

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

MARIA DE FATIMA BERNADETE DE SOUZA

**O ROCK UNDERGROUND EM FLORIANÓPOLIS:
ENTRE A INDÚSTRIA CULTURAL E A RESISTÊNCIA**

Florianópolis, Santa Catarina
2014

MARIA DE FATIMA BERNADETE DE SOUZA

**O ROCK UNDEGROUND EM FLORIANÓPOLIS:
ENTRE A INDÚSTRIA CULTURAL E A RESISTÊNCIA**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Departamento de Serviço Social da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do título de Bacharel em Serviço Social, orientado pela Prof^a Dr^a Vania Maria Manfroi.

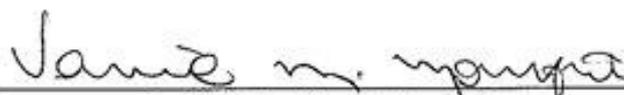
**Florianópolis
2014**

MARIA DE FATIMA BERNADETE DE SOUZA

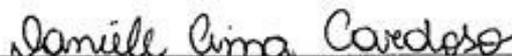
**O ROCK UNDERGROUND EM FLORIANÓPOLIS:
ENTRE A INDÚSTRIA CULTURAL E A RESISTÊNCIA**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao Departamento de Serviço Social da Universidade Federal de Santa Catarina, para obtenção do título de Bacharel em Serviço Social.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Vania Maria Manfro
Departamento de Serviço Social - UFSC
Orientadora



Prof. Daniele Cima Cardoso
Departamento de Serviço Social - UFSC
Membro da banca



Prof. Armando Xavier
Departamento de Serviço Social - UFSC
Membro da banca

RESUMO

Neste trabalho investigamos a história do rock, não apenas enquanto gênero musical, mas enquanto um movimento, que se espelha na realidade social e também faz o contrário, evidenciando em suas composições os valores, os desafios, os questionamentos, dentre outras questões, desta realidade na qual se insere. Articulamos a trajetória do rock no contexto mundial, nacional e local, com os aspectos históricos, sociais e culturais mais marcantes, de acordo com nossa pesquisa bibliográfica e das informações adquiridas através dos sujeitos entrevistados.

Desta forma, destacamos que a metodologia utilizada tem por base a a pesquisa bibliográfica, a entrevista coletiva, o registro e a observação participante.

O rock possui diversas vertentes e configurações, por isto, neste trabalho, utilizamos o recorte do rock *underground* para pensar experiências de resistência ao status quo e à dominação da indústria cultural. Desta forma, utilizamos a ideia de cena *underground* para analisarmos a sociabilidade e interatividade que possibilita espaços de reflexão àqueles que dela participam.

Fizemos uma aproximação com o debate sobre indústria cultural, ainda que de maneira muito introdutória, mas que nos possibilitou uma reflexão acerca do rock enquanto movimento que surgiu da oposição à dominação hegemônica, mas que em sua caminhada histórica e social, vive na linha tênue entre a resistência e a transgressão, e a absorção pela indústria cultural.

Considerando o poder contestatório do rock, buscamos conciliar o debate com a formação em Serviço Social, profissão esta que busca compreender e analisar a realidade, para nela intervir, entendendo que esta discussão pode contribuir para uma apreensão crítica do contexto político, histórico, social e cultural em que vivemos.

Palavras-chave: Rock *underground*. Resistência. Indústria cultural.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
SEÇÃO 1: História do rock e o rock na História.....	10
1.1. Origem do rock no contexto mundial.....	10
1.2. Rock nacional: origem, trajetórias e marcas.....	26
1.3. O rock em Florianópolis.....	38
SEÇÃO 2 : O rock underground em Florianópolis: indústria cultural e resistência.....	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	60
APÊNDICE 1 - Roteiro da entrevista realizada.....	63
APÊNDICE 2- Modelo de termo de consentimento utilizado na entrevista	64
APÊNDICE 3- Transcrição da entrevista.....	66

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo geral identificar de que forma o rock, mais especificamente o rock *underground*, pode ser um campo de resistência ao *status quo*. Além de trazer como objetivos específicos: resgatar o histórico do rock, em níveis mundial, nacional e local; contextualizar o rock na história, de forma a analisar sua influência no contexto sócio-histórico e cultural e identificar o movimento contrário, o de influência da realidade social para composição do rock; provocar, de forma inicial, o debate acerca da validade do conceito de indústria cultural nos dias atuais; identificar o potencial de contestação e resistência do rock *underground* à partir da fala de sujeitos que são atuantes na cena *underground* local e da pesquisa bibliográfica realizada, sem perder de vista a contextualização sócio-histórica¹.

A música pode ser compreendida de muitas formas e através de diversos gêneros musicais². Sem excluir a importância e papel dos demais gêneros musicais, neste trabalho, abordaremos o rock, não apenas enquanto gênero musical, mas também como movimento de resistência e contestação, que implica construção de identidade e subjetividade e, principalmente, formas de sociabilidades. Segundo Chacon (1982):

O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração a geração. (p.19)

O rock tem uma longa história, tendo suas origens na década de 1950, com mais força no território norte-americano, no período pós-guerra. Será feito um breve resgate histórico desta rica trajetória, porém, o foco deste trabalho será o *rock underground*³ de Florianópolis.

¹ Percebemos ainda que, quando se fala em juventude, cultura e política, atualmente, cita-se, basicamente, o movimento hip hop. Como podemos notar no que trazem Borelli e Oliveira (2010), quando as autoras evidenciam que dos anos 2000 em diante, o hip hop tem sido foco de estudos sobre a juventude, analisado enquanto expressão cultural, que “perpassa as relações com a cidade, o mercado, os gêneros, a questão racial, entre outras mediações” (p.66). Ressaltamos que nesta pesquisa, buscaremos ultrapassar esta limitação ao movimento hip hop, mostrando que o rock também tem o que nos acrescentar e fazer refletir.

² Segundo Junior (2006), “os gêneros musicais já são indicações de determinadas dicções, uma vez que, independentemente de conhecer o intérprete, o consumidor de música reconhece as melodias, temáticas e expressões de um blues, de um funk, de um samba de roda, de um chorinho ou de uma canção heavy metal.” (p.4)

³ Baseando-nos na pesquisa de Jacques (2007), em nosso trabalho, o termo *underground* refere-se ao que se opõe ao convencional, dominado pela indústria fonográfica.

Usamos o termo “cena *underground*” baseando-nos na definição de cena musical, conforme expõem Junior e Pires (2011, p.11):

A ideia de “cena” foi pensada para tentar dar conta de uma série de práticas sociais, econômicas, tecnológicas e estéticas ligadas aos modos como a música se faz presente nos espaços urbanos. Isso inclui processos de criação, distribuição e circulação, além das relações sociais, afetivas e econômicas decorrentes desses fenômenos.

Aqui se faz importante que explicitemos a metodologia adotada para a construção desta pesquisa, uma vez que uma pesquisa exige que tracemos certos caminhos, para que possamos investigar e refletir sobre o tema proposto.

Primeiramente, para definirmos o tema, pensamos previamente nas possibilidades de problematização que este tema nos oferece. Desta forma, criamos hipóteses, partimos de “pré-conceitos” e de nossa própria vivência.

Afirmarmos que uma pesquisa acadêmica pode ser neutra, pode estar livre de nossas concepções e compreensões da realidade, seria negarmos que somos seres históricos, que estamos na história, vivemos a história e construímos a história. Nossa postura ética e política, nossa tentativa de alimentar a criticidade para a atuação profissional, exige que nós busquemos novos temas de estudo e debate. As autoras Vieira, Peixoto e Khoury (1991, p.30) chamam a atenção para o fato de que “a definição e o tratamento do objeto de estudo têm muito a ver com a postura de história do pesquisador”.

Alguns instrumentos metodológicos foram utilizados para a construção deste trabalho: a pesquisa bibliográfica, a entrevista coletiva, o registro e a observação participante. Com estes instrumentos, buscamos uma análise crítica da realidade. Sarmiento (2005, p.23) afirma que “não basta observar, devendo-se procurar compreender o que a observação revela, para isto deve-se estar apto a poder julgá-la e interpretá-la acertadamente”.

O que significa estarmos aptos a julgar e interpretar acertadamente nosso objeto de estudo? Significa que devemos nos apropriar de sua história e refletir sobre ela, relacionando-a com a realidade atual, e neste ponto entra a pesquisa bibliográfica, como o conhecimento teórico que nos propicia uma espécie de “lente” para compreensão da realidade. Boni e Quaresma (2005, p.71) afirmam que, “em linhas gerais a pesquisa bibliográfica é um apanhado sobre os principais trabalhos científicos já realizados sobre o tema escolhido e que são revestidos de importância por serem capazes de fornecer dados atuais e relevantes”.

Munidos deste conhecimento prévio, possibilitado pela pesquisa bibliográfica, partimos para o campo de interesse, afim de desvendar e compreender o objeto de estudo. Neste momento, aplicamos entrevistas coletivas, onde a observação participante se faz necessária. Neste sentido, as autoras Boni e Quaresma (2005, p.71) colocam que:

A observação participante se distingue da observação informal, ou melhor, da observação comum. Essa distinção ocorre na medida em que pressupõe a integração do investigador ao grupo investigado, ou seja, o pesquisador deixa de ser um observador externo dos acontecimentos e passa a fazer parte ativa deles. Esse tipo de coleta de dados muitas vezes leva o pesquisador a adotar temporariamente um estilo de vida que é próprio do grupo que está sendo pesquisado.

Ressaltamos que, por partirmos de nossa própria experiência de vida, para a construção deste trabalho, tivemos que fazer o movimento inverso ao que é proposto pelas autoras. Como esta pesquisa surgiu da própria inserção na cena *underground* de Florianópolis, fizemos o exercício de estranhamento, questionamento e afastamento (na medida do possível) do objeto de estudo.

Na definição de um procedimento para a pesquisa, as autoras citadas acima afirmam que “num terceiro momento da pesquisa o objetivo do pesquisador é conseguir informações ou coletar dados que não seriam possíveis somente através da pesquisa bibliográfica e da observação”. (BONI&QUARESMA, 2005, p.72)

Como ferramenta para ultrapassar os limites da pesquisa bibliográfica e observação, elas trazem a entrevista:

A entrevista como coleta de dados sobre um determinado tema científico é a técnica mais utilizada no processo de trabalho de campo. Através dela os pesquisadores buscam obter informações, ou seja, coletar dados objetivos e subjetivos. Os dados objetivos podem ser obtidos também através de fontes secundárias tais como: censos, estatísticas, etc. Já os dados subjetivos só poderão ser obtidos através da entrevista, pois que, eles se relacionam com os valores, às atitudes e às opiniões dos sujeitos entrevistados. (BONI&QUARESMA, 2005, p.72)

Elaboramos um roteiro para guiar a entrevista, mas sem nos prendermos à este. A ideia era que fosse uma entrevista onde os sujeitos se sentissem à vontade para contribuir. A entrevista foi filmada e transcrita.

Entrevistamos três sujeitos, todos eles homens, com idades acima de trinta anos. Fizemos esta escolha por buscarmos pessoas que estão ativas na cena *underground* da cidade e conhecem a trajetória desta cena, vindo a acrescentar, também, em nosso resgate histórico

sobre a cena *underground* de Florianópolis e compreendê-la de maneira mais ampla. Temos escolhidos pessoas do sexo masculino, deve-se somente ao fato de que foram as pessoas que tivemos mais fácil acesso, não por uma questão de preferência pelo gênero. Entendemos que muitas mulheres poderiam ter colaborado com este nosso trabalho, mas vemos a dificuldade de acessarmos tal mulheres, pela falta de visibilidade das mesmas, dentro da própria cena *underground*.

As falas dos entrevistados aparecem mais ao final desta pesquisa, e estão destacadas de forma diferenciada das citações bibliográficas, estando na configuração itálica. Os entrevistados estão identificados como *entrevistado 1*; *entrevistado 2* e *entrevistado 3*. Todos assinaram termo de consentimento, concordaram em fazer a entrevista sem hesitar e, desde o começo, demonstraram satisfação em contribuir com este trabalho, além de curiosidade sobre os objetivos do mesmo.

Fizemos contato por e-mail, explicando os objetivos da entrevista e de que forma eles estariam contribuindo com a pesquisa. Logo enviamos, também, o roteiro da entrevista, para que eles tomassem conhecimento das questões e se sentissem mais esclarecidos sobre o que estávamos buscando com suas participações.

A entrevista, de fato, ocorreu em dezessete de outubro de dois mil e quatorze, por volta das dezessete horas. O local escolhido foi um bar, no centro da cidade, onde ficaria mais fácil o acesso para todos e onde o clima fosse descontraído, para deixar a conversa fluir.

O roteiro utilizado segue no apêndice 1 deste trabalho. O modelo de termo de consentimento utilizado, encontra-se no apêndice 2. Ressaltamos que esta pesquisa não teve a necessidade de aprovação pelo Comitê de Ética, uma vez que, no momento, está em processo a discussão sobre a especificidade da ética na pesquisa das ciências humanas e sociais no âmbito do Sistema da Comissão Nacional de Ética em Pesquisa (CONEP). O órgão está elaborando um documento com regras específicas para essas áreas do conhecimento⁴. Já o apêndice 3 traz a entrevista transcrita na íntegra.

Estaremos trazendo este debate sobre o rock *underground* em Florianópolis, ao longo desta pesquisa, sem perder de vista a formação em Serviço Social, uma vez que esta profissão busca reconhecer na sociedade as formas de expressão popular, afim de se aproximar da realidade social em que se deve intervir.

⁴ Informação retirada do site: <http://www.anped.org.br/news/sobre-o-gt-de-ciencias-sociais-e-humanas-na-conep>. Acesso em 01 de dezembro de 2014, 09:30hs

Seção 1: História do rock e o rock na História

1.1. Origem do rock no contexto mundial

No período pós Segunda Guerra Mundial, a juventude nos Estados Unidos, era tomada por um sentimento de rebeldia e ia de encontro ao chamado *American Way of Life*, o qual pregava que qualquer pessoa poderia ascender socialmente se trabalhasse duro para isso. Este discurso não encontrava as bases concretas na realidade social para se afirmar, o que vemos ainda hoje com o discurso neoliberal. Os jovens da época, mesmo os que faziam parte da classe dominante *WASP (White Anglo-Saxon and Protestant)* se revoltavam com tal realidade. Eram os chamados “rebeldes sem causa”. Esta defesa dos valores americanos eram pregados em contraposição aos valores russos, visto que neste período vivia-se a Guerra Fria. (MUGGIATI, 1985)

Esta rebeldia apareceu também no cinema, principalmente em três filmes, citados por Muggiati (1985): *O Selvagem (The Wild One)*, de 1953, *Juventude Transviada (Rebel Without a Cause)* de 1955 e *Sementes da Violência (Blackboard Jungle)*, de 1955.

Este último ganhou grande destaque, pois, segundo o autor acima citado, ele

... expõe de modo mais didático - o tema do filme é a educação - toda a carga de hostilidade no relacionamento da juventude marginalizada com o Sistema. A música que anuncia o filme é *Rock Around the Clock*, o primeiro grande hit da nova música e surge como um verdadeiro hino de guerra dos adolescentes da época. (MUGGIATI, 1985, p.11)

A música *Rock Around the Clock*, de Bill Haley and the Comets, logo após a estreia do filme, alcança o primeiro lugar na parada pop da revista Billboard e “torna-se uma expressão clássica do rock’n’roll.” (JACQUES, 2007, p.15).

Rock Around The Clock (Tradução)

Uma, duas, três, quatro horas de rock,
Cinco, seis, sete horas, oito horas de rock.
Nove, dez, onze horas, doze horas de rock,
Nós vamos dançar rock pelas horas hoje à noite.

Ponha seus trapos alegres e aproveite comigo,
Teremos diversão quando o relógio bater uma.

Nós vamos dançar rock pelas horas hoje à noite,
Nós vamos dançar rock, rock, rock, até amanhecer,
Nós vamos dançar rock, nós vamos dançar rock pelas horas hoje à noite.

Quando o relógio bater duas, três e quatro,
Se a banda diminuir vamos gritar por mais.

Quando o alarme tocar cinco, seis e sete,
Nós estaremos no sétimo céu.

Quando for oito, nove, dez, onze também,
Estarei forte e você também.

Quando o relógio bater doze nós nos acalmaremos então,
Começaremos a dançar o rock pelas horas de novo ⁵

Como podemos analisar, a letra, por si só, não traz grandes efeitos de contestação, mas transmite muita energia juvenil e a motivação para que não se fique parado. Estes filmes foram inspirados na juventude da época e, também, inspiraram tais jovens, na maneira de ver o mundo, de se portar e se vestir. Muggiati (1985, p.11) afirma que “até os atores destes filmes - Marlon Brando, Lee Marvin, James Dean, Sal Mineo, Dennis Hopper, Vic Morrow - não só retratavam os dilemas da sua geração como ofereciam um modelo visual e ideológico para ela.”

Assim, da inquietação juvenil, emergiu o rock'n'roll. Por isso, quando falamos de rock é praticamente impossível não associá-lo à juventude. Embora, não só os jovens identifiquem-se com o gênero musical, pois, como afirma Chacon (1982) “se o rock inicialmente se restringia aos *rebels* ou transviados, no início dos anos 70 (ou mesmo antes) ele já era um produto de consumo de massa”. (p.18).

Conforme Muggiati (1985), o rock tinha suas origens a partir da “fusão de várias correntes musicais que vinham evoluindo na América desde a virada do século. A música negra desempenhou um importante papel nesse processo, principalmente o blues.” (p.15)

Da mesma forma, Chacon (1982) baseou-se em Carl Belz, que identificou três campos musicais os quais o rock recolheu seus elementos e determinou um estilo próprio: a *pop music*, o *rhythm and blues* e a *country and western music*.

⁵ Tradução da música *Rock Around the Clock*, de Bill Haley and The Comets, do álbum *Shake Rattle and Roll*, lançado no ano de 1955. A letra está disponível no site <http://letras.mus.br/billhaley/173382/traducao.html> e foi acessada em 28 de outubro de 2014, às 21:21hs.

Refletindo sobre estas três correntes musicais, Chacon analisa a *pop music* como sendo herança da música branca, adulta e conservadora, que reproduzia os valores do *American Way of Life*. Neste grupo estão Perry Como, Eddie Fisher, Kay Starr, e segundo o autor, especialmente Frank Sinatra.

