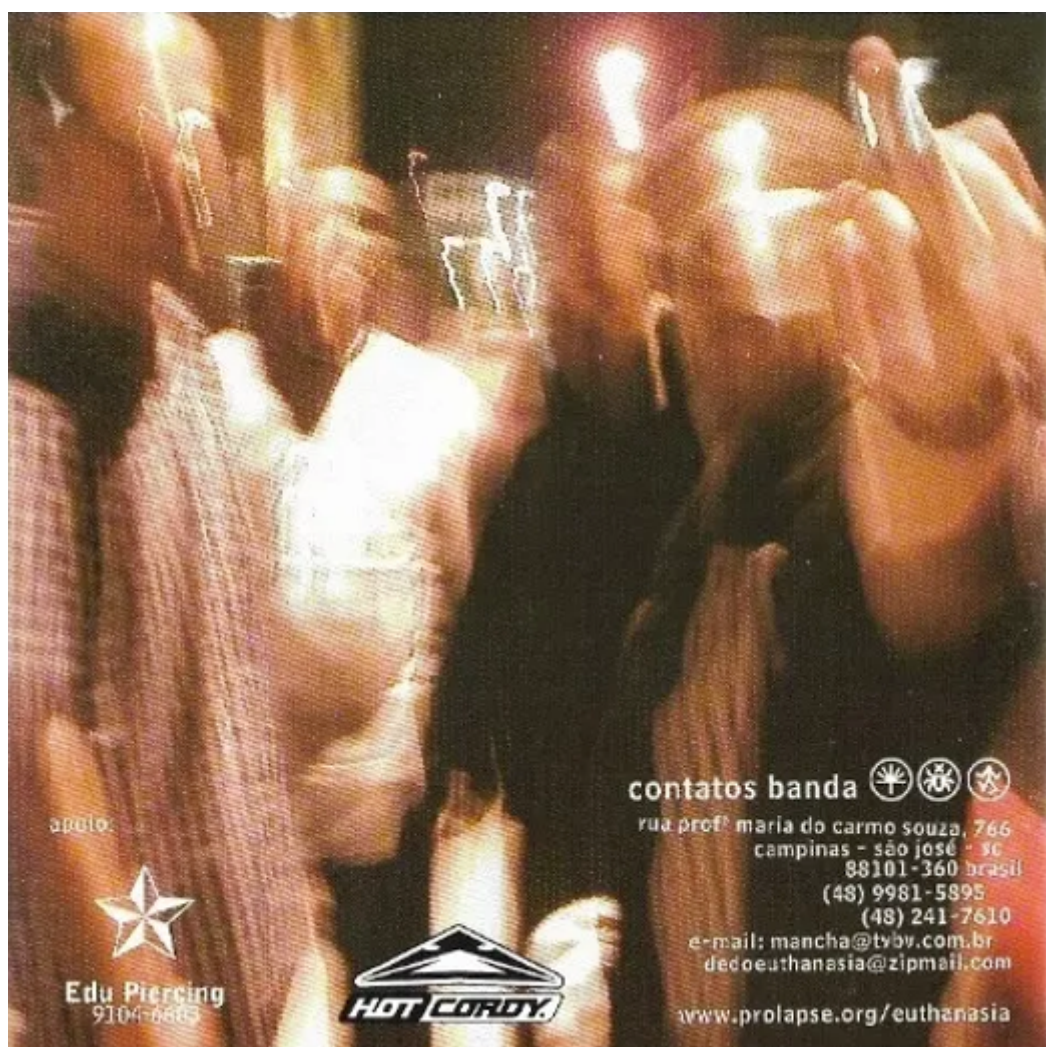
This work is dedicated in memory of Rafael Vieira "Popão",
 & Rafael Alves da Cunha Carvalho (RIP).