O *rhythm and blues* tem suas raízes na música negra e é nesta vertente que o rock vai buscar aquela essência mais corpórea. Chacon (1982) argumenta que “a mão-de-obra negra desde os tempos de escravidão, se refugiava na música (os *blues*) e na dança para dar vazão, pelo corpo, ao protesto que as vias convencionais não permitiam.” (p.24)

Assim, Jacques (2007) afirma que “a liberdade corporal e a liberação da sexualidade como formas de rebelião também são fundamentais para o gênero e são insinuadas no próprio termo '*rock'n'roll*', que na gíria dos negros refere-se ao ato sexual.”(p.15)

Desta vertente podemos citar Muddy Waters, B.B. King, John Lee Hocker e Howlin' Wolf, dentre outros.

Por último, temos o *country and western music*, que Muggiati (1985) define como “fusão da música dos brancos pobres das áreas rurais, a versão norte-americana do nosso caipira (*country*) e da música dos vaqueiros e dos desbravadores do Oeste (*Western*)” (p.16). Conforme o mesmo autor, esta vertente trazia o sofrimento das dores populares, que estavam mais isoladas no interior dos EUA, mas ainda assim continham peso significativo.

Podemos perceber, então, que especialmente estas duas últimas vertentes são importantes para que o rock'n'roll emergja, com uma relação muito próxima ao inconformismo das classes subalternas dos EUA, que buscavam se manifestar de diversas formas, dentre elas através da música.

Segundo Chacon (1982), a *country* e a *pop music* impediram que o rock se tornasse a versão branca do *rhythm and blues*, trazendo à este sua própria proposta. O autor explica que neste contexto, Alan Freed, um DJ percebeu que a música negra possuía um grande potencial para o mercado, desde que se trocasse o nome de *rhythm and blues*, para *rock and roll*, e segundo o autor, assim surgiu este tão conhecido termo.

Tendo, como citado anteriormente, difundido o rock'n'roll através da música *Rock Around the Clock*, Bill Haley and the Comets, segundo Chacon, é o primeiro grupo de rock'n'roll. Porém, por ser “pouco atrativo” quem acabou levando a fama foi Elvis Presley. Conforme Chacon (1982), “só um símbolo sexual, devidamente minuciado pelos melhores autores e 'cantando e suando como um negro' poderia transformar aquele modismo numa verdadeira revolução.” (p.27)

Desta forma, os principais representantes desta época foram: Elvis Presley, Bill Haley & The Comets, Chuck Berry, Fats Domino, Little Richard, Bo Diddley, Buddy Holly e Jerry Lee Lewis.

Com a geração de bandas dos 1960, o gênero até então chamado de rock'n'roll passa a ser apenas de rock e o termo rock'n'roll, a ser empregado para designar o subgênero de rock ligado a Elvis Presley e seus contemporâneos, sendo este subgênero chamado, também, de *rockabilly*⁶.

Até então não citamos a Inglaterra neste trabalho, mas a verdade é que lá também emergiu uma cena rock. Segundo Jacques (2007) “no contexto inglês, o rock torna-se símbolo dos adolescentes da classe trabalhadora e mediador da identidade destes, que não se reconheciam na imagem de uma Inglaterra próspera.” (p.15)

Chacon (1982) argumenta que, se na América, tinha-se o gingado negro para inspirar a produtividade musical, os ingleses tinham a II Guerra o colonialismo, o espírito vitoriano e outras imagens e culpas da História.

Na Inglaterra, Muggiati (1985) explica que “a década de 1960 começou em meio a uma intensa movimentação e a política saía às ruas, principalmente para protestar contra a corrida nuclear.” (p.68) O cinema da época retratou o jovem operário britânico, trazendo a relação entre classes, segundo Muggiati (1985), com um espírito crítico antes ausente no filme inglês. O autor cita o filme *A Kind of Loving* e *A Taste of Honey*, ambos com uma fotografia em preto e branco, e comenta que eles chegam a “glamurizar as deprimentes cidades do Norte industrial” (p.70). Após citar esta característica no cinema britânico, ele mostra que é, de uma destas cidades, da classe operária, que iria surgir o fenômeno musical do século: os Beatles.

Assim, como Jacques (2007) afirma anteriormente, podemos ver a relação de onde surge o rock britânico fortemente ligado à classe operária, em um período histórico na qual as relações de classe estavam, também, sendo retratadas no cinema. Ou seja, esta realidade do período pós-guerra estava ressonando nas artes.

Chacon (1982) ressalta as bandas desse período, aproximadamente entre final da década de 1960 e meados desta mesma década: Gerry and the Pacemakers, Freddie and the Dreamers, Rony Storm and the Hurricanes, John and the Quarrymen (futuro Beatles), além de The Kinks, The Who e The Yardbirds.

Neste período, conforme o autor, o eixo portuário Liverpool-Hamburgo serviu de base para a projeção dos grupos.

⁶ Esta distinção entre rock e rock'n'roll está baseada na pesquisa de Jacques (2007)

Segundo ele, o mercado americano era sete vezes maior que o inglês, e seria necessário construir uma ponte entre eles. Para esta ponte, surgem dois grandes grupos: os Beatles e os Rolling Stones.

Chacon (1982) argumenta que dois pontos são fundamentais para estes dois grupos: a incrível capacidade para representar os valores de seu próprio tempo e a genialidade. Principalmente este primeiro fator é interessante que possamos abordar neste trabalho, uma vez que este podemos citar como um de nossos objetivos: compreender e destacar a relação entre o rock e a realidade social. O autor cita músicas como *Revolution*, dos Beatles e *Street Fighting Man*, dos Stones. Abaixo vejamos as traduções⁷ destas músicas, respectivamente:

Revolução

Você diz que quer uma revolução
 Bem, você sabe
 Todos nós queremos mudar o mundo
 Você me diz que é evolução
 Bem, você sabe
 Todos nós queremos mudar o mundo
 Mas quando você fala de destruição
 Você sabe que não pode contar comigo?
 Você não sabe que vai dar tudo certo
 Tudo certo
 Tudo certo
 Você diz que tem uma solução real
 Bem, você sabe
 Adorariamos ver seu plano
 Você me pede uma contribuição
 Bem, você sabe
 Estamos fazendo o que podemos
 Mas quando você quer dinheiro para pessoas que têm ódio
 Tudo o que posso dizer é
 Irmão, você tem que esperar
 Você não sabe que vai dar tudo certo
 Tudo certo
 Tudo certo
 Você diz que vai mudar a Constituição
 Bem, você sabe
 Todos nós queremos mudar a sua cabeça
 Você me diz que é a instituição
 Bem, você sabe
 É melhor você libertar sua mente em vez disso
 Mas se você ficar carregando fotos do Presidente Mao

⁷ Ambas traduções estão disponíveis no site vagalume.com.br, e foram acessadas no dia 28 de outubro de 2014, às 21:50hs

Você não vai fazer ninguém aderir de jeito nenhum
 Você não sabe que vai dar tudo certo
 Tudo certo
 Tudo certo

Lutador nas Ruas

Em todo lugar eu ouço o som
 De pés marchando, rapaz
 Pois o verão chegou e a hora é essa
 Para lutar nas ruas, rapaz

Mas o que um pobre rapaz pode fazer
 A não ser cantar em uma banda de rock
 Porque na cidade sonolenta de Londres
 Não há lugar para um lutador nas ruas!
 Não!

Ei!

Acho que a hora é essa para uma revolução palacial
 Mas onde eu moro o jogo a se jogar
 É a solução de meio termo

Então o que um pobre rapaz pode fazer
 A não ser cantar em uma banda de rock
 Porque na cidade sonolenta de Londres
 Não há lugar para um lutador nas ruas!
 Não!

Ei, disseram que o meu nome é distúrbio
 Eu gritarei e me esgoelarei
 Matarei o rei

E incomodarei todos os seus serventes
 Bem, o que um pobre rapaz pode fazer
 A não ser cantar em uma banda de rock
 Porque na cidade sonolenta de Londres
 Não há lugar para um lutador nas ruas!

Na música dos Beatles nota-se uma tendência pacifista, na frase “Mas quando você fala de destruição, você sabe que não pode contar comigo?”. Além disso, ambas as músicas retratam o espírito de mobilização deste período e também um certo sentimento de impotência, quando na música dos Beatles vemos: “você diz que quer uma revolução, bem, você sabe, todos nós queremos mudar o mundo. Você me diz que é evolução, bem, você sabe, todos nós queremos mudar o mundo” e na música dos Rolling Stones: “então o que um pobre

rapaz pode fazer, a não ser cantar em uma banda de rock, porque na cidade sonolenta de Londres, não há lugar para um lutador nas ruas”.

Muggiati (1985) cita como John Lennon, dos Beatles, descrevia o espírito de sua cidade:

Éramos um amontoado de descendentes de irlandeses, negros e chineses, gente de todo tipo; como San Francisco, na Califórnia. Mas não havia nada de grandioso em Liverpool, não era uma cidade americana. Era uma cidade que empobrecia, de vida muito dura. Mesmo assim, os liverpudlianos sempre tiveram humor, porque sofreram muito. Estão sempre fazendo piadas. São muito espirituosos e Liverpool é quase uma cidade irlandesa. Foi ali que os irlandeses aportaram quando acabaram suas batatas; ali os negros foram abandonados, ou foram trabalhar como escravos. (LENNON apud MUGGIATI, 1985, p.70)

O autor ainda cita a letra dos Stones para ilustrar também este cenário descrito por Lennon, onde o que restaria para um pobre garoto seria tocar numa banda de rock.

Ainda nos anos 1960, desenvolve-se o que Jacques (2007) denomina como subcultura *mod*, que é assim chamada como variante do termo *modernist*. A autora explica que esta subcultura é “constituída por jovens de 15 a 18 anos, membros da pequena burguesia e fascinados pela modernidade que, porém, também como a sociedade de consumo, não deixa de ser questionada por eles.” (p.16). Bandas ligadas ao *mod* são, por exemplo, The Who, The Kinks e Small Faces.

Em paralelo aos *mods* surgem os *rockers*, que vêm da classe trabalhadora. Segundo a autora, os *rockers* não seguem a moda caricata dos *mods* e retornam ao rock’n’roll dos 1950, tendo como ícones Elvis Presley e Chuck Berry.⁸

Para que não esqueçamos de citar, é importante colocar aqui o destaque de Jacques (2007) sobre o que existiu dentro deste contexto dos anos 1950/1960:

Ainda na primeira metade dos anos 1960 são importantes os grupos vocais, principalmente os femininos, como The Ronettes, The Supremes e The Marvelettes, e o surf rock, subgênero que se origina na Califórnia e que mescla elementos da surf music havaiana e do rock’n’roll. São ligadas a este subgênero diversas bandas instrumentais, que têm a guitarra como principal instrumento solista, como The Ventures, de 1958, mas também o são bandas que utilizam vocais, como The Beach Boys – que atinge grande popularidade -, de 1961, e mesmo grupos vocais, como o duo Jan & Dean, de 1962. (JACQUES, 2007, p.17)

O rock na América, que estava indo devagar, balançou com a “invasão britânica”. Destacavam-se duas linhas, segundo Chacon (1982), penetravam o rock: a linha representada

⁸ Como sugestão, indicamos o filme *Quadrophenia*, baseado no álbum homônimo do The Who, de 1979, para ilustrar essa divisão entre *mods* e *rockers*.

pela gravadora Motown, que continuava as tradições do rock anos 1950, e a *folk music*. Esta última, representada por Bob Dylan, Joan Baez entre outros. Segundo o autor as coisas vinham mudando para o rock⁹:

Fruto e indício dessa nova confluência de forças, a América (leia-se: os jovens na América) estava mudando, e da contestação meramente visual (roupas, gestos, moda) e auditiva (o rock'n'roll) dos anos 50 pulava-se agora para o nível mais profundo, da crítica social e política. Passava-se à práxis da luta armada e do pacifismo hippie (...) que exigiam novos rumos do Rock. (Chacon, 1982, p.33)

O autor diz que 1965 parece ter sido o ano da virada, com a emergência da contracultura. No contexto político e social, temos nesta década um marco de rebeldia e resistência. Sader (1995) afirma que “ocorreram fenômenos bem diversos, mas de alguma forma confluíram para dar a esses anos características de uma década rebelde, libertária, antiautoritária.”(p.53)

Principalmente a resistência vietnamita foi inspiradora para a juventude da época, na luta contra o imperialismo norte-americano.

Jacques (2007) mostra que a contracultura proposta na época tem suas raízes no movimento *beatnick*, dos anos 1950/60, trazendo a boemia e o anti-intelectualismo, e vinha questionar os padrões definidos de família, de relacionamentos afetivos, de costumes sexuais¹⁰ e das relações com o trabalho, buscando desacelerar o ritmo social em contraponto com o lazer vital. Neste sentido, a autora afirma que “a contracultura visa mostrar que a racionalização e a ciência não são os únicos tipos de conhecimento existentes.” (p.18)

Segundo ela, ainda, para ir além dessa concepção da racionalização e da ciência, as drogas alucinógenas passaram a possuir um papel importante nessa época, propiciando uma espécie de “viagem interior” e estabelecendo um tipo de relação com a realidade, diferente daquela racional e científica. Este movimento buscou conexões com o misticismo não-ocidental, trazendo a magia e o mistério como fortes elementos.

⁹ Cabe ressaltar que Chacon utiliza letra maiúscula para falar do rock enquanto um movimento social, praticamente, e utiliza letra minúscula para se referir ao rock enquanto gênero musical. Logo, neste ponto do texto ele utilizaria o Rock com letra maiúscula. Porém, neste trabalho, não faremos esta distinção.

¹⁰ Contribuíram para este questionamento e novos hábitos, a utilização das pílulas anticoncepcionais, que, conforme Sader (1995), “criava a base de apoio para libertar as relações amorosas das pressões religiosas e das famílias conservadoras, possibilitando o florescimento da autonomia e da liberdade individual entre os jovens.” (p.56)

Estava ligada à contracultura o que Jacques aborda como “Nova Esquerda” americana, trazendo mais fortemente a ideia de política para além do âmbito abstrato. Bob Dylan torna-se porta-voz desta vertente, com a música *folk*, que por sua vez, critica a comercialização da música e o estrelato.

Da contracultura surge, também, o movimento *hippie*, entre 1965 e 1970. Baseando-nos no que Jacques (2007) expõe sobre tal movimento, entendemos que os *hippies* tinham muito daquelas características citadas primeiramente, como a “viagem interior” e o uso de drogas alucinógenas, além da quebra da rotina social e da ressignificação das relações interpessoais. Além destas características, os *hippies* e a contracultura estiveram fortemente ligados aos protestos contra a Guerra do Vietnã e o Maio de 68, na França, que segundo Sader (1995, p.55) foi o momento em que

(...) os jovens franceses se rebelaram em uma nova versão das barricadas, inicialmente contra o autoritarismo do sistema educacional do país, depois contra o autoritarismo do sistema político e da ideologia francesa; finalmente, contagiaram os operários, que iniciaram uma greve geral.

Seguimos baseando-nos em Jacques (2007) e podemos notar que os *hippies* promoveram grandes eventos musicais, tais como *Woodstock*, em 1969, além do *Monterey* (1967) e o *Isle of Wight* (1968, 1969, 1970), e aí podemos perceber a grande relação entre a cultura, manifestada na música, para a construção dessa contracultura. Não estamos falando de qualquer música, mas sim do rock. Este gênero que esteve mais forte nestes movimentos, ao mesmo tempo em que ele próprio estava se reorganizando, trazendo novas formas de expressão na música, trazendo para a sonoridade os elementos da contracultura. Neste momento, segundo a mesma autora, o rock adquiria tons mais psicodélicos, acompanhando este movimento que propunha toda uma relação mais mística e de contato mais próximo com a natureza, fugindo aos padrões tecnocratas do ritmo social.

Do psicodelismo, surge uma nova forma de relação com a música, buscando-se a experimentação de recursos antes não utilizados. O rock dessa época, ligado à contracultura, passa a ser denominado como rock psicodélico e/ou experimental. Bandas que surgiram em um primeiro momento, com uma proposta diferente, adquiriram novas formas, tais como: Beatles, Rolling Stones e The Who. Mas, não foram elas que representaram este novo momento com mais expressão, e sim nomes como Jimi Hendrix e Janis Joplin, além de bandas como The Doors e Jefferson Airplane, entre outras.

Assim encaminhava-se ao final da década de 1960, e uma nova configuração do rock ia ganhando forças, a partir do psicodelismo/experimentalismo: surgia o rock progressivo. Esta vertente tem mais apelo ao som artístico, com influência da música erudita. Os músicos possuíam um nível mais técnico, destoando do rock em suas origens, que segundo Chacon (1982), possuía características “explosivas e intuitivas.” (p.38)

Bandas que representam esta vertente, que teve grande força na primeira metade dos anos 1970, são: Pink Floyd, Jethro Tull e Yes, dentre outras. Estas bandas envolveram-se em grandes produções, tendo como marco para esta “nova geração”, o álbum *Sgt. Peppers Lonely Heart Club Band*, de 1967, dos Beatles, iniciando um grau de gravação mais elevado. Esta preocupação com a qualidade sonora e o envolvimento com megaproduções, distancia o rock progressivo da contracultura. Talvez este distanciamento tenha relação com o clima da época, que perdia aquele espírito que parecia favorável a mudanças significativas, caracterizadas por uma efervescência de movimentos contestatórios no mundo inteiro.

Podemos perceber esta mudança quando Sader (1995) caracteriza os anos 1960, com esse grande espírito de contestação, no mundo inteiro, como “O assalto ao céu”, já os anos posteriores ele denomina “A descida aos infernos”. Alguns fatores podem ser considerados: a morte de Che Guevara, a pobreza e o abandono do Vietnã, a ebulição de golpes militares, dentre outras questões. Conforme o autor:

A morte de Che Guevara na Bolívia, a derrota das barricadas jovens em Paris, a extensão das ditaduras no cone sul da América Latina renunciaram que duros tempos viriam para a esquerda. Estes foram se insinuando aos poucos. Os vietnamitas triunfaram sobre os Estados Unidos, mas ficaram sozinhos para construir sua nova sociedade na pobreza e no abandono. A URSS e a China levaram suas divergências até a ruptura entre as duas maiores potências socialistas do mundo, a ponto de a China se aproximar dos EUA contra a URSS. Uma tentativa de democratizar o socialismo na Tchecoslováquia, em 1968, foi respondida com a invasão do país por tropas soviéticas. O governo socialista de Salvador Allende, no Chile, foi derrubado por um golpe militar orquestrado pela direita local em aliança com o governo dos EUA. (SADER, 1995, p.57)

Portanto, vemos uma mudança no contexto social, político e cultural, até que os valores presentes no movimento *hippie*, nas manifestações da contracultura, foram substituídos pelo individualismo, pelo egoísmo. Entrava-se, aos poucos, no “clima neoliberal”.

Assim, os anos 1960 terminam, com o rock progressivo em alta. Em 1970, Paul McCartney anuncia o fim dos Beatles, quase que simbolicamente, marcando o fim de uma década e início de uma nova, como ilustra Chacon (1982).

Em paralelo ao rock progressivo, surge o *hard rock* e, em sequência, o *heavy metal*. Conforme Jacques (2007):

Paralelamente ao progressivo, no final dos anos 1960 e início dos 1970, surge o *hard rock* e a partir deste, o *heavy metal*. Estes são subgêneros muito semelhantes, com fronteiras difíceis de definir. No entanto, em geral, o *heavy metal* é tido como uma forma de *hard rock* mais pesada, isto é, com vocais mais agudos e gritados e guitarras mais distorcidas, e que apresenta solos de guitarra mais longos e complexos. (JACQUES, 2007, p.21)

Para definir o *heavy metal*, Jacques (2007) explica:

Este subgênero define-se a partir da apropriação do blues e da música clássica. Entre as primeiras bandas de *heavy metal* estão Black Sabbath e Judas Priest. Nos anos 1980, emergem diversas fragmentações do subgênero: o *trash metal* - também chamado *speed metal* -, o *lite metal*, o *power metal*, o *american metal*, o *black metal* - *metal satanista* -, o *white metal* - *metal cristão* em resposta ao *satanista* -, o *death metal* e o *glam metal*. (JACQUES, 2007, p.21)

Em contraponto às megaproduções do rock progressivo, surge o *punk*, exatamente em um período de crise financeira do capitalismo e mudança no cenário de esquerda, como mencionado anteriormente.

Segundo Jacques (2007), o subgênero tem como marcas a simplicidade sonora, o ritmo acelerado, os vocais agressivos, a pouca preocupação com a técnica ou habilidade com os instrumentos.

Em termos de bandas, a autora afirma que, em Nova Iorque, o *punk* surge por volta de 1974, quando a casa noturna *CBGB*¹¹ promove shows das bandas New York Dolls, Ramones, Televisions, Dictators, Dead Boys, Blondie e The Voidoids. Já na Inglaterra, o *punk* surge ligado aos Sex Pistols, principalmente por terem sido produzidas por Malcom McLaren e sua esposa Vivienne Westwood. McLaren produziu o New York Dolls e pretendia levar o Sex Pistols na mesma linha, e por parte de sua esposa, uma estilista, ficou a questão da estética e vestuário *punk*.

As primeiras bandas *punks* tiveram influência de nomes como David Bowie, na Inglaterra e Iggy Pop and the Stooges e MC5, nos Estados Unidos.

Este subgênero trouxe consigo duas “máximas”: *no future* e *do it yourself*.¹²

¹¹ Sugerimos o filme *CBGB*, de 2013, que mostra a história do bar.

¹² Tradução nossa: sem futuro e faça você mesmo

No future remete à falta de perspectiva pós-crise do capitalismo. Já *do it yourself* remete à um contraponto entre as grandes produções e elaborações técnicas do rock progressivo. Grande (2006), afirma que “é o estilo de rock mais crítico e com maior teor político.” (p.121)

É interessante perceber a influência do período citado por Sader (1995) como “A descida aos infernos”, que se manifesta no rock, através do punk.

No *punk*, mais uma vez, vemos a importância da estética e da representação do corpo, além da individualidade, sendo que Jacques (2007) afirma, com base no *do it yourself*, que

...deve-se construir seu próprio “estilo” de vestir e marcar sua individualidade por meio deste, que ao mesmo tempo em que é único, deve ser identificado com as marcas do punk: alfinetes de segurança que perfuram a pele, correntes penduradas pelo corpo, cabelos coloridos, roupas também coloridas e rasgadas ou relacionadas a fetiches sexuais e coturnos. (p.24)

O *punk* se mostrou um subgênero que buscou aliar a música, a estética, o comportamento pessoal e político de forma a recusar qualquer tipo de dominação. Grande (2006) afirma

Desse modo, o punk caracterizou-se como um “movimento de revolta”, ou como uma maneira de ser no dia-a-dia, pois tratava-se de uma maneira de olhar a realidade e fincar posição veemente diante da mesma, e isso acarretou, de uma forma ou de outra, uma forte contestação contra questões da sociedade, principalmente no que toca à dominação. Portanto, muitos punks se denominaram de anarco punks, tendo uma postura muito contra o Estado, o sistema e/ou qualquer instituição reguladora. (GRANDE, 2006, p.129)

Ainda, em uma nota de rodapé, para que não esqueçamos, ele destaca que

Há, também, punks pertencentes a um movimento interno intitulado de *straight edge*, movimento que suscita diversas discussões contraditórias, pois algumas pessoas acreditam que os punks *straight edge* são vegetarianos, embora haja adeptos que comam carne; outros salientam que significa uma postura moral/sexual (não usar drogas e ter abstinência sexual, ou pelo menos não ser irresponsável); enfim, há idéia básica é *Straight Edge* = *hardcore/punk* livre de drogas, ou seja, passar a idéia de que o punk não tem relação com a auto-destruição, violência, danos à saúde ou quaisquer outros males causados pelas drogas, e, assim, romper com o estereótipo ensejando a idéia de que um punk pode ser uma pessoa que opta por não se drogar. O símbolo *straight edge* é o X. (GRANDE, 2006, p.129)

Borelli e Oliveira (2010), também citam o movimento *straight edge*, ressaltando que ele vem na contramão do consumo de drogas e álcool, “visando manter o espírito crítico ao capitalismo e ao consumo”. (p.60)

Dois extremos dentro do movimento *punk*, mas a verdade é que ambos buscam se contrapor aos padrões de consumo e de organização social e política.

O *punk* apareceu ligado ao existencialismo, pois esta filosofia é centrada no indivíduo, na existência como fator principal, colocada a importância no momento, no “aqui e agora” também defendido pelos *hippies*. Segundo Jacques (2007):

Há no *punk*, a mesma proposta da contracultura de construção de um universo de valores invertidos a partir do que é considerado sem valor pelo establishment. É devido a este intuito de inversão de valores que o *punk* é percebido como um movimento nihilista. (JACQUES, 2007, p.25)

A partir do *punk*, surge outro subgênero chamado *hard core*, em geral, mais rápido e mais gritado que a música *punk*. Se o movimento *punk* é, de certa forma centrado em negatividade, em auto-destruição, o *hard core* traz mais positividade e questionamento político. Estes subgêneros são muito próximos.

Bandas representantes do *hard core* são: Bad Brains, Black Flag, Dead Kennedys, Misfits e Discharge, dentre outras.

As bandas *punk* e *hard core* são extremamente contra a comercialização da música¹³, sendo que algumas das bandas que partiram destes subgêneros, mas “sucumbiram” ao mercado, são “mal vistas” pelos mais fiéis aos subgêneros.

A primeira banda *punk* feminina chamava-se The Slits (traduzindo, significa “As Rachas”, um nome bem apropriado, diga-se de passagem). O primeiro disco foi lançado em 1979. Forastieri (2014) ressalta que “sem Slits, não haveriam *Riot Grrrls*, Hole, Throwing Muses, PJ Harvey e tantas filhotas – rock feminino e feminista.” (p.68)

Já nos anos 1980, temos a geração *pós-punk*, que alia o pessimismo do *punk* ao conformismo político, assumindo caráter depressivo e sombrio. São bandas que representam este subgênero o Joy Division, The Smiths, Siouxsie & the Banshees, Echo & the Bunnymen, The Cure e Bauhaus, dentre outras.¹⁴

Sobre sonoridade, encontramos em Jacques (2007, p.27) os apontamentos:

...a melancolia e depressão do pós-punk não são expressas apenas pela temática sentimentalista e introspectiva das letras, mas pelos climas das sonoridades graves.

¹³ Sobre comercialização da música, Jacques (2007) aborda que “a crítica ao *emocore* nos anos 2000 é neste sentido. O termo *emocore* surge em Washington-DC, na metade dos 1980, como uma abreviação de *emotional hardcore* e na concepção nativa refere-se a bandas que fazem performances extremamente emocionais e que desenvolvem em suas letras temáticas ligadas a relacionamentos amorosos. É somente nos anos 2000 que este termo assume conotações ligadas à comercialização.” (p.26)

¹⁴ Continuamos embasando-nos em Jacques (2007)

Também são características do pós-punk os andamentos lentos, os efeitos, como gravações de cadeiras arrastadas e vidros se partindo, e os sintetizadores.

Deste subgênero, emerge também o rock gótico, que traz toda essa essência sombria, aliada a um clima medieval, de forma que vem a se contrapor e questionar a sociedade moderna.

Nesta época surge também o *new wave*, que tem suas bases na música disco, no reggae e na música eletrônica. Diversas bandas são associadas à este subgênero, tais como: Depeche Mode, Duran Duran, The Police e Talking Heads.

Logo na década de 1990, considerando estas características sonoras presentes neste período, emerge o rock industrial, que veio criticar a mecanização da vida moderna. Podemos citar a banda alemã Rammstein, como parte deste subgênero.

Cabe ressaltar que houve um resgate do *rockabilly*, novamente, tendo como pioneira a banda Stray Cats. Ainda do *rockabilly*, surtiu o *psychobilly*, que mistura o *rockabilly* e o *punk*, e traz letras irônicas e humorísticas, inspiradas em filmes de terror, magia negra, e outros temas sombrios. Pode-se citar a banda Cramps, originada em 1976, como pertencente à esta vertente.

Nos anos 1980 e início dos anos 1990, existiam ainda as bandas de rock alternativo, que está mais ligado a uma postura frente ao mercado da música e à mídia, do que a uma sonoridade própria. Sendo assim, dentro do rock alternativo dessa época, podemos encontrar bandas de diversos subgêneros. Por não estarem ligadas a grandes gravadoras e serem independentes, as bandas desta época passam a ser chamadas de *indies*.

Com características mais marcantes, neste grupo podemos encontrar ainda as *guitar bands*, sendo representadas pelas bandas Sonic Youth, Pixies, Dinossaur Jr., Hüsker Dü, Violent Femmes, dentre outras. Sendo assim, podemos ouvir referências a estas bandas denominando-as tanto como *alternativas*, quanto *indies* e *guitar bands*.

Do rock alternativo, em 1990, temos a explosão do *grunge*¹⁵, originário destas bandas alternativas dos anos 1980. As bandas *grunge* trazem a ideia do *do it yourself* do punk, e são denominadas assim por conta do som “sujo” que faziam. Algumas das bandas deste subgênero estavam mais ligadas ao *punk*, tais como Nirvana e Mudhoney, enquanto outras tinham mais características do *heavy metal* e do *hard rock*, por exemplo, o Alice in Chains e o Soundgarden. Porém, todas elas traziam grande “sujeira sonora” com fortes distorções de guitarra. Além disso, esta vertente surge ligada a uma gravadora específica e à uma região

¹⁵ Veremos referência à este movimento mais à frente, na fala de nossos entrevistados. A explanação sobre o movimento, nesta parte do trabalho, está baseada na descrição feita por Jacques (2007).

específica: a gravadora independente *Sub Pop* e a região de *Seattle*. São bandas consideradas grunge: Nirvana, Mudhoney, Soundgarden, Pearl Jam, Screaming Trees, Tad e Alice in Chains.

Indiscutivelmente a banda mais importante desta leva, o Nirvana ganhou o mundo com o álbum *Nevermind*, de 1991, resgatou o espírito *punk* e o fortaleceu o “*teen spirit*” (parafrazeando seu maior *hit*, a música *Smells Like Teen Spirit*)

Nessa época, é importantíssimo citarmos a emergência do movimento *riot grrrl*, que consiste, basicamente, em mulheres feministas marcando seu (mais que merecido) espaço dentro do rock (principalmente com o ideário e atitude *punk*, além da sonoridade também *punk/hard core*):

Tidas como precursoras do movimento, as bandas compostas por mulheres, Bikini Kill e Bratmobile, começaram a questionar o mito de que as mulheres seriam pouco aptas a tocar instrumentos musicais e a formar bandas como os homens. As letras destas bandas inspiraram outras garotas do movimento punk a formar bandas e encontros tendo o feminismo como pauta. Uma vez que o punk se recusa a associar-se à grande mídia para divulgação de suas bandas e materiais, uma atitude comum na cena punk são as redes de contatos feitas por correspondência. Essa estratégia de comunicação permitiu que as discussões feministas feitas nos Estados Unidos estimulassem outras garotas a iniciar o debate em todo o mundo, inclusive no Brasil. Além das bandas, outro forte veículo de comunicação, também grande responsável na propagação das idéias Riot Grrrls, são os zines. Consiste numa produção escrita, artesanal ao alcance de todos e todas que queiram escrever, divulgar opiniões, bandas, artes, notícias. Estas foram as condições para que um feminismo que começou nos Estados Unidos pudesse, quase que simultaneamente, ser discutido também em vários outros lugares do mundo. Hoje, com as inovações tecnológicas, esse debate ganhou maiores proporções e com a internet assumindo lugar de destaque na comunicação das feministas riot grrrls. E, se o punk, como vimos acima, é agressivo demais para comportar meninas, é com essa mesma agressividade que as punks reagem contra essa misoginia. As riot grrrls adotam um feminismo contundente e exaltado, numa crítica, e ao mesmo tempo uma redefinição, ao que comumente se espera de uma garota: comportada, meiga, frágil. Por sua característica jovem, a educação sexista das famílias e escolas é o alvo principal de suas críticas. Suas músicas, barulhentas como convém ao punk, carregam letras em que vociferam palavrões, falam de sexo, sadomasoquismo e pornografia. Criticam o apelo ao corpo e à beleza exigidos para a mulher pela mídia. A heterossexualidade também é bastante questionada, a ponto de se formar uma variante, as dykes, que são riot grrrls que se assumem lésbicas. (MELLO, 2006, p.2)

Voltando ao cenário “geral”, em paralelo ao *grunge*, na Inglaterra, temos a projeção de bandas como Oasis, Blur, Pulp, Elástica, The Verve, dentre outras. Estas bandas compõem o subgênero *britpop* e vêm resgatar a sonoridade do rock inglês de 1960.

Encontramos ainda o subgênero *shoegazing*, com bandas como Jesus and Mary Chains e My Bloody Valentine, que utilizam muita distorção, microfônias e ruídos, contrapondo-se ao som mais limpo das bandas *britpops*.

Ainda, no final de 1980, surge o subgênero denominado *stoner rock*, ligado ao uso de drogas e às festas no deserto da Califórnia. São bandas ligadas a este subgênero o Kyuss, Fu Manchu entre outras. A sonoridade destas bandas está ligada ao *heavy metal* e ao *hard core*, porém mais grave, com mais força em termos de distorções e baterias pesadas.

Para falarmos da contemporaneidade, vamos nos apoiar na pesquisa de Jacques (2007), onde ela mostra os subgêneros atuais como o *pós-rock*, que buscaria desconstruir o rock, relacionando a sonoridade eletrônica, erudita e do jazz, tendo como exemplo a banda Radiohead, e o *novo rock*, que buscaria reafirmar o rock, buscando características de subgêneros existentes no passado. Algumas do novo rock são The Hives, White Stripes e Yeah, Yeah, Yeahs.¹⁶

Neste primeiro momento, buscamos resgatar o histórico do rock mundial, ressaltando pontos históricos, sociais e culturais, de forma bem geral, pois não fizemos um recorte específico. Buscamos assim, possibilitar um panorama geral.

No próximo item, faremos este mesmo processo, porém destacando o rock nacional e os aspectos históricos, sociais e culturais, com suas particularidades brasileiras.

¹⁶ Usamos com frequência as informações obtidas através do trabalho de Jacques (2007). Como o trabalho dela foi escrito há sete anos, talvez tenhamos uma visão limitada sobre os últimos anos.

1.2. Rock nacional: origem, trajetórias e marcas

Para Forastieri (2014), o rock no Brasil sempre foi meio MPB (Música Popular Brasileira), de uma forma um tanto quanto elitista e o que existe hoje, segundo ele, varia pouco “entre as ruínas emo-tatuadas¹⁷ do esquemão jabá-gravadora-Faustão e os indies dependentes, seja de patrocínio estatal, do circuito publicitário-Sesc ou de um corporativismo anarco-grilo.” (p.79)

Com esta citação, damos início à segunda parte deste segundo capítulo, onde iremos buscar a trajetória histórica do rock no Brasil.

Importante ressaltar que o livro de Forastieri, lançado este ano, consiste em uma organização de vários artigos publicados por ele para jornais e revistas, além do seu próprio blog na internet, no canal R7 (pertencente à Rede Record), ao longo de vários anos, por isso, em outros momentos, fica a impressão de que ele mesmo “desmente” esta visão de um rock extremamente fraco e praticamente irrelevante no país.

Para explicar o início do rock no país, Jacques (2007) parte de um pouco antes ainda, mostrando que na década de 1950 surge a bossa nova e o baião, ressurgem o samba, o choro e a música de seresta se populariza.

Jacques (2007) explica que foi num contexto de “americanização” que o rock chegou ao Brasil, muito através do cinema. O filme *Blackboard Jungle* chega em 1955, causando a mesma explosão que causou nos outros lugares. Vários artistas brasileiros fizeram releituras de músicas que estavam em alta fora, tais como: Estúpido Cúpidos, Ronda das Horas, Até Logo Jacaré, dentre outras.

Chacon (1982), afirma que entramos no rock pela porta da frente, mas demoramos muito no hall de entrada. Ele coloca que, enquanto no contexto mundial, vivia-se aquela efervescência *hippie*, por exemplo, no Brasil, Roberto e Erasmo Carlos não ultrapassavam os limites do *boyzinho* de carrão e das mil mulheres.

Já Forastieri (2014) dedica um artigo inteiro só para retratar a importância de Roberto Carlos para o rock no Brasil, basicamente coroando-o enquanto rei, mais uma vez. Ele argumenta que Roberto foi quem fez a ponte, ligando o som que estava em alta lá fora e trazendo-o para o país, mas em formatos originais, sem estas versões e releituras que estavam sendo feitas no Brasil. Ele captou a essência e o espírito da música de fora e trouxe para cá.

¹⁷ Referência ao *emocore*, vertente oriunda do *hard core* que acabou sendo apropriada pela mídia, e sua estética “tatuada”.

Podemos perceber que ambos os autores citam o “rei” Roberto Carlos neste contexto, porém com pesos e medidas diferentes. Pode-se concluir que, mesmo que os autores tratem de maneiras diferentes, *boyzinho* ou “rei”, inegavelmente o músico foi uma figura importante para o rock no Brasil, neste período.

Em 1965, esse mesmo *boyzinho* e/ou “rei” passa a apresentar a Jovem Guarda, na TV Record, e aí nomes como Erasmo Carlos, Wanderléa Salim e Martinha ganham ainda mais destaque.

Em pleno período de ditadura militar no país, a Jovem Guarda está no seu auge. Esta não cria nem um tipo de resistência, aparentemente buscando mais ser espelho das nações dominantes, do que questionar ou contestar a realidade nacional. Provavelmente neste sentido, fica mais fácil ainda concordar com Chacon sobre o posicionamento “boyzinho” de Roberto Carlos.

A Jovem Guarda reproduziu os primeiros momentos do rock, no contexto mundial, muito mais no sentido de descoberta e rebelião juvenil, do que como um movimento político e social, contornos que o rock, lá fora, já havia adquirido.

Neste momento ganha força o Tropicalismo, que assume esse papel de contestação à ditadura militar. Em termos de sonoridade, este movimento busca unir o que vem de fora ao que é nacional, mas esta postura não se reduz à sonoridade e sim, caracteriza a contraposição à imposição da cultura norte-americana, negando-se a consumir cegamente uma cultura dominante. Entretanto, o tropicalismo não soava (sonoramente falando) como rock.

Jacques (2007) mostra que o grupo Os Mutantes foi considerado o primeiro rock brasileiro, pois misturou esta força contestatória do tropicalismo, junto à guitarras, elementos vocais e ritmos do rock.

Assim, nos anos 1970, vai-se consolidando o rock no país, com grupos como Secos e Molhados, Novos Baianos, Made in Brazil, Joelho de Porco, com Raul Seixas e etc.

Já no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, emergia nas periferias das grandes cidades o movimento punk. Bandas como Cólera, Olho Seco, Restos de Nada, e outras. Algumas delas estão na ativa até hoje. Olho Seco, por exemplo, fez show aqui na cidade de Florianópolis, em maio deste ano de 2014, com bandas locais.

Este movimento é extremamente relevante para a análise desenvolvida neste trabalho: a) porque emergiu, principalmente, da periferia de São Paulo, como movimento de contestação e rebeldia; b) porque tem uma grande importância na história do rock *underground* em Florianópolis. Por muito mais motivos, com certeza, mas primeiro é importante destacar estes dois pontos.

Aqui aprofundamos mais a história do punk no Brasil.

Lendo Alexandre (2004) podemos acompanhar seu raciocínio que explica que se a musicalidade punk, lá fora, surgiu como contraponto às megaproduções do rock progressivo, aqui não havia rock contra o qual se rebelar. As poucas bandas de relevância da época faziam pequenas apresentações, lutavam por um espaço ao sol. O que existia era o Tropicalismo, a MPB. Em determinado momento, este movimento trouxe grandes questionamentos à ditadura militar e à dominação estadunidense. Chacon (1982) relata este movimento com tanta admiração, cita Caetano Veloso como um estudioso da música internacional, acompanhando o que se passava lá fora.

Havia algo que explicava, pelo menos em parte, a timidez do nosso rock. E note que eu disse rock e não Rock. Porque Rock nós tínhamos, só que quem o conduzia, levava para rumos por demais avançados para uma época (e uma juventude) por demais encantada pela luta política, *stricto sensu*, e pela música nacionalista de Geraldo Vandré, Sérgio Ricardo, Chico Buarque e Edu Lobo. Falo, é claro, do único músico que parou para estudar o Sgt. Peppers enquanto Costa e Silva governava o país e que não teve medo de colocar guitarra elétrica no mesmo palco que ouviu a queixada de burro em *Disparada*, de Vandré: falo, evidentemente, de Caetano Veloso. (CHACON, 1982, p.36)

Mas, nos anos 1970, o que estava tendo impacto político e social, no contexto mundial, era o *punk*. O Tropicalismo e a MPB representavam uma certa classe média artística, que não representava exatamente o povo e tampouco parecia alcançável para juventude das periferias.

Se lá fora, o punk surgiu como contestação ao rock progressivo (que era elitista e refinado musicalmente e em termos de produção), aqui surgiu nesta mesma relação com a MPB/Tropicalismo. Segundo Alexandre (2004), esse era o “inimigo” musical do punk brasileiro:

Em 1974, começava a surgir uma geração de jovens que sequer se lembrava do Brasil antes do golpe militar de dez anos antes – daí que o clima amedrontado, intimista e hermético da MPB não fazia o menor sentido para eles, muito menos o clima jet-set que a cercava. (ALEXANDRE, 2004, p.63)

Seguimos, baseando-nos em Alexandre (2004) e entendemos que o punk de fora só foi aparecer e ganhar certa popularidade, primeiramente, através da moda, onde a revista *Pop* mostrava o visual punk e a banda Joelho de Porco aderiu às vestimentas. Porém, em termos sonoros, esta banda estava voltada mais para o *hard rock*.

Em termos sonoros, esta mesma revista elaborou uma coletânea chamada *A Revista Pop Apresenta o Punk Rock*, em agosto de 1977, aí sim o repertório punk apareceu, mostrando Sex Pistols, Ramones e outras bandas.

A partir desta coletânea, Alexandre (2004) relata os passos de Clemente Tadeu Nascimento, que caracterizava, segundo ele, um adolescente negro e pobre da Vila Carolina, em São Paulo.

O adolescente já fazia parte de uma gangue¹⁸, o que era a maior forma de expressão para os jovens da época, desta localidade, até então. Ele também já ouvia as bandas que originaram o punk no contexto mundial: Stooges, New York Dolls, MC5 e etc. O contato com esta coletânea o fez entrar em contato com a música punk, propriamente dita.

Clemente passou a traduzir as músicas de grupos punk (juntando palavra por palavra no dicionário), a comprar seus próprios importados juntando seu salário de office-boy e a disseminar o novo som por entre sua gangue – que, por sinal, passou a ser conhecida como Carolina Punk. No centro da cidade (bastante frequentado por office-boys), foi inaugurada a loja Wop Bop, que acabou se transformando em ponto de encontro para interessados em punk e pós-punk. Era 1978; como acontecia no mundo inteiro, Clemente resolveu fazer-ele-mesmo, “aprendeu” a tocar baixo e montou o primeiro grupo punk de São Paulo, os *Restos de Nada*. (ALEXANDRE, 2004, p.64)

Não existiam condições financeiras, recursos materiais, nem lugares para tocar. Aqueles jovens saídos da periferia estavam buscando seu espaço, buscando fazer música para se expressarem, de forma simples e direta.

Desta loja que abriu, citada acima, pelo autor, saiu mais uma banda, formada por um dos balconistas, a AI-5.

De cada show, mais e mais bandas iam surgindo, considerando que a ideia *punk* partia da máxima “faça você mesmo”. Os jovens iam lá e faziam mesmo, do seu jeito, com suas letras, sem preocupação com “fazer música bem feita”. O que movia era a vontade de tocar, de fazer barulho, de se expressar. Algumas bandas que surgiram na época foram: Cólera (com uma postura antiviolença, que divergia daquele espírito de gangues), os Condutores de Cadáver, o Verminose (do futuro Kid Vinil, que conseguiu um horário na rádio Excelsior, de SP, e assim deu força e visibilidade às bandas punk e pós-punk), Olho Seco, entre outras.

¹⁸ No Brasil, a palavra gangue tem sido utilizada genericamente para designar um grupo de jovens, um conjunto de companheiros e também uma organização juvenil ligada à delinquência. (ABRAMAVOY et al, 2004, p.95), definição semelhante encontramos no texto de Spagnol (2005), que aborda os jovens delinquentes de São Paulo, partindo da ideia de gangues. O autor coloca que, principalmente por parte da mídia, falar em gangue é associar aleatoriamente qualquer grupo de jovens que tenha cometido atos infracionais. (p.4)

Da banda Olho Seco, temos mais uma figura importante para a cena punk: Fábio Sampaio. Ele, que lidera a banda até hoje, abriu uma loja dedicada ao gênero e além disso, passou trocar correspondências com o mundo todo, dando visibilidade para as bandas punk do país na Europa e nos Estados Unidos, ampliando ainda mais as possibilidades de contatos e intercâmbio com o exterior.¹⁹

Logo o programa do Kid Vinil, na rádio, as lojas, as bandas, os encontros no centro de São Paulo (que propiciavam grandes debates e trocas de materiais), foram formando a cena *punk* do Brasil. Estas bandas e este público (que basicamente eram a mesma coisa, já que do público surgiam muitas bandas novas e vice-versa), não estavam preocupados com a brasilidade nas músicas, ou em afirmarem uma nacionalidade, diferentemente do Tropicalismo, por exemplo, que buscava a junção dos elementos estrangeiros a uma certa brasilidade, com o intuito de reforçar uma ideia de nacionalidade. Na essência do movimento *punk* não existem fronteiras, este era o espírito.

Em agosto de 1981, aconteceu o histórico festival *Grito Suburbano*, sendo que na primeira edição tocaram as bandas Anarkólatras, Olho Seco, Cólera e Mack.

Como existiam as gangues, e elas vinham de lugares diferentes de São Paulo, existia uma certo clima de rivalidade no ar.

Segundo Alexandre (2004, p.67)

Ninguém nunca soube dizer ao certo por que tal rivalidade começou, mas ela já existia no início dos anos 70, tempo do “rock pauleira”, misturando um infantil sentimento de exclusividade de informações com sentimento de superioridade: o pessoal do ABC (centro nervoso do sindicalismo metalúrgico, das montadoras de automóveis e empresas químicas) considerava os paulistanos uns “playboys” por trabalharem em escritórios; os paulistanos os consideravam uns toscos arrogantes.

No ano de 1982, com a ajuda da loja de Fábio Sampaio, as bandas Inocentes (banda do Clemente nessa época, e ainda hoje, depois da Restos de Nada e Condutores de Cadáver), Cólera e Olho Seco gravaram o primeiro disco punk brasileiro. Este foi batizado com o nome do festival: *Grito Suburbano*.

Neste cenário, uma figura importante teve sua atenção voltada ao movimento punk, o teatrólogo Antonio Bivar. Ele, inclusive, organizou um evento em um espaço de acesso

¹⁹ Esta prática é muito importante, ainda nos dias de hoje, porém muito mais fácil, através dos avanços que a internet proporcionou. Sobre os zines, um de nossos entrevistados relata que foi através deles que conheceu a cena *underground* de Florianópolis.

majoritário da classe média, com as bandas Inocentes e Verminose, evento este que terminou com os músicos sendo expulsos do local.

Em termos de crítica à MPB, ainda, o autor Ricardo Alexandre cita o artigo, chamado “Manifesto Punk: fora com o mofo da MPB! Fim da ideia falsa de liberdade!” de Clemente, do ano de 1982, onde o músico expressa:

Nós, os punks, estamos movimentando a periferia - que foi traída e esquecida pelo estrelismo de astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra de Sá, que agora faz sucesso com uma canção racista e com uma outra que apenas convida o pessoal para dançar; ou, na verdade, o convida para a alienação. Nos nossos shows de punk rock, as pessoas dançam; dançam a dança da guerra, um hino de ódio e de revolta da classe menos privilegiada. Já Guilherme Arantes diz que é feliz, mesmo havendo uma crise lá fora, porque não foi ele quem a fez; nós também não fizemos esta crise, mas somos suas principais vítimas, vítimas constantes - e ele não. Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados, e os novos astros que surgem apenas repetem tudo que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. Mesmo assim, eles ainda conseguem fazer o povo chorar. Não sei como, cantando a miséria do jeito que eles a vêem, do alto, mas que não sentem na carne, como nós. E também choram de alegria, quando cantam o dinheiro que ganham. Nós, os punks, somos uma nova face da música popular brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma idéia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém, Procuramos algo que a MPB já não tem mais e ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer.²⁰

Podemos notar a clareza com que Clemente coloca o posicionamento do movimento *punk*, prezando pela demonstração da realidade da periferia, sem “meias-palavras”. Buscando, ainda, se contrapor ao que era reconhecido como música e cultura, mas que há tempos não representava mais as angústias da classe trabalhadora.

Bivar ainda contribuiu para que o evento que ficou conhecido como “O começo do fim do mundo” fosse realizado, em novembro de 1982. Tocaram as bandas: Dose Brutal, Psykóze, Ulster, Cólera, Neuróticos, M-19, Inocentes, Juízo final, Fogo Cruzado, Desertores, Suburbanos, Passeatas, Decadência Social, Olho Seco, Extermínio, Ratos de Porão, Hino Mortal, Estado de Coma, Lixomania e Negligentes.

Evidência de que estas bandas não visavam lucro é o fato de que não receberam cachê pelo festival. O evento foi registrado e lançado em LP logo depois.

²⁰ O texto foi encontrado em um blog chamado *Aperte a Tecla Play Para Iniciar*, no dia 29 de outubro de 2014, às 00:11 hs. <http://tecleoplay.blogspot.com.br/2010/09/manifesto-punk-fora-com-o-mofo-da-mpb.html>

Mesmo com as gangues dando trégua entre si, para que o evento corresse bem, a violência policial deu os suspiros ditatoriais, simplesmente entrou distribuindo pancadas em que visse pela frente. Segundo Alexandre (2004), “quem se assumisse punk dali em diante podia contar com vigilância brutal da polícia, perseguição no trabalho e desprezo familiar.” (p.71)

Se foi por isso, realmente, que o movimento *punk* decaiu, não podemos provar aqui, mas que é uma boa hipótese, não há como negar.

Utilizamos mais o autor Ricardo Alexandre para nos aprofundarmos um pouco mais no que significou o *punk* no Brasil. O autor cita, ainda, as bandas *punk* que também foram importantes, para além da cena paulista: Camisa de Vênus, em Salvador; Banda do Lixo, de Belo Horizonte; Serviço Sujo, 101 e Trapaça, de Recife (que segundo ele, dariam origem ao *mangue beat* do Mundo Livre S/A, vertente que abordaremos ainda neste trabalho); Contrabanda, em Curitiba; e no Rio de Janeiro, Coquetel Molotov, Eutanásia, Descarga Suburbana e Desespero.

Já em Brasília, o *punk* emergiu de forma mais ligada à uma elite (econômica, social e cultural), através de filhos de professores universitários. Assim, veio de pessoas que estiveram fora do país, vivenciaram o movimento punk que acontecia na Inglaterra, por exemplo. Importante figura, que havia morado nos Estados Unidos, e possuía grande conhecimento musical era Renato Russo. Além dele, outros nomes se destacaram, vindo principalmente da Universidade de Brasília (UNB). Deste meio, no início de 1978, surgiram bandas como Aborto Elétrico (banda com Renato Russo, que futuramente daria origens à Legião Urbana e Capital Inicial); Blitz 64. Mais à frente, a Plebe Rude, que caracterizou-se como uma banda de pós-punk.²¹

A questão é que a violência²² pode ser entendida por diversos ângulos diferentes. Se por volta dos anos 1960, tinha-se na ideia do “marginal” a figura de um herói²³, que inspirava a revolta popular, no movimento *punk*, em termos mundiais e também no Brasil, a violência

²¹ Buscamos referências sobre as bandas femininas, mas não encontramos bibliografias. Só gostaríamos de citar bandas como Mercenárias e Bulimia, como referência de mulheres envolvidas com o *punk*. Não só neste momento, mas durante todo o trabalho, sentimos falta de mais referências às mulheres dentro do rock. No trabalho de Jacques (2007), ela aborda um pouco este ponto, mas acreditamos que se faz importante um estudo específico sobre gênero dentro do rock.

²² Falaremos sobre a violência neste momento, de forma superficial, pois não teremos tempo de aprofundar o tema neste trabalho.

²³ Segundo Soares (2000) “havia, nos anos 60 (um pouco antes e um pouco depois), a ideia do bom bandido, herói de seu povo, vingador de sua classe, que enfrentava as forças do capitalismo e da propriedade privada nos mais diversos *fronts*, de peito aberto.” (p.24) Não significa, claro, que a violência praticada pelos punks não venha confrontar o capitalismo e a propriedade privada, significa, apenas, que a visão romantizada destas práticas não estava mais tão presente na realidade da época, nem nos dias de hoje.

representava uma certa descrença no futuro e também, uma forma de extravasar, de mostrar o descontentamento com o mundo, ou como mostra Sales (2007), em seu texto, onde ela aborda a violência partindo da análise das rebeliões da FEBEM de 1999 e do sequestro do ônibus 174²⁴, mas que pode ter sua interpretação estendida para nosso foco de debate:

Não se pode tudo querer explicar a partir da questão social, bem entendido, mas também não pelo viés exclusivo da cultura. [...] Portanto, a juventude que está no cerne desta problemática é, na maior parte das vezes, aquela que não tem futuro ou se sente expulsa para as bordas da vida social, por causa mesmo dos valores e práticas que estão em ascensão: competição e precariedade nas relações de trabalho, drogadição, individualismo negativo, crise de solidariedade intergeracional, violência familiar, recuo do papel civilizador do Estado, cultura do dinheiro e do poder de consumo etc. (SALES, 2007, p.314)

Outro destaque que gostaríamos de fazer parte da análise de Abramo (1997) sobre juventude, na qual a autora coloca que as abordagens que são feitas sobre este segmento, colocam os jovens como a própria “encarnação” de todas as contradições presentes na sociedade, é neles que se projetam as angústias, as expectativas, dilemas e dificuldades. Assim, os jovens, suas manifestações, suas formas de resistência e questionamento são analisados por terceiros, que não se permitem ouvir o que os próprios jovens pensam sobre suas ações.

Abramo (1997, p.32) coloca que

E nessa formulação, como encarnação de impossibilidades, eles nunca podem ser vistos, e ouvidos e entendidos, como sujeitos que apresentam suas próprias questões, para além dos medos e esperanças dos outros. Permanecem, assim, na verdade, semi-invisíveis, apesar da sempre crescente visibilidade que a juventude tem alcançado na nossa sociedade, principalmente no interior dos meios de comunicação.

A juventude é colocada ora como vítima, ora como desordeira, mas sem ações próprias, mesmo quando violenta, mesmo quando atuante politicamente, o que se põe em pauta são as influências externas, como se a juventude fosse apenas mais uma massa passiva, manipulável, incapaz de pensar por ela própria.