Anexo 3 – Contracapa de *Máquinas Quentes a Todo Vapor*, Vol. 1



Anexo 4 – Encarte de *Bons Momentos Não Morrem Jamais*



Anexo 5 – Contracapa de *Estileira Core Music Tarja Preta*

Anexo 6 – Cartaz do show da Sextrash e Osculum Obscenum no bar Dusk



Fonte: Facebook (Grito das Bruxas, o Documentário)¹⁴³

143 Disponível

em: https://www.facebook.com/gritodasbruxas/posts/pfbid0PMbtFiW1UK2iVLypvkGqrSpDYY5hV25Fe4EJT1tyjRM18H3MvmLwt1aj8Q1ZQXvul?__tn__=%2CO*F. Acesso em: 30 de nov. 2022.

Anexo 7 – Reportagem sobre ações policiais nos bares da Lagoa da Conceição

Fonte: ROSA, 2007, p. 159-162.

Diário Catarinense, Florianópolis
7/04/2003, página 17

Polícia impõe os horários de bares

Determinações provocam reações divergentes entre comerciantes e frequentadores de casas

Rafael Leiras

A ação rotineira de policiamento e fiscalização, realizada há três semanas na noite e madrugada da Lagoa da Conceição, em Florianópolis, começa a surtir efeito. Além de forçar a regularização das casas noturnas e de inibir o tráfego e o comércio ilegal de bebidas para adolescentes, a iniciativa também é alvo de reclamações de alguns frequentadores e comerciantes que se sentem prejudicados.

Entre sábado e domingo, não foi registrado qualquer flagrante envolvendo drogas ou adolescentes. Participaram da operação policiais civis e militares, fiscais da Secretaria de Urbanismo e Serviços Públicos (Susp) e um representante do Juizado da Infância e da Juventude. O grupo percorreu os estabelecimentos do Centrinho, Avenida das Rendeiras e Retiro da Lagoa com o objetivo de verificar o cumprimento dos horários de funcionamento e a presença de adolescentes sem permissão.

Os comerciantes que tiveram autorização para abrir as portas limitada à meia-noite reclamam da falta de critério da polícia para definir os horários. Eles lamentam a perda de clientes e de mercadoria estocada.

Três casas têm isolamento acústico

Devido à mudança de horário, o Underground Bar, localizado na Rendeiras, ficou praticamente vazio no sábado, pois o maior movimento seria a partir da meia-noite.

O gerente da casa, Franck Schnorenberger, disse que a causa da restrição seria o estilo do público. “tinha alvará até as 6h e agora já tive de cancelar a apresentação de bandas da Holanda e Alemanha”, contou, preocupado com a possibilidade de fechar o estabelecimento devido às regras.

Integrantes de bandas locais, que se apresentaram neste dia, estavam indignados com o que chama de discriminação contra o tipo de música e os frequentadores do bar.

No Centrinho, a comerciante Raquel Fiss aplaudiu a permanência das blitzes da polícia. “Isso aqui estava uma praça de guerra”, afirmou. Com exceção de três casas de shows que possuem isolamento acústico, as demais fecham no máximo às 2h.

Para a garçonete Silvana Alaniz, o horário dos bares deveria ser mais flexível, pois evitaria constrangimentos com a clientela. “A violência diminui, mas ainda há furtos de carros, porque um dia vem toda a polícia e no outro não aparece ninguém”.

Clientela se considera discriminada

Frequentadora assídua do bar Underground, a estudante Rosane Maria Grott, 22 anos, era uma das mais revoltadas com o encerramento precoce da noite de shows. “Não é porque as pessoas têm tatuagem e piercing que são obrigadas a ter droga e arrumar confusão”, argumentou, classificando o ato como discriminação. “A polícia vê pela aparência, acha que é tudo feio, do mal. Duvido que não haja drogas em bares de gente rica”, desabafa.

Medidas diminuem criminalidade

O delegado Gentil Ramos, titular da 10ª DP (Lagoa), comemorou a queda nos índices de criminalidade do bairro após a terceira semana das operações noturnas.