Algumas interpretações apelam para a ideia de que esta fase da vida é “naturalmente” difícil, e por isso o único dever da sociedade é conseguir criar os meios para que os jovens possam passar por esta fase e chegar à vida adulta, de forma a se adequarem ao padrão normativo hegemônico. Partindo desta visão, Abramo (1997) cita o rock como parte deste

²⁴ A autora está abordando outro recorte analítico, mas podemos ver que suas considerações nos fornecem elementos importantes de reflexão e auxiliam para compreensão do que poderia ser a expressão das gangues e do movimento punk no Brasil.

processo, o que nos remete aos primórdios do rock, onde se falava dos “rebeldes sem causa”, por exemplo. Ela coloca que

A interpretação baseada na explicação da “fase inerentemente difícil” leva a localizar o problema na adolescência enquanto tal, e na formação de culturas juvenis como antagônicas à sociedade adulta, resultando no conhecido processo de “demonização” do rock’n’roll, por ex., e na busca de soluções através da prescrição de uma série de medidas educativas e de controle para assegurar a contenção dessa delinqüência. (ABRAMO, 1997, p.30)

Nesta pesquisa estamos buscando nos contrapor à ideia destas amarras com as quais a juventude é analisada, e neste mesmo sentido, procuramos o papel do rock nessa experiência de contestação e resistência promovida pelos jovens.

Chamamos a atenção para um momento em que a juventude, pós anos 1960, costuma ser analisada enquanto alienada, indiferente, “a-política”, basicamente porque não se reconhece, com a mesma força de antes, nos movimentos estudantis, nas organizações institucionalizadas, ou nos partidos, e etc. Estamos mostrando que existia resistência e contestação, mas pelo viés da política aliada à cultura. As autoras Borelli e Oliveira (2010) colocam que a partir da emergência de diversos grupos juvenis, os pesquisadores buscaram elucidar as tantas formas de participação juvenil, dentre estes grupos, aparecem os *punks*, os *rappers*, os *funkeiros*, etc.

Fizemos esta análise sobre o movimento *punk*, o qual foi “privilegiado” nesta pesquisa, por conta de seu grande poder contestatório, pois a essência do *punk rock* busca o questionamento, a rebeldia, a contestação, tanto na maneira de se vestir, quanto na maneira de agir, de se portar, de tocar e se organizar. Além disso, este movimento é importante para que possamos entender e acompanhar a cena *underground* de Florianópolis que nos propomos a analisar e conhecer. Por isso, muito mais tempo foi dedicado a esta vertente, do que ao que veio antes e também, ao que veio depois, no Brasil. Até porque, se o rock dos anos 1980, no Brasil, teve a força que teve, foi por tudo que aconteceu ao final dos anos 1970. Até mesmo para o Serviço Social, este período foi de extrema relevância, no sentido de questionamentos e criticidade.

Portanto, falaremos um pouco mais deste momento para o Serviço Social, pois percebe-se que havia uma confluência de vários elementos sociais, econômicos, políticos e culturais, como nos mostram Behring e Boschetti (2008, p.15):

O que se assistiu, na verdade, foi ao acirramento das contradições sociais no país, com a radicalização das expressões da questão social. Ao lado disso, houve uma mudança no perfil dos profissionais de Serviço Social, que se tornaram

trabalhadores assalariados, oriundos das camadas médias e baixas e da classe trabalhadora. O Serviço Social inseriu-se na universidade, deixando a condição originária das instituições isoladas e confessionais, para mergulhar em um contexto majoritariamente público e laico.

Assim, percebemos que além das mudanças na profissão, o contexto da ditadura militar no país possibilitou, ainda, que se formasse uma determinada camada popular, que acabou por acrescentar novos desafios à profissão. Podemos perceber que este clima de organização e revolta popular estava encontrando voz e atitude no movimento *punk*, principalmente em São Paulo, como mostramos anteriormente.

As autoras prosseguem afirmando:

É interessante notar o processo contraditório da ditadura, que moderniza setores da sociedade e no mesmo passo cria as condições para o seu próprio ocaso: gerou a maior concentração operária do mundo – o ABCD paulista – e assalariou os profissionais de nível superior. (BEHRING&BOSCHETTI, 2008, p.15)

Diante deste contexto contraditório, a profissão precisou ser repensada:

Pois bem, essa nova situação estrutural exigiu do Serviço Social uma reflexão mais sofisticada sobre a realidade brasileira e a criação de identidades políticas com “os de baixo”, que assumiam uma nova posição no cenário político em fim dos anos 1970, marcado pelas greves dos metalúrgicos paulistas, pela presença dos movimentos sociais urbanos e do movimento estudantil, entre outros. (IDEM)

Neste contexto é que se desenvolve o projeto ético-político que guia nossa ação profissional ainda nos dias de hoje, e é por este (e para este) projeto que esta pesquisa se faz relevante, uma vez que uma profissão comprometida com a população, deve ouvi-la, compreendê-la e buscar novas formas de análise da realidade e inserção na mesma.

Assim os anos 1970 vão chegando ao final, no Brasil. O Serviço Social desenvolve um novo projeto ético-político, como mostram as autoras:

Nesse ambiente de efervescência social e profissional germina uma profunda revisão crítica que, desde as articulações com o Centro Latino-Americano de Trabajo Social – CELATS e com o Trabajo Social latino-americano, passando pelo Congresso Brasileiro de Assistentes Sociais de 1979 (o famoso “Congresso da Virada”), origina o hoje chamado projeto ético-político profissional, em forte sintonia com o processo de redemocratização do país, que desenvolve ao longo dos anos 1980 e culmina na Constituição de 1988. (IBIDEM)

Desta forma, adentrando aos anos 1980, vivia-se um momento de efervescência política e o rock nacional se espelha nesta realidade, mais uma vez, partindo da cultura para vivenciar formas de contra-hegemonia.

Em um artigo denominado “*A contra-hegemonia proclamada pela juventude brasileira nas canções de rock dos anos 80*” da mestranda do Departamento de História, da PUC-SP, Eliana Batista Ramos²⁵, lê-se:

Sem muito alarde, a juventude da época conseguiu usar a música e, é óbvio, a cultura para fazer a sua contra-hegemonia no momento preciso. Se os anos 60 teriam se perpetuado mundialmente por representarem os anos da revolução no sentido amplo do termo, os anos 80 para a juventude brasileira tiveram o mesmo sentido. Esta juventude, diferentemente de outras juventudes vislumbradas antes, queria mostrar que era e que estava livre das amarras sociais, culturais e todas mais que viessem pela frente. A modernidade parecia finalmente ter chegado aqui com muita força. Por outro lado, o sentimento de pós-modernidade (meio apocalíptico, talvez...), assolava a juventude da década. Era tudo muito complexo. (RAMOS, 2008, p.6)

Notamos aí uma contraposição ao que Abramo (1997) destaca, sobre a visão que se tinha da juventude nos anos 1980, onde esta “vai aparecer como patológica porque oposta à da geração dos anos 60: individualista, consumista, conservadora e indiferente aos assuntos públicos, apática.” (p.31)

Também encontramos esta abordagem a partir de Schutz (2005), em Trabalho de Conclusão de Curso, pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, onde a autora afirma que

(...) pode-se destacar a década de 1980 como um momento de criação ímpar, onde o jovem visa conquistar o tempo presente através dos novos padrões comportamentais adquiridos nesta época. Era hora da geração que se tornou jovem nestes anos conquistar um lugar no mundo, mais especificamente num país que estava lhes sendo entregue esgotado por um milagre econômico e pela utopia de uma revolução mundial que não havia dado certo. (SCHUTZ, 2005, p.10)

Assim, podemos perceber que há um movimento de contestação também presente nas bandas dos anos 1980, no Brasil. Estas bandas dão voz à uma juventude que encontrou formas de contestação, diferentes, porém não menos importantes do que as formas de resistência da juventude dos anos 1960. Elas priorizaram, ainda, reforçar as letras em português, além da problematização das questões nacionais.

²⁵ Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão, de 2008.

Bandas importantes dessa época foram: Blitz (RJ), Legião Urbana (DF) e do Capital Inicial (DF) -, Paralamas do Sucesso (RJ), Barão Vermelho (RJ), Titãs (SP), Ultraje A Rigor (SP) Ira (SP) e Engenheiros do Hawaii (RS).

Como não pensar, por exemplo, em músicas como *Que país é esse?*, da banda Legião Urbana? Nessas músicas, podemos encontrar, ainda hoje, a identificação da juventude e da população em geral, quando se trata de descontentamento, de questionamento da realidade.

Já sobre os anos 1990, Jacques (2007) nos mostra que tivemos o movimento *maguebeat* como substituindo um pouco desta leva de bandas dos anos 1980.

Maguebeat é construído como o sinal mais importante da continuidade do rock brasileiro (Menezes Bastos 2003 b, 2005). Este movimento tem sua origem em Recife, no final dos 1980 e início dos 1990, e apresenta os artistas Chico Science, líder da banda Chico Science e Nação Zumbi, e Fred 04, líder do Mundo Livre S/A, como personalidades chaves. Ele caracteriza-se pela “fusão do hardcore, punk, reggae, e gêneros de folclore nordestino, incluindo o maracatu e a embolada” (2005: 232). Sua estética constitui uma crítica ácida à pobreza do nordeste e principalmente da cidade do Recife “caracterizada pela existência de mangues (...), dos quais a população pobre tira sua comida” (idem). O próprio nome do movimento surge desta relação com o mangue. (JACQUES, 2007, p.37)

Segundo a autora, ainda são importantes para os anos 1990 a MTV²⁶, que lança bandas como Virna Lisi, Pato Fu, Raimundos e Planet Hemp, além do início do uso da internet.

Em termos de como a juventude estava sendo vista, Abramo (1997) vem nos acrescentar, mostrando que

Nos anos 90 a visibilidade social dos jovens muda um pouco em relação aos anos 80: já não são mais a apatia e desmobilização que chamam a atenção; pelo contrário, é a presença de inúmeras figuras juvenis nas ruas, envolvidas em diversos tipos de ações individuais e coletivas. No entanto, a maior parte dessas ações continua sendo relacionada aos traços do individualismo, da fragmentação e agora mais do que nunca, à violência, ao desregramento e desvio (os meninos de rua, os arrastões, o surf ferroviário, as gangues, as galeras, os atos de puro vandalismo). (ABRAMO, 1997, p.32)

Finalizando os anos 1990 e chegando aos 2000, Jacques (2007) indica o *novo rock* como uma das tendências mais relevantes:

No final dos 1990 e início dos 2000, se configura no Brasil o renascimento e resgate chamado de *novo rock*. Surgem bandas com características musicais distintas e que,

²⁶ “MTV (originalmente um acrônimo para Music Television), é um canal de televisão a cabo e satélite norte-americano pertencente a MTV Networks Music & Logo Group, uma unidade da Viacom Media Networks, divisão da Viacom.” Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/MTV>. Acesso em 10 de dezembro de 2014, 14:34hs

no entanto, são associadas pela mídia e fãs a este renascimento, como Los Hermanos (RJ), Detonautas Roque Clube (RJ), Tihuana (SP), Pitty (BA) e Charlie Brown Jr. (SP). (JACQUES, 2007, p.38)

Por não encontrarmos mais contribuições, em nível nacional, sobre a contemporaneidade, entendemos que seguimos nesta linha do Jacques (2007) denomina enquanto *novo rock*, sendo que não vemos novos nomes de impacto, atualmente.

Percebemos que a trajetória do rock nacional esteve praticamente ligada à caminhada da juventude no país, ora sendo tratado como rebeldia sem motivos, ora vista como violência gratuita, como alienação política e também como individualista ou desligado da realidade política. Mas defendemos a noção de que o rock veio contribuindo para uma cultura aliada à política, para construção de diferentes formas de contestação e resistência.

Desta forma, fechamos este momento sobre o rock nacional, para a partir do próximo item, adentrarmos na realidade local, resgatando o histórico do rock em Florianópolis e sua inserção nos dias de hoje.

1.3. O rock em Florianópolis

Para contarmos a história do rock em Florianópolis, primeiro é importante que façamos uma breve introdução sobre esta cidade.

A cidade de Florianópolis foi fundada no século XVII, recebendo, inicialmente, o nome de Nossa Senhora do Desterro, mudando de nome somente no final do século XIX. O nome atual é renegado por alguns, por ser uma homenagem a Floriano Peixoto, ex-presidente da República Velha que promoveu o fuzilamento de diversos habitantes da Ilha, no Forte do Anhatomirim, nos anos de 1891 e 1894.

A cidade foi ocupada por levas de colonizadores dos Açores por volta de 1748 e 1756, e é em torno deste povo e suas tradições que gira a identidade cultural da cidade. Temos como principais manifestações desta cultura, nos dias de hoje, a farra do boi, a Festa do Divino, o boi de mamão, a renda de bilro e a pesca artesanal. Além disso, existe, ainda que de forma mais fraca hoje em dia, a tradição das crenças nos seres fantásticos como bruxas, lobisomens e outros.

Sobre a cidade, colhemos do site do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE) a informação de que a população da cidade está em torno de 421.240 habitantes.²⁷

²⁷ Fonte: <http://www.cidades.ibge.gov.br/painel/painel.php?lang=&codmun=420540&search=||infogr%E1ficos:-dados-gerais-do-munic%E1pio>, acessado em 29 de outubro de 2014, às 01:40 hs.

Abordaremos a história do rock na cidade, com base na dissertação de Jacques (2007), que dedicou seu trabalho a uma análise das bandas independentes daqui. Considerando o escasso material bibliográfico e a necessidade de novas informações, para nos aprofundarmos no tema, trabalharemos com a metodologia de entrevistas com pessoas envolvidas na cena local, que conhecem e/ou vivenciaram essa história e estão, ainda hoje, ativamente envolvidas.

As noções sobre alternativo, independente e *underground* precisam ser melhor esclarecidas, uma vez que elas aparecem muito nas falas dos entrevistados e serão importantes para a reflexão teórica que virá a seguir, neste trabalho.

Sendo assim, partimos novamente de Jacques (2007) para definirmos tais termos: o alternativo significa aquilo que se opõe ao convencional, dominado pela indústria; o independente seria aquilo que se mantém com pouco recurso econômico, através de iniciativas próprias, desvinculadas das lógicas comercial e o *underground*, citado recorrentemente nas falas, significa aquilo que está “abaixo” do que é reconhecido.

Os termos se complementam e são muito importantes para trabalharmos a ideia do rock para além do gênero musical. No início, optamos por utilizar os termos “rock alternativo” e “cena alternativa” para tratar esta movimentação de resistência à indústria cultural, que acontece dentro do rock, mas mudamos a denominação após a entrevista, por percebermos que os entrevistados se referiam muito mais à “rock *underground*” e “cena *underground*”. Não há grandes divergências, se tratando das definições, mas considerando que esta terminologia é a mais utilizada e reconhecida pelos próprios integrantes da cena, adotamos o termo “*underground*” para este trabalho.

Jacques (2007) nos traz informações sobre bandas já no início dos anos 1960. Uma das bandas que surgiu foi a banda The Eagles, que era instrumental e tinha raízes no *surf music*, inspirando-se na banda The Ventures. Também eram comuns as “bandas de baile”, que investiam em um amplo repertório, não se limitando ao rock. Os principais bailes aconteciam no Clube Doze de Agosto, Lira Tênis Clube e Clube Seis de Janeiro.²⁸

Dentre as bandas de baile, podemos citar: The Snakes (1963 – tocava apenas Beatles), Os Mugnatas, Milionários, The Saints, Os Binos, Folk, Aventureiros, The Jatsons. Todas entre as décadas de 1960 e 1970.

Como vimos no início da história do rock no Brasil, pouco se produzia de inovador, baseando-se nas músicas norte-americanas. Aqui também, podemos ver o nome das bandas em inglês, a forte presença das músicas *cover*. Certamente, não apenas pela novidade do rock,

²⁸ A autora conseguiu tais informações através de informações verbais.

mas também pela forte presença da americanização do país neste período (como já vimos anteriormente), pode ser colocada como um dos fatores para esta característica.

Bandas com composições próprias, citadas por Jacques, são: Capuchon (de 1965), que tinha predominância acústica, a banda Sidharta, de rock progressivo; a banda A Bicha, A comunidade e Som Nosso de Cada Dia.

Os locais e cenários citados como importantes, na época, são: o Diretório Central dos Estudantes (DCE) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), o Teatro Álvaro de Carvalho (TAC) e o Ginásio do Colégio Catarinense, todos localizados no centro da cidade; além dos bares Quiosque e Casa do Suco. Estes eram locais de encontro, apresentações, improvisações e interação da cena do rock na cidade.

Podemos notar a importância do espaço universitário para articulação e concretização do rock e da juventude, traço que ainda é pertinente para ser notado, estudado e analisado nos dias de hoje.

No ano de 1971, são citados dois importantes eventos: o 1º Festival Universitário Catarinense da Canção (FUCACA), realizado entre 8 e 12 de julho, no ginásio do SESC, pelo DCE da UFSC e o 1º Festival da Ilha de Santa Catarina (FISC), entre 10 e 14 de novembro. No mesmo ano, na Rádio Anita Garibaldi, passou a ter o programa *Som Subterrâneo*, que tinha como prioridade a música *underground*.

No ano de 1974 foi realizado o Primeiro Festival de Música Pop, que apesar do nome oficial, que inclui o “pop”, foi chamado também de Palhostock, por se espelhar no *Woodstock* (grande evento de música já citado anteriormente). Tocaram as bandas Capuchon, Som Nosso de Cada Dia, A Comunidade e Sidharta, já citadas, além de bandas de Joinville e Porto Alegre. Neste ano também ocorreu o II Festival da Canção Estudantil, pelo Instituto Estadual de Educação, onde tocou a banda The Saints (o primeiro festival foi em 1973).

No âmbito histórico, sobre o contexto político vivido nesta época, destacamos que ao final dos anos 1970, a cidade de Florianópolis recebeu a visita do presidente da ditadura militar, João Figueiredo. A visita aconteceu no dia 30 de novembro de 1979. Foi articulado um protesto, pelo movimento estudantil, ligado ao DCE da UFSC, que ficou conhecido como Novembrada. Este evento é um marco importante na história da cidade, em termos de resistência à ditadura militar. (BRISTOT, 2012)

Duas bandas que alcançaram grande destaque na década de 1980 foram: Grupo Engenho e Expresso Rural (que passou a se chamar só Expresso). Depois surgiram bandas ligadas ao *new wave* e *pop rock*, como Decalco Mania (1984) e Tubarão (1980).

Segundo Jacques (2007, p.43), “nos anos 1980, o *heavy metal* alcançou alguma projeção na cidade.” Sendo que a primeira banda de *heavy metal* de Florianópolis foi a Burn, formada em 1974. Temos ainda a Têmpora (1983), a Camisa de Força (1984) e Corrente Sanguínea (1984).” Além delas, são citadas também as bandas de *hard rock* Alta Voltagem e Asa de Morcego.

Existiam, ainda nos anos 1980, as bandas Filhos Rebeldes e Udigrudis, ligadas ao *rockabilly*, as bandas Amor nas Estrelas e Banda de Paz, com características semelhantes à banda Blitz, além das bandas de rock progressivo Echoes e Sobrinhos de Beethoven. Ainda pode-se citar a banda especializada em *covers* das bandas dos anos 1960 e 1970, ligadas ao *rock progressivo*, como Led Zeppelin e Pink Floyd, a Imigrante, que continua na ativa ainda nos dias de hoje.

Além dos pontos de encontro, como bares, a universidade, festivais já citados, dentre outros, tinham um papel importante também, os programas nas rádios. O programa Sintonia Total, de 1985, veiculava “música alternativa”. Os produtores deste programa contribuíram para a cena da cidade trazendo, também, bandas de outros estados e países, tais como: Titãs, Inocentes, DeFalla, Blues Etilicos, Steel Pulse e Reggae Sunsplash 94.

Ainda, tratando-se de anos 1980, surgiram novos bares como o Kasbah, Papo Pa Lua e Mané Brasil. Por volta de 1990, podemos citar a Casa do Rock, em Coqueiros e Berro D'água, no Córrego Grande.

Estes dois bares, Casa do Rock e Berro D'água aparecem, também, na entrevista que fizemos, na fala de um dos entrevistados, quando perguntado sobre sua inserção na cena alternativa de rock:

foi por causa de um bar chamado Casa do Rock, que ficava em Coqueiros, ali tocava uma banda chamada Gutta Percha, que tocava Sonic Youth e umas músicas próprias com guitarras bem marcantes. (entrevistado 1)

Ele prossegue, ainda, falando dessa sua inserção, e neste momento podemos destacar a importância do espaço físico, onde a cena *underground* se efetivava

Até aquele momento, eu achava que só existia eu e meus três amigos que gostavam desse tipo de som, daí a gente descobriu que existia um monte de gente, uma galera que também gostava e acabou se encontrando ali, na Casa do Rock. (idem)

Nessa década, teve impacto o movimento *mané-beat*, com as bandas: Primavera nos Dentes, Stonkas y Congas, Dazaranha, Iriê, Tijuqueira, Phunky Buddha e Rococó. Estas

bandas buscavam construir uma identidade local por meio da música. O nome significa “batida do mané”. O movimento buscava uma projeção musical para Florianópolis, baseada na figura açoriana.

Bandas da cena alternativa, iniciadas em 1980/1990, aí chegando à contemporaneidade, são, além das já citadas anteriormente: Euthanasia (banda de hard core, que continua na ativa, porém hoje se chama apenas Eutha), Os Cafonas (banda de *psychobilly*, ainda muito atuante nos dias de hoje), a Superbug (de rock alternativo, que ainda existe, porém com um pouco menos de atuação que as citadas antes).

À época, eram bandas que se apropriavam destes subgêneros: Garotos do Subúrbio (1980), Lixo Urbano (1988-1999), Chute no Saco (1989), Sobreviventes do Aborto (1987), Destroy e Indigentes do Amanhã. Na linha do *metal* tínhamos as bandas Tempestas, Darkness (que depois se tornou Khrophus), Overload, Epitaph e Golem. Ainda tinham as bandas que misturavam *metal*, *hard core*, *rap* e *funk*, tais como: Headpain e Mothefucker, além da Crazy for Fun, Bad Clows e Suck my Fucking Dick. Por fim, Jacques (2007) aponta as bandas Assassinato de Corvos, de *stoner rock* e Galo de Macumba, de *rock progressivo*, com base nas informações dadas pelo baixista da banda Euthanasia, Mancha.

Jacques (2007) mostra que, à época de sua pesquisa, bandas como Dazaranha e Iriê continuavam na ativa, apesar do fim do movimento *mané-beat*. Estas continuam ativas ainda nos dias de hoje. Bandas *cover* também são sempre presentes na cidade, principalmente aquelas que tocam as músicas de rock consideradas clássicas, tais como Beatles, Creedence, Rolling Stones, entre outras. Algumas delas são as bandas Faraway, Os Chefes, Os Berbigão e Imigrante. Ela afirma, ainda, que identificou, pelo menos, cinquenta bandas independentes ativas, no período de sua pesquisa, algumas delas ativas ainda nos dias de hoje, tais como as já citadas Os Cafonas, Euthanasia (atual Eutha), a Lixo Orgânico, dentre outras.

As principais queixas colocadas pelos entrevistados na pesquisa de Jacques (2007) são: a falta de lugares para tocar, a má vontade e desonestidade dos donos de bar, a má sonorização dos bares, o comodismo do público rock, o mau gosto do público em geral e a falta de união entre os músicos do rock independente.

Na pesquisa de Jacques, foram citados como bares importantes da história da cidade o Subway (que funcionou em 2000 e 2001, no centro da cidade) e o Underground Rock Bar, na Lagoa, que funcionou de 2000 a 2003, e permitiu grande desenvolvimento para a cena de rock alternativo na cidade. Seu fechamento teria ocorrido devido à perseguição policial, que realizava abordagens constantes ao público do bar.

Encontramos as mesmas declarações, sobre a relevância do bar Underground e a repressão policial para o fechamento dos bares, na fala de nossos entrevistados:

O bar Underground abriu uma oportunidade gigante para as bandas daqui. O bar abriu em 1996, 1997, com o nome Trópicos, sendo uma casinha que vendia sucos e caldo de cana e coco na beira da lagoa. O Frank, punk velho que era, começou a colocar um som para tocar. Eu dizia para ele: Frank, coloca um palquinho aí. Eu fui o primeiro a pisar naquele palco, tenho orgulho de falar isso. E ali começou a integrar as pessoas. (entrevistado 1)

O bar é citado, ainda, como um ponto de referência para a interlocução entre bandas

Era um circuito. As bandas que vinham fazer esse intercâmbio com o sul do país, tinham uma referência no bar Underground. (entrevistado 2)

Em se tratando da repressão policial:

tanto o Frank,²⁹ como o Subway, foram vítimas da repressão policial. Ambos eram pontos culturais e fecharam com uma truculência. Primeiro no Subway, os caras entraram com metralhadora. No Frank, aconteceu a mesma coisa. O Frank fecha por tristeza, pela pressão sofrida. Eu era muito amigo dele. Ele estava sob muita pressão, tanto que eu disse para ele fechar. Não estava valendo a pena. Toda semana era um batalha para conseguir o alvará. (entrevistado 1)

Neste ponto, podemos notar certo estigma dirigido ao rock. Desde sua origem, associado à rebeldia e às classes subalternas, pode-se dizer que mais esta manifestação de intervenção militar não é de se espantar, como vimos que ocorreu, também, com o movimento *punk* no país.

o Frank era um lugar, que quando a pessoa não queria entrar, comprava cerveja e ficava bebendo lá na frente. E querendo ou não, o público do rock não tem muita "classe". De repente, ficava lá na frente, queimava o cartão postal da Lagoa. Pessoas lindas e loiras. (entrevistado 2)

Na ativa, no período da pesquisa de Jacques, estavam os bares Red Café, no bairro Santa Mônica, Tulipa, Creperia Nouvelle Vague e Galileus, no centro da cidade, além do Drakar e Creperia da Lagoa, na Lagoa da Conceição. Alguns shows aconteciam, também, no Iate Casa Blanca, barco alugado para festas.

²⁹ O Frank era o dono do bar Underground. Por isso, às vezes, quando se referem ao bar, os entrevistados chamam-no pelo nome do dono.

Segundo a análise de nossos entrevistados, após o fechamento drástico dos bares Underground e Subway, não tivemos grandes avanços na cena do rock *underground* da cidade.

acabamos ficando refêns disso. Ficando sem lugar para tocar. Abriram alguns outros bares depois, mas que duraram pouco tempo e não tiveram grandes proporções. (entrevistado 1)

Apenas um bar foi citado como sobrevivente e fiel às suas origens, o Plataforma Rock Bar, localizado em Barreiros, que completou quinze anos, neste ano de 2014. Notamos nas falas:

e a gente tem que falar do Plataforma. Por mais que a gente reclame. O dono não tem nada a ver com rock. Mas é um lugar democrático que é um espaço para qualquer banda. (entrevistado 2)

é um verdadeiro espaço para o underground, onde qualquer banda pode chegar e tocar. (entrevistado 3)

Dos bares atuais, foram citados o Plataforma e o Taliesyn, que está localizado no centro da cidade, como os mais relevantes.

Muitas das informações que recolhemos da pesquisa de Jacques, do ano de 2007, foram reafirmadas nesta entrevista. Em termos de bandas, apareceram a Euthanasia, a Gutta Percha, a Motherfucker, Suck My Fucking Dick, Sleepwalkers, Victoria X, Superbug, Sobreviventes do Aborto. Das bandas não citadas no trabalho de Jacques, encontramos: Fugitivos da Yakuza, Borboletas Acrobáticas e o Menino Isoladinho. Acabamos não entrando no debate sobre as bandas atuais, nesta entrevista.

Assim, terminamos a retrospectiva histórica do rock na cidade.

Neste capítulo, buscamos registrar o caminho histórico, social, cultural e político do rock, no contexto mundial, nacional e local. Sabemos que diversas questões ainda ficaram em aberto, e que a vasta e rica história do rock não está esgotada neste trabalho. Aqui, salientamos os aspectos mais gerais e que consideramos mais importantes para atingirmos o que foi proposto, mostrando a contribuição do rock para a sociedade e, conseqüentemente, para o Serviço Social, uma vez que esta profissão deve estar atenta às manifestações oriundas dos diversos setores da população, possibilitando a análise crítica da realidade social, para uma atuação crítica e propositiva, que venha a acrescentar ao nosso compromisso ético-político de construção de uma nova ordem societária.

Seção 2 : O rock *underground* em Florianópolis: indústria cultural e resistência

Alguns pontos principais serão levantados aqui, para reflexão em termos gerais e na relação com o rock. Os principais pontos são: a discussão de indústria cultural; a produção artística transformada em mercadoria; o poder de resistência de massa através da cultura; a influência da interatividade, dentre outros.

Baseamo-nos em Martín-Barbero (2008) para entendermos a concepção de indústria cultural. Esta é oriunda do pensamento de Adorno e Horkheimer, e a partir dela, poderíamos entender a massificação da música como uma tentativa de manipulação e empobrecimento (em termos artísticos e culturais). O acesso à música e sua apropriação pelo grande público, desqualificaria sua essência, sendo utilizada para fins totalitários, para manipulação e alienação da sociedade

Uma vez que a arte (aqui neste trabalho, falaremos da música) pode ser transformada em mercadoria, ela passa a ser popularizada e banalizada, para fins de consumo. Nesse sentido, a cultura de massas seria entendida somente de forma negativa pelos autores frankfurtianos.

Mas, partindo da visão de Benjamin (apud MARTÍN-BARBERO), podemos entender que ao mesmo tempo em que esta arte, ao ser acessada pela população (mesmo que como um instrumento do capitalismo, materializando-se enquanto mercadoria), tem o poder de produzir uma forma de resistência e manifestação política.

Martín-Barbero (2008), coloca as seguintes considerações sobre Adorno e Horkheimer:

Convencidos de que a onipotência do capital não teria limites, e cegos para as contradições que vinham das lutas operárias e da resistência-criatividade das classes populares, os críticos e censores de Benjamin não podem ver nas tecnologias dos meios de comunicação mais que o instrumento fatal de uma alienação totalitária. O que implicava desconhecer o funcionamento histórico da hegemonia e achatar a sociedade contra o Estado, negando e esquecendo a existência do contraditório da sociedade civil. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.86-87)

É de se compreender esta certa limitação da visão daqueles que Martín-Barbero chama de censores de Benjamin (são eles Adorno e Horkheimer), afinal, eles partiram da experiência radical do nazismo para pensar a ideia de indústria cultural.

Na mesma proporção em que Martín-Barbero aborda a relação percebida por Benjamin entre a poesia de Baudelaire e o protesto, onde ele descobre um espaço onde se nutre a

rebeldia política, a miséria social e a boemia, neste trabalho, procuramos esta dimensão entre a música (o rock *underground*) e o protesto.

Aí a massa aparece através de diferentes “figuras”. A primeira delas é a da conspiração: espaço em que se nutre a rebeldia política, sobre ele convergem e nele se encontram os que vêm do limite da miséria social com os que vêm da boemia, essa gente da arte que já não tem mecenas, mas que entretanto não entrou no mercado. Seu lugar de encontro é a taberna, e o que ali reúne operários sem trabalho, literatos e conspiradores profissionais, trapeiros e delinquentes é que “todos estavam em um protesto mais ou menos surdo contra a sociedade”. Baudelaire sente que pela taberna, por “sua emanção”, passa uma experiência fundamental dos oprimidos, de suas ilusões e sua cólera. E isso Benjamin descobre no poema transformado em protesto contra o puritanismo dos temas e da beleza estúpida das palavras, na busca de outra linguagem, de outro idioma: o da massa entre a taberna e a barricada. (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.85)

Neste sentido, podemos acrescentar a reflexão de um de nossos entrevistados sobre o *underground*:

o underground, para mim, está diretamente ligado à diversão. É uma das formas mais honestas de diversão (...) o que vem em primeiro lugar é a diversão. Em nenhum momento tu vai querer se vender para fazer mais sucesso. (entrevistado 1)

Assim, claramente, na visão de nosso entrevistado, o *underground* e a diversão possibilitam formas de resistência à dominação do mercado.

Se para Adorno, a indústria cultural transforma arte em entretenimento para o consumo, Benjamin capta a estreita relação entre a dominação cultural e a manifestação do potencial crítico e revolucionário do cotidiano, manifestado na cultura marginal. O entretenimento ou a diversão, também têm seu papel contestador.

Assim entendemos também o rock, que surgiu enquanto inquietação dos jovens que se encontravam às margens da sociedade e manifestavam rebeldia na expressão das angústias cotidianas, físicas e corporais e negavam um determinado estilo de vida (o *american way of life*) que era pregado por uma classe dominante, mas não condizia com a realidade dos trabalhadores.

Para refletirmos sobre o papel do rock e, para além disso, para nossa atuação profissional, nos limitarmos à ideia de que a cultura de massa tem o sentido apenas mais negativo, seria ignorarmos toda a contribuição de Gramsci em nossa formação, seria entendermos que Estado e sociedade civil não têm suas contradições, que um é somente dominante e opressor, enquanto o outro é sempre oprimido. Estes são espaços de constantes disputas.

Mesmo tendo em suas origens raízes populares e marginais, o rock, em determinados períodos históricos, não escapou da indústria cultural que o transformou em mercadoria, que buscou enquadrá-lo e vendê-lo. Esse mesmo movimento que massifica, possibilita a resistência.

Um de nossos entrevistados coloca:

A expressão cultural vem de tudo que está em ebulição, e o rock está ligado à uma cultura pós-guerra. Tudo veio da rua, da marginalidade. E o mercado quer vender. (entrevistado 2)

Acreditamos que o movimento *punk*, iniciado em meados dos anos 1970, mostra bem esta relação onde, em resposta ao rock progressivo (que alimenta certa noção de “o que é a música de verdade” - ideias parecidas com aquelas que tentam separar o que é arte e o que é cultura de massa) prega a noção de “faça você mesmo”, e faça como você consegue, de forma simples e direta, exemplifica bem esta ideia da “via de mão-dupla” da indústria cultural. Além de o movimento possuir suas raízes nas questões cotidianas e da realidade dos trabalhadores, como podemos ver, principalmente, na história do *punk* no Brasil.

E temos também o movimento contrário, onde há uma apropriação, pela MTV, do que havia de “novo” no rock, para provocar um novo “movimento” e o rock volta a fazer parte do que os nossos entrevistados chamam de *mainstream*. Vejamos alguns trechos da entrevista:

Ali no início dos anos 1990, começou a ter um “boom” do rock, novamente. Porque na década de 1980, tiveram aquelas bandas nacionais, que fizeram sucesso na época e algumas fazem até hoje, mas nos anos 1990 veio essa outra leva, de uma tendência mais internacional do que nacional. A cena nacional meio que acompanhou aquelas “paradas” todas de grunge e da MTV. (entrevistado 3)

Outro entrevistado acrescenta:

Eu odiava ser comparado com grunge, porque eu andava de skate, usava camisa de flanela, gostava de hard core e era confundido com grunge, que era um “bagulho” que estava na moda. Os caras quiseram movimentar o mercado fonográfico na época, como fizeram com o punk, na Inglaterra. (entrevistado 2)

Neste momento, podemos notar uma rejeição à ideia de massificação, uma resistência à dominação da mídia. Este movimento é que está de fora da ideia mais inicial sobre a indústria cultural. Um movimento de resistência e negação da dominação.

Continuando este debate, buscamos apoio na discussão de Maria Otilia Telles Storni (1997) sobre a relação entre consumidor e cidadão. Seu debate parte da noção de sociedade

administrada, esta que é colocada na teoria dos frankfurtianos (Adorno, principalmente), como composta por uma classe hegemônica (que aparece como onipotente e onipresente) e uma classe dominada (totalmente passiva). E onde o sujeito é sinônimo de consumidor, composto por um corpo meramente orgânico e desprovido de espírito. Assim, os seres humanos aparecem praticamente reduzidos a marionetes da indústria cultural.

A autora traz a reflexão de Paulo Ghilardelli Jr. sobre o papel do símbolo. A importância do simbólico estaria comprometida nesta compreensão da sociedade administrada.

Os símbolos são compostos por signos (que é sua parte visível) e o sentido (parte indizível, que precisa de interpretação para ser compreendida). Sendo assim, os símbolos estão para além do que é orgânico e concreto. Nossa apreensão dos símbolos seria responsável por nossa espiritualidade, esta que está vinculada à consciência, reflexão e valores.

O “EU-CORPO” estaria limitado, isolando-se da relação com o mundo externo. Esta limitação compromete a noção de identidade, uma vez que esta pressupõe não só o reconhecer, mas também o “ser reconhecido”. Por isso, a autora propõe que partamos dessa noção do “eu-em-si-mesmo” para o “eu-em-relação”. Seria uma construção dialética que “parte do eu-sujeito (singular); mas só será reconhecida como tal se for legitimada pelo coletivo circundante do sujeito, tal como uma pulsação cadenciada: individual-coletiva, vida morte, enfim, ruptura-reconstrução do EU-OUTRO EU-NÓS”. (STORNI, 1997, p.190)

Assim, a autora sugere que rotulemos o mundo atual como “sociedade simbolizada”, mas não para negar a importância da ideia de sociedade administrada, mas sim para pensarmos em uma sequência histórica. Para ela, a teoria frankfurtiana, preconizada por Adorno, se encaixa perfeitamente com a realidade do mundo pós-guerras, mas hoje não daria mais conta para pensar a relação entre consumo e cidadania.

Storni traz a contribuição de Maria de Lurdes Manzini-Covre para pensar esta mesma sequência histórica. Segundo ela, Martini-Covre pensa esta sequência a partir das noções de cidadania *status quo* (baseada no *ter*, do consumidor passivo); cidadania *do existir* (relacionada aos movimentos sociais e reivindicações por direitos sociais, relacionada ao período do Estado de bem-estar social) e a cidadania *do sentir*, que seria esta que vivemos atualmente, no mundo neoliberal globalizado.

Além das contribuições já citadas, Storni recorre à Felix Guattari para tratar o conceito de subjetividade. Para Guattari (apud Storni) a subjetividade seria composta por fatores heterogêneos, tais como: a família, a educação, meio ambiente, arte, mídia, escrita musical, matemática entre outros.

A autora complementa

Guattari (1992) evidencia ainda que a subjetividade é produzida em instâncias que extrapolam a dicotomia psicanalítica (consciente-inconsciente) de cada indivíduo, porque é influenciada também pelo contexto sócio-econômico, ideológico e produção midiática que envolve as pessoas. Para ele, a subjetividade é também intersubjetividade, é a sociedade dentro de nós e apreendida na relação com os outros. (STORNI, 1997, p.193)

Desta forma, considerando a subjetividade como parte de um processo de construção na relação com “o outro”, Storni (1997) coloca que “é importante que as pessoas criem e construam novas sociabilidades em grupos solidários” (p.193).

Neste momento, pensamos mais uma vez a importância da cena *underground* para a construção dessa nova compreensão da realidade, que pode vir a neutralizar as influências sofridas pela indústria cultural.

Aqui, citamos o relato de um de nossos entrevistados:

comecei ouvindo rock por causa do skate. (...) Por andar de skate com outras pessoas que andavam e ouviam rock, tinha-se uma vontade de montar bandas. (...) As bandas independentes que, querendo ou não, eram as banda punk, elas organizavam os próprios shows, produziam as próprias demos. E eram bandas com quem a gente tinha mais contato. Não existia uma barreira. Qualquer pessoa podia fazer. Comecei com o punk e o hard core por isso. (entrevistado 2)

Desta forma, notamos que a inserção no “mundo do *skate*” propiciou a entrada na cena *underground* do rock. Esta cena, por sua vez, possibilitou o acesso a uma nova forma de sociabilidade.

Assim, segundo Storni (1997, p.193) “nesse processo de trocas grupais, pode-se neutralizar a modelagem subjetiva recebida de fora, produzida pelas máquinas sociais de informação e simbolização.”

Seguimos na análise de Storni. Ela prossegue em seu texto dialogando, neste momento, com Nestor Canclini.

Canclini (1995) traz a ideia de multiculturalidade da globalização neoliberal para definir o contexto lá da década de 1990. Para Canclini (apud Storni) a inserção cidadã no mundo se dá através das escolhas de consumo, muito mais do que pelas regras abstratas da democracia ou participação popular. Ele mostra, ainda, que as identidades locais, regionais e nacionais estão se misturando devido às crescentes transformações tecnológicas de produção.

Se internacionalização significa expandir as fronteiras geográficas, a globalização tem mais a ver com atividades econômicas e culturais que independem das localizações

geográficas. Importa consumir rápido, acompanhar as tendências, independente do tempo de duração destes novos bens adquiridos.

Aí chegamos, novamente, a um processo contraditório e dialético, onde esta mesma globalização que instiga desejos de consumo, acaba por evidenciar as desigualdades. Já que o desejo de acompanhar as tendências de consumo não encontra as bases econômicas concretas para sua realização material.

No sentido cultural, a autora (ainda baseada na discussão de Canclini) mostra que as pessoas se relacionam e produzem significado através das formas de consumo.

Assim, ela propõe que o consumo serve para reflexão, para pensar. Em suas palavras:

... quando as pessoas selecionam e se apropriam de bens, definem o que consideram publicamente valioso, bem como os modos de se integrarem e se distinguirem na sociedade. É um tipo de cidadania cultural que não só se relaciona com os direitos reconhecidos pelos aparatos estatais, mas também com as práticas sociais e culturais; estas dão, ao mesmo tempo, sentido de pertencimento e distinção aos que possuem a mesma língua, formas semelhantes de se organizarem e satisfazerem seus desejos e necessidades. (STORNI, 1997, p.195)

Nesta mesma linha de raciocínio, Viana (2009) fala desta importância do acesso aos bens (nesse caso, os “bens musicais”) no contexto atual, de alta difusão da tecnologia.

A escuta nômade da música e a difusão da cópia agregada ao processo de produção industrial gerou a indústria fonográfica, que passa a moldar um padrão de consumo com a intenção de massificar os lucros a partir da massificação dos gostos. Porém a disponibilidade tecnológica possibilita uma arma na luta contra a massificação, onde a diferenciação a partir gostos individuais de cada pessoa é o ponto fundamental. (p.13)

Agora, seguindo com a análise de Storni, o cidadão recebe constantes estímulos para consumo, logo, quer consumir, e quando não consegue, passa a questionar as razões de tal desejo não se efetivar. Assim, Storni (1997, p.196) coloca que as pessoas passam a “refletir nas razões pelas quais tal consumo não pode ser efetivado, ou seja, nas causas da sua falta de poder aquisitivo.”

Seguindo esta linha, ela mostra ainda que o cidadão-consumidor não pode ser subestimado, trazendo as pesquisas de opinião como forte exemplo do poder deste sujeito.

Logo, aquela ideia inicial de consumidor-cidadão (ela inverte a ordem das palavras para mostrar que, para os frankfurtianos, o consumidor vem antes do cidadão) passivo, alienado e totalmente dominado, não dá conta de explicar a sociedade atual.

A partir daí, a autora mostra suas crenças no poder da interatividade para provocar mudanças na indústria cultural. Ela cita os programas de televisão que interagem com o público, os espaços de pesquisa de opinião, taxas de audiência e etc.

Se essa interatividade tinha, já nos meados da década de 1990, esse potencial de moderar a indústria cultural, o que dizer dos dias atuais, com as redes sociais?

No debate sobre a indústria cultural e o mundo atual, onde vivemos intensamente a tecnologia cibernética, através da difusão da internet e das redes sociais, encontramos o trabalho de Lucina Reitenbach Viana, que traz pontos que consideramos interessantes a serem analisados.

Ela coloca aquela mesma sequência histórica proposta por Storni, de forma bem acessível e simplificada, da seguinte maneira:

As reflexões anteriores à década de 60 referentes à Escola de Frankfurt, defendidas pelos conservadores tratavam quase que exclusivamente do caráter manipulador e da influência exercida pela transformação do entretenimento em produto de consumo. O período de transição apresenta o homem como estando vivo, como participante desse processo, não estando totalmente alienado. Após esse período, entre as décadas de 1970 e 1980, houve uma migração a respeito dos temas de interesse de pesquisa em comunicação para o consumidor em si, e para a interação entre este e os produtores culturais mediada pelos avanços tecnológicos defendidas pelos intelectuais progressistas. (VIANA, 2009, p.2)

E prossegue

Hoje, discute-se até mesmo se a própria utilização do termo ainda é válida, frente às inovações tecnológicas que possibilitaram ao sujeito se desprender dos processos de massificação outrora impostos pela famigerada indústria cultural, utilizada como sinônimo de cultura de massa. (IDEM)

Este debate sobre a atualidade e validade do conceito de indústria cultural, encontramos também no livro chamado *A Indústria Cultural Hoje*, de Durão, Vaz e Zuin (2008), onde foram organizados diversos artigos trabalhando esta temática. Não chegamos a nos apropriar de todos estes artigos, mas notamos na apresentação do livro a preocupação com o fato de, talvez, o sentido deste conceito ter se perdido no tempo. Como exemplo, usa-se a própria

expressão, que hoje pode ser entendida, no “mundo dos negócios”, como mais um conglomerado de produção, onde podemos encontrar a indústria hospitalar, a indústria da educação e etc.

Na apresentação do livro, escrita pelos organizadores, lemos:

Vem daí a vida esquizofrênica desse conceito no presente. Quando encarado como objeto da história das ideias, é normalmente visto como fruto de seu tempo, resultado do horror que a nata da *intelligentsia* alemã nutria pela cultura de massa do Novo Mundo, com seu suposto filistinismo. Quando se parte do léxico empresarial, absolutamente desvinculado dos nomes de T.W. Adorno e Max Horkheimer, assume um caráter ultratemporâneo, desprovido de qualquer impulso crítico. (DURÃO; ZUIN; VAZ, 2008, p.11)

No mesmo livro, Hullot-Kentor (2008) aborda a dificuldade que temos em compreender o termo atualmente. Segundo ele

Ele, nosso termo, as palavras que proferimos com essa desenvoltura monótona e essa fluência fácil, deve sua existência a um ato de geração espontânea. É um rebento do acúmulo e da crescente densidade de entidades comerciais a partir das quais foi desovada, há algumas décadas, uma multidão de conceitos já completamente maduros. (p.19)

Ele aponta como uma das possibilidades dessa perda do sentido do termo a diminuição da nossa capacidade de concentração, oriunda da “desintegração da ideia de eternidade.” (HULLOT-KENTOR, 2008, p.27)

Se com o aumento gradativo da possibilidade de interação entre o cidadão-consumidor com aquilo que é produzido e consumido, diminui-se o poder de manipulação da “onipotente e onipresente” indústria cultural, o que diremos dos dias atuais? Onde com o grande desenvolvimento tecnológico, qualquer pessoa pode, ela mesma, produzir sua música, mesmo sem o domínio de instrumentos musicais, como ressalta Viana (2009, p.10):

Sem a necessidade do domínio da técnica de tocar instrumentos para a produção musical, o que se exige agora do compositor é um domínio da tecnologia e dos processos em que esta se envolve. O artista deixa de simplesmente fazer uso do aparato para produzir música, e passa agora interagir com ele numa espécie de sistema aberto e colaborativo.

Assim, podemos perceber o quão “gelatinoso” e paradoxal encontra-se o conceito de indústria cultural atualmente.

Feitas estas considerações, como não lembrar do que tratamos durante esta pesquisa, sobre o movimento punk, que trazia a ideia de *do it yourself?* Mais *do it yourself* que isso? O próprio consumidor da música pode ele mesmo produzir e divulgar sua criatividade.

Neste momento, ressaltamos a importância da música como atividade que transcende, tal qual colocada por Kurzweil, resgatado por Viana:

A música vai além do velho som. Ela evoca uma resposta – cognitiva, emocional, talvez espiritual – no ouvinte, outra forma de transcendência. Todas as artes compartilham o mesmo objetivo: comunicação entre o artista e o público. (...) O significado grego de *tekhné logia* inclui arte como uma manifestação-chave da tecnologia. (KURZWEIL apud VIANA, 2009, p.9)

E lembramos a discussão trazida por Storni, onde ela se apoia em Babin para ressaltar a importância desta espiritualidade para partirmos do eu-em-si-mesmo para a construção do eu-em-relação, da identidade. A espiritualidade não em um sentido religioso, mas ligado à reflexão e consciência.

E quando a música transcende, ainda, os limites artísticos, de domínio de um instrumento musical, ela se eleva ao nível de comunicação.

As interfaces possibilitam a circulação das informações que podem ser trocadas, negociadas, fazendo com que a arte deixe de ser um produto de mera expressão do artista para constituir um evento comunicacional (DOMINGUES apud VIANA, 2009, p. 20)

Forastieri (2014) vê a morte do rock, basicamente, como a morte da produção convencional da música. A indústria perde sua força, diante das tantas possibilidades de produção musical, que proporcionam, aos músicos (ou qualquer pessoa que queira se expressar através da música) autonomia para se “auto-produzir”. Se isso era o que os punks buscavam, lá nos anos 1970, (no Brasil, no final dos anos 1970, início dos 1980) e assim conseguiam formas de resistir à dominação da indústria cultural, naquele movimento do “existir”, que discutimos aqui antes, imaginemos o poder que a tecnologia dos computadores e a internet possuem.

No debate sobre o avanço tecnológico, Viana (2009) coloca:

Quando no século passado a indústria do entretenimento encontrou uma receita de sucesso aplicável repetidas vezes baseada em ingredientes sobre os quais exercia um poder intransponível, não imaginou que a revolução tecnológica exponencial

iniciada na virada do século devolveria a possibilidade de controle aos consumidores. (p.8)

Neste sentido, colocamos novamente as falas dos entrevistados para ilustrar essa reflexão, onde eles trazem a concepção de *underground* e a compreensão sobre a importância desta revolução tecnológica, citada por Viana.

Sobre a concepção do *underground*:

Acho que a concepção de underground é isso, fazer uma coisa alternativa, que tenha um discurso mais pesado, um discurso mais transgressor do que o convencional. Ir contra uma fórmula pronta para se dar bem. É ser verdadeiro, ser mais próximo das pessoas das pessoas que estão fazendo a mesma coisa que tu. É conseguir esse intercâmbio, essa troca. (entrevistado 2)

Sobre a importância do avanço tecnológico e o *underground*:

O underground tem uma forma de sobreviver, independente do que se dá no mainstream. Que não se enquadra nessas determinadas regras de compra e venda e para tocar em rádios. Ainda mais hoje, com todas essas mídias digitais, isso tudo se relativiza. Tanto o underground, quanto o mainstream se utilizam dessas redes sociais. Isso ajuda na divulgação. Acho que essa é a vantagem dos meios digitais de hoje em dia. (entrevistado 3)

Forastieri (2014) é pessimista quanto à esse poder e autonomia, mostrando que os artistas não mais conseguiriam apoio e destaque, pelo fato de as gravadoras perderem seu poder. Para ele, ainda, essa amplitude de acesso e criação provocaria a efemeridade da música.

O século 21 é “do it yourself”. É preciso ter cuidado com o que você deseja, porque pode conseguir. No mundo em que qualquer um é sua própria gravadora independente e compartilha sua arte com o mundo em um segundo, o volume do ruído é ensurdecedor. De um lado, temos uma infinidade de nova e velha música ao nosso dispor, terabytes, cada vez mais, cada vez mais fácil de esquecer, porque as novidades não param.” (FORASTIERI, 2014, p.112-113)

Isso nos remete àquela ideia de Hullo-Kentor que, quanto mais perdemos a ideia de eternidade, mais a ideia de indústria cultural se afasta de nós. Por que, há de se pensar: como estabelecer o domínio hegemônico de ideias, se cada um tem acesso à uma infinidade de informações e meios de comunicações distintos? Onde cada vez mais conseguimos interagir com o que é produzido, e até mesmo produzirmos diretamente?

Novamente, podemos notar que aquela ideia primeira, da indústria cultural como estrutura totalitária e poderosa, e de uma sociedade civil totalmente apática e passiva, não podem mais dar conta do que vivemos.

É uma concepção obsoleta? Acreditamos que não, que ela ainda tem muito para nos ensinar e nos fazer pensar, uma vez que, mesmo diante de tantos avanços, a televisão (seja através de novelas ou jornais extremamente tendenciosos) ou o cinema (os filmes *hollywoodianos*, por exemplo) ainda têm grande poder de influência sobre nossa formação cidadã.

Storni (1997) cita em sua análise o exemplo do impeachment do presidente Collor, fortemente influenciado pela pressão midiática, ainda que, segundo ela, essa pressão tenha encontrado respaldo na população, e por isso tenha chegado à tal “final”.

Nós nos arriscamos aqui, comparando ao processo eleitoral deste ano de 2014, no momento do segundo turno, onde temos a presidenta Dilma Rouseff, candidata à reeleição pelo Partido dos Trabalhadores, e do outro lado, o candidato Aécio Neves, pelo Partido da Social Democracia Brasileira. No ano de 2013 tivemos aquele processo que vem sendo chamado de Jornadas de Junho, onde a população, em grande quantidade, saiu às ruas para “protestar”.

Inicialmente, tínhamos a demanda pela diminuição do valor do transporte coletivo. Mas, um tempo depois, começaram a surgir outros tipos de demandas do “interior” das manifestações. A grande mídia passou a dar uma cobertura intensa às manifestações, rotulando-as como o descontentamento da população com a situação da corrupção no país. De repente, de manifestações contra o preço abusivo do transporte coletivo, passamos à ver pessoas nas ruas pedindo o impeachment da presidenta, além de associando o PT à corrupção, quase que instantaneamente.

Neste segundo turno, no ano de 2014, seu partido vem sendo associado à corrupção, mesmo que o partido de oposição tenha sido historicamente, muito mais corrupto.

Seria este um reflexo da investida midiática? Talvez seja um ponto a se pensar.

Fizemos esta breve análise de conjuntura, que exigiria muito mais envolvimento e pesquisa. Mas, longe de querermos trazer qualquer intenção de verdade, trouxemos esta reflexão mais para pensarmos se podemos mesmo descartar a ideia de indústria cultural.

Assim, concordamos com Sortoni (1997) que não desqualifica ou propõe que neguemos a importância da contribuição do conceito de indústria cultural, mas chama a atenção para a importância de darmos uma sequência histórica. O conceito foi importante em sua época, e continua até hoje, porém necessita de novas reflexões e análises.

Ainda, achamos interessante acrescentar os depoimentos a seguir, para referendar a reflexão que propomos nesta pesquisa:

A contestação já vem do dia-a-dia. A pessoa que está no meio independente vê a dificuldade que é, fazer por ela mesma, sem nenhum produtor. Então não tem como não ter um “discurso bonito”, não estou falando que seja “praxe” a contestação. É certo que tem bandas que querem extravasar e falar de qualquer coisa, mas... eu me identifico mais com essa contestação e essa poesia mais pesada, com essa expressão. A relação com o mercado vêm daquelas bandas que tentam se enquadrar naquela fórmula pronta para vender e o próprio underground vem contestar isso. A banda underground não quer seguir o mainstream. (entrevistado 2)

E esta reflexão de um dos entrevistados:

eu acho que o underground serve de “matéria-prima” para o mainstream explorar e criar produtos para o mercado. É a mesma coisa na relação de exploração entre os países ricos e os países pobres. Para ter uma sociedade desenvolvida na Suécia, precisa do menino sendo explorado, extraindo minério para o Ipod ser fabricado. Existe essa exploração. (entrevistado 3)

Estas são falas que evidenciam o que tentamos demonstrar nesta pesquisa, que é a resistência e a contestação a partir da experiência cotidiana, através da manifestação cultural. Elas mostram, ainda, a contradição em que vivemos, onde o que pode ser entendido como massificante ou alienado, pode também produzir formas de resistências marginais. A sociedade não é totalmente passiva e apática, o mercado não move tudo e a interatividade, que vem crescendo a cada dia, principalmente com as redes sociais, pressiona para que haja mudanças na agenda cultural e política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer deste trabalho, fizemos o resgate histórico, social e cultural do rock, não apenas enquanto gênero musical, mas também enquanto movimento, que constrói identidades e ressignifica as sociabilidades resistências ao status quo.

Buscamos elucidar o debate acerca do conceito de indústria cultural e fazer a relação com o rock *underground*, baseando-nos nas bibliografias levantadas, mas principalmente, buscando a materialidade e atualidade deste debate nas falas dos sujeitos que entrevistamos.

Entendemos que o conceito de indústria cultural foi elaborado no período de regime nazista, na Alemanha, e fazia jus à realidade vivida na época e ao “espírito” de controle e dominação. Foi uma compreensão importante em sua época e continua sendo nos dias de hoje, porém, algumas considerações e novas reflexões precisam ser feitas, para dar conta da conjuntura atual.

Encontramos, no rock *underground*, uma possibilidade de resistência à dominação da indústria cultural, que ainda se mantém presente. Esta cena *underground*, que envolve bandas, bares, casas de shows, muita música, comunicação e interatividade, possibilita reflexões cotidianas a quem dela faz parte, e também às pessoas que se permitem olhá-la e conhecê-la. Baseamo-nos na discussão de Martín-Barbero (2008) para compreender a produção da arte e da cultura baseadas na experiência, nas vivências cotidianas e ressaltar o que, por vezes, fica à margem da sociedade, e por isto, acaba sendo desconsiderado, mas que tem seu valor enquanto luta e expressão popular.

Partimos da hipótese de Storni (1997) para falarmos que também acreditamos no poder da interatividade para despertar a reflexão crítica, a capacidade de questionamento e busca por um olhar atento em relação ao que nos é colocado como verdade e o que é dito arte ou música de verdade.

O rock *underground* propicia um espaço de interatividade muito forte e busca se opor ao que é colocado pela mídia e pelo mercado. Ao mesmo tempo, percebemos, na própria fala dos entrevistados e, no estudo sobre a história do rock, que apesar de ter advindo do descontentamento de uma população marginalizada, principalmente de uma juventude que não aceitou determinados padrões impostos pela classe hegemônica, no período pós-guerra, onde o poder da indústria cultural era tão forte, o rock, e mesmo o rock *underground*, vive na linha tênue entre ser absorvido pela indústria cultural e continuar sendo um movimento de resistência, contestação e transgressão.

Podemos citar outros exemplos de expressões populares que emergiram da marginalidade e hoje vivem nessa mesma linha tênue entre virar mercadoria e continuar sendo transgressor, tais como o grafite, o *rap* e etc.

Virar mercadoria, ao mesmo tempo que em significa ser banalizado, como colocam os pensadores da indústria cultural, em um primeiro momento, significa também ser popularizado, ser reconhecido e atingir as massas. Possibilita ganhar dinheiro e sobreviver através da própria arte. Então, mais uma vez, vemos aí um movimento de contradição, onde virar mercadoria significa adquirir valor de troca e também ter o seu valor cultural reconhecido (seu valor de uso).

Durante todo o processo de formação em Serviço Social, estudamos a importância de compreendermos os movimentos contraditórios de nossa sociedade. Entendermos que o que vemos hoje é resultado de um processo histórico e cíclico, que não se coloca em um processo linear de evolução. Podemos ver que vivemos em constantes processos contraditórios, onde julgarmos cegamente uma realidade como apenas negativa ou totalmente positiva, é estarmos desconsiderando que a história é feita por nós mesmos, que os valores são construídos e reconstruídos por nós.

Este mesmo processo de reflexão é necessário para pensarmos outros campos importantes de atuação profissional: as famílias, a(s) juventude (s), gêneros, etnias, grupos e galeras, enfim... o processo realizado durante este trabalho é essencial para nossa formação e atuação profissional e é resultado de um longo caminho acadêmico, percorrido ao longo de, aproximadamente, cinco anos e da experiência como um sujeito participante da cena *underground* da Ilha.

Nossa profissão exige que sejamos atentos a novos debates, que estejamos sempre pensando criticamente e que possamos ultrapassar os limites colocados pelas instituições às quais estamos ligados/as. Logo, buscamos trabalhar um tema diferente, e pode-se dizer até mesmo ousado, diante das repetidas discussões que são alvo dos trabalhos de conclusão de curso. Não que os temas mais recorrentes não sejam importantes, jamais buscaríamos desqualificar os trabalhos feitos com tanta dedicação. Só gostaríamos de finalizar destacando a importância de trazeremos temáticas e abordagens diferentes, de trabalharmos com aquilo que gostamos, tendo sempre como horizonte a nossa formação crítica e o empenho na construção de uma nova ordem societária.

Foi um grande desafio a construção deste trabalho, uma vez que abordamos a história do rock, desde seu início, sem focarmos em um período específico. Salientamos, ainda, que surgiram pontos que não pudemos dar conta neste trabalho, mas que ficam como indicativos

para trabalhos posteriores. Algumas dessas discussões envolveriam o papel das redes sociais e mídias digitais nos dias atuais, tanto para as bandas, quanto para o público e para a indústria cultural, além da discussão sobre gênero, já que notamos, ao longo da pesquisa, que o rock é tratado quase que exclusivamente masculino.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Helena W. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. Revista Brasileira de Educação. n. 5 e 6, p. 25-36, mai.-dez. 1997.

ALEXANDRE, Ricardo. Coleção para saber mais: **Punk**. São Paulo. Editora: Abril. 2004.

BONI, V.; QUARESMA, S.V. **Aprendendo a entrevistar**: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. In: Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC Vol. 2 nº 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/viewFile/18027/16976>. Acesso em: 29 out. 2014.

BORELLI, S.H.S, OLIVEIRA, R.C.A. **Jovens urbanos, cultura e novas práticas políticas**: acontecimentos estético-culturais e produção acadêmica brasileira (1960-2000). In: Utopia y Praxis Latinoamericana v.15 n.50 Maracaibo sep. 2010. p.57-69.

BOSCHETTI, I. - BEHRING, E. **Política social**: Fundamentos e história. São Paulo: Cortez, 2011, Introdução.

BRISTOT, L.S. **Um outro olhar sobre a Novembrada**. In: Revista Santa Catarina em História. Florianópolis – UFSC- Brasil ISSN 1984 – 3968, v.6, n1, 2012. p. 50-60.

CHACON, Paulo, **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

DURÃO, F. A., ZUIM, A., & VAZ, A. F. **A Indústria Cultural Hoje**. São Paulo: Boitempo. 2008, p.7-27.

FORASTIERI, André. **O dia em que o rock morreu**. Porto Alegre: Arquipélado Editorial, 2014.

GRANDE, Sérgio Vinicius de Lima. **Impacto do rock no comportamento do jovem**. Tese de Doutorado em Sociologia. Faculdade de Ciências e Letras, UNESP – Campus de Araraquara. 2006.

HULLOT-KENTOR, R. **Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe**. In: A Indústria Cultural Hoje. São Paulo: Boitempo. 2008, p.17-27.

JACQUES, Tatyana de Alencar. **Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis**: Uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais. Dissertação de mestrado em Antropologia. Universidade Federal de Santa Catarina. 2007.

JUNIOR, Jeder Janotti. **Mídia, música popular massiva e gêneros musicais**: a produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento. In: XV Encontro da Compós, na Unesp, Bauru, SP, em junho de 2006. Disponível em: http://www.unicap.br/gtpsmid/pdf06/jeder-janotti_jr.pdf. Acesso em: 29 out. 2014.

JUNIOR, J.J et al. **Entre os afetos e os mercados culturais:** as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. In: Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet. JUNIOR, J.J. et al (Org). Porto Alegre. Editora Simplíssimo. 2011. p. 8-23.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações.** Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 71-97.

MELO, Érica Isabel de. **Riot Grrrl:** feminismo na cultura juvenil punk. In: Anais do VII Seminário Fazendo Gênero, 2006. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/E/Erica_Melo_Riot_01.pdf. Acesso em: 29 out. 2014.

MUGGIATI, Roberto. **De Elvis à Beatlemania** (1954-1966). São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMOS, Eliana Batista. **A contra-hegemonia proclamada pela juventude brasileira nas canções de rock dos anos 80.** In: Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. Cd-Rom. Disponível em <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Eliana%20Batista%20Ramos.pdf>. Acesso em: 29 out. 2014.

SADER, E. **O anjo torto** (esquerda e direita no Brasil). São Paulo: Brasiliense, 1995.

SALES, Mione Apolinario. **(In)visibilidade perversa:** adolescentes infratores como metáfora da violência. São Paulo: Cortez. 2007, p. 305-321.

SARMENTO, Helder. **Repensando os instrumentos em Serviço Social.** In: Textos de teoria e prática de Serviço Social. STOCKINGER, Silva da Costa (Org). Belém. Ed: Amazônia/UFPA, 2005. p. 6-48.

STORNI, Maria Otília Telles. **O sujeito na globalização:** de consumidor a cidadão. In: Cidadania e Subjetividade. BAPTISTA et al (Org). São Paulo. Editora Imaginário. 1997, p.181-206.

SOARES, L.T. **Uma interpretação do Brasil para contextualizar a violência.** In: Linguagens da violência. PEREIRA, C.A.M et al (Org). Rio de Janeiro. Editora Rocco. 2000, p.23-46.

SCHÜTZ, Amanda. **A chama do teu isqueiro quer incendiar a cidade:** a produção do rock nacional como forma de contestação na década de 1980. Trabalho de Conclusão de Curso em História. Universidade do Estado de Santa Catarina -UDESC. 2005.

SPAGNOL, A.S. Jovens delinquentes paulistanos. In: Tempo Social. Vol.17. Nº2.São Paulo.2005. p.1-13.

VIANA, L.R. **Indústria Cultural, Indústria Fonográfica, Tecnologia e Cibercultura.** In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

, X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Blumenau – 28 a 30 de maio de 2009. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0582-1.pdf>

Acesso em: 23 out. 2014.

VIEIRA, M.P.A et al. **A pesquisa em história**. São Paulo. Editora Ática, 2ª ed. 1991.

APÊNDICE 1

Roteiro da entrevista realizada

Roteiro de questões:

Como foi a sua inserção na cena alternativa do rock?

Quais foram os precursores da cena alternativa em Florianópolis?

Quais foram os lugares em que se reuniram as primeiras bandas de rock alternativo de Florianópolis? E quais os lugares atuais?

Há uma relação entre rock alternativo e contestação? Se sim, que tipo de contestação?

Existe uma relação entre as bandas alternativas do cenário ilhéu? Se sim, de que maneira?

Como se dá a relação da sua banda com o mercado?

APÊNDICE 2

Modelo de Termo de Consentimento utilizado na entrevista

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO SOCIOECONÔMICO
DEPARTAMENTO DE SERVIÇO SOCIAL

Pesquisa: O ROCK UNDEGROUND EM FLORIANÓPOLIS: ENTRE A INDÚSTRIA CULTURAL E A RESISTÊNCIA, UMA CONTRIBUIÇÃO AO SERVIÇO SOCIAL

Estamos pedindo sua colaboração para a construção do Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica Maria de Fatima Bernadete de Souza, sob orientação da professora Vania Maria Manfroi, através de entrevista coletiva, com roteiro pré-estruturado.

Esta pesquisa pretende analisar os aspectos históricos, sociais, culturais e políticos do rock, com foco no rock *underground* de Florianópolis, afim de investigar seus aspectos relacionados à resistência e contestação.

Você tem o direito de se recusar a participar ou retirar seu consentimento, em qualquer fase da pesquisa, sem nenhum prejuízo para você. Caso alguma pergunte lhe cause constrangimento de qualquer natureza, você pode se recusar a respondê-la.

Os dados que você irá nos fornecer serão confidenciais e serão divulgados apenas em congressos ou publicações científicas, não havendo divulgação de nenhum dado que possa lhe identificar.

Durante todo o período da pesquisa você poderá tirar suas dúvidas ligando para Maria de Fatima Bernadete de Souza, no telefone (48)9823 4088, ou através de e-mail (mafabemoon@gmail.com). Esses dados serão guardados pelo pesquisador responsável por essa pesquisa em local seguro e por um período de 5 anos.

Desde já, agradecemos a sua contribuição e solicitamos sua assinatura para registro de consentimento

Consentimento Livre e Esclarecido

() aceito participar da pesquisa () não aceito participar da pesquisa

Assinatura do entrevistado:

Assinatura da acadêmica:

Assinatura da professora orientadora:

APÊNDICE 3

Transcrição da entrevista

Iniciamos a entrevista, no dia 17 de outubro de 2014, por volta de 17h.

A primeira pergunta indagava a inserção de cada um deles na cena alternativa do rock, sendo assim, um relato mais pessoal da compreensão de cada um do que significa esta cena e de que forma eles passaram a fazer parte da mesma. As demais perguntas foram sendo respondidas ao longo do que eles iam relatando, seguindo livremente, sem grandes intervenções da entrevistadora. A entrevista se desenvolveu de forma aberta, baseada no pré-roteiro, que estipulava certos pontos que não poderiam passar em branco, mas sem cobrança quanto à ordem das perguntas. A entrevista, na íntegra, segue abaixo:

Entrevistado 1: foi por causa de um bar chamado Casa do Rock, que ficava em Coqueiros, ali tocava uma banda chamada Gutta Percha, que tocava Sonic Youth e umas músicas próprias com guitarras bem marcantes. Até aquele momento, eu achava que só existia eu e meus três amigos que gostavam desse tipo de som, daí a gente descobriu que existia um monte de gente, uma galera que também gostava e acabou se encontrando ali, na Casa do Rock. Nessa mesma época apareceu uma banda chamada Motherfucker, que fazia um funk metal, que era moda na época. Virou uma epidemia. Logo em seguida “brotou” uma galera, tinha a banda Suck My Fucking Dick, tinha a Pão com Mousse, entre outras. O vocalista do Motherfucker, o Rodrigo, que me mostrou tudo de som. Eu era muito próximo à ele e acompanhava muito a banda. O guitarrista dessa banda, o Rafael, fez a banda Bidê ou Balde, em Porto Alegre, e hoje em dia é empresário da Mallu Magalhães. Eu acompanhava muito eles, e eles se tornaram famosos, de repente. “Famoso” no padrão da Ilha. Eles faziam festivais no vão do mercado público, coisa que eu nunca tinha visto. Assim eu acabei me integrando mais às pessoas e acompanhando muito eles. Nessa mesma época, muitas bandas de fora (da cidade) acabaram vindo tocar aqui. O DeFalla já tinha vindo tocar aqui, o Replicantes já tinha tocado aqui, no final dos anos 1980. E daí eu acabei querendo montar minha própria banda. Mais puxada para o lado do Guitar Band. Tinham as bandas Sleepwalkers, a Gutta Percha, Victoria X e Superbug. E essa era a minha praia. Eu gostava mais das “guitarreiras” não tão pesadas, melodias. Mas, eu acho que a primeira banda, de palco mais alternativo, foi a Sobreviventes do Aborto, mais ligada ao hard core. Foi a que mais tive notícias de estar rolando shows. Eles ficavam ali na frente do ARS naquela época, então eu passava ali, e volta e meia cruzava com um integrante da banda. E tinham as festas populares, festas da cidade, São José, por exemplo, que chamavam

Garotos Podres para tocar. Onde era o McDonald's, ali em São José, rolava a FEINC. Ali rolavam essas bandas, tipo Garotos Podres, e as bandas daqui, de hard core, acabavam abrindo. Assim se encontrava toda a galera.

Entrevistado 2: E nessa época, o DeFalla, o Ratos de Porão... tinha um lance de skate. E tu falou de Funk Metal (se referindo ao entrevistado 1), na década de 1990, não sei se por causa do Red Hot Chili Peppers, mas tinham muitas bandas. Era meio que uma proposta nacional.

Entrevistado 1: Isso era no final dos anos 1980, início dos anos 1990. DeFalla tocou aqui no final dos anos 1980, Replicantes também. Mas o Funk Metal se fortaleceu no início dos anos 1990, lá por 1991, 1992.

Entrevistado 2: o lance do Hollywood Rock, onde o DeFalla tocou, junto com o Red Hot Chili Peppers.

Entrevistado 3: ali no início dos anos 1990, começou a ter um “boom” do rock, novamente. Porque na década de 1980, tiveram aquelas bandas nacionais, que fizeram sucesso na época e algumas fazem sucesso até hoje, mas nos anos 1990 veio essa outra leva, de uma tendência mais internacional do que nacional. A cena nacional meio que acompanhou, aquelas “paradas” todas de grunge e da MTV.

Entrevistado 2: A MTV meio que alavancou o underground/independente, nos anos 1990.

Entrevistado 1: o grunge, naquela época, era meio como os emos hoje em dia.

Entrevistado 3: o grunge pegava tudo que já existia e adequava visualmente, porque as bandas não tinham muita identificação sonora.

Entrevistado 2: eu odiava ser comparado com grunge, porque eu andava de skate, usava camisa de flanela, gostava de hard core e era confundido com grunge, que era um bagulho que estava na moda. Os caras quiseram movimentar o mercado fonográfico na época como fizeram com o punk, na Inglaterra.

Entrevistado 3: minha inserção na cena alternativa começou pelo lado mais radical da coisa. Eu sempre gostei mais de heavy metal, de punk, de hard core. Isso lá no final dos anos 1980. Aí comecei a andar com o pessoal que fazia um noise, um grind core mais pesado, barulhento. E depois daí comecei a frequentar mais os lugares, como o “entrevistado 1” falou, como a Casa do Rock, em Coqueiros, o Beth Lanches, em Capoeiras, onde sempre tocavam bandas. E o Capitão Caverna, em Barreiros. Depois fui começando a ouvir outro tipo de música, abrindo mais a mente para outros estilos e gostando de coisas diferentes. E até hoje. Mas sempre tem aquela volta às raízes, sabendo que você realmente curte na sua vida.

Depois disso eu fiquei um pouco afastado. Não frequentava muito os shows