Segundo ele, brigas, tráfico e assaltos foram reduzidos drasticamente.

A justificativa para o fechamento de algumas casas à meia-noite é o fato de estarem em áreas de concentração de delitos. Além do Underground, outros estabelecimentos próximos ao posto do Centrinho também tiveram o funcionamento limitado. “Tem de melhorar a clientela dentro e fora”, disse Ramos, que sugeriu aos comerciantes a contratação de segurança particular.

A fiscalização dos alvarás foi menos contundente este final de semana, nenhum estabelecimento foi obrigado a fechar as portas durante a operação, mas os comerciantes que ainda não providenciaram o documento junto à prefeitura foram autuados.

“Não aceitaremos mais o ex-ofício, que substituía o alvará. Damos prazo até a semana que vem para providenciarem a regularização”, explicou o fiscal da Susp, Nelson Campos Ferreira. “Não tem mais tolerância”, completou.

A representação do Juizado atestou uma melhoria sensível no flagrante de irregularidades envolvendo adolescentes. Após seguidas autuações por venda de bebidas e presença de jovens em casas de jogos, neste final de semana, a operação foi concluída sem qualquer registro.

‘Queremos qualidade’

Entrevista – Gentil Ramos, delegado

Hermes Lorenzon

Em entrevista ao DC, o delegado Gentil Ramos explicou os motivos das diferenças de horários, principalmente sobre o Underground. Com oito anos de atuação na 10ª Delegacia de Polícia da Lagoa da Conceição, ele afirmou conhecer o bar e por isso ter se baseado na decisão. Ele nega estar cometendo discriminação e diz que está preocupado na segurança. Veja a entrevista editada:

Qual é o problema do Underground?

O Underground não tem as mínimas condições de funcionar nesse horário. A clientela é a pior possível. É só coisa ruim. Ali é realmente uma juventude que não tá a fim de curtir coisa nenhuma. Tá a fim de se drogar, de se alcoolizar. É o único bar da cidade em que os frequentadores compram, em supermercado, litros de Coca-Cola, vodka e cachaça e fazem aquela mistura. Alguns deles ficam na frente da praia, na frente da rua, tudo deitado, sentado e se drogando.

E qual é o objetivo?

Queremos qualidade aqui na Lagoa. Nós queremos é mudar essa imagem da Lagoa, de que é uma coisa ruim à noite, que só dá porcaria na rua depois das 3h, em alguns locais. Não estou dizendo todos, mas esse Underground é realmente um local com concentração de pessoas assim, um problema.

Quais os critérios para o horário diferenciado? Eles descumpriram alguma norma legal?

Eu tinha dado, no início, prazo para fechar ali pelas 2h ou 3h. Só que eles não mudaram nada. Continuou com a mesma clientela, o mesmo som. Então é difícil. Na rua, estão bêbados, é aquela gurizada na praia sentada.

O público alega que somente se diverte com a música estilo rock...

Essa é a alegação deles. Entre a alegação do proprietário, que não quer fazer nada para melhorar, e o papel da polícia, eu acho que a comunidade apoia o que a polícia está fazendo. É que mexeu com o bolso e quando mexe ali eles reclamam. Tem que melhorar a clientela. Não é eu que não quero. Eu trago umas 10 pessoas que não conseguem passar por ali de madrugada. Moradores, pescadores.

E qual é o embasamento legal para fechar?

É uma concentração de muito álcool e droga. O papel da polícia é combater isso. Todo mundo vestido de preto, aqueles cabelos. É um dos piores lugares que tem na Lagoa da Conceição.

Tem registros de crimes lá?

O alvará da Polícia Civil é de competência da Polícia Civil. Eu não estou sendo injusto, nem arbitrário. É a função da polícia. Nós fornecemos de acordo com o que investigamos. Se é um bar que não tem problema nenhum, funciona 24 horas. É uma coisa boa, clientela boa. Lá não dá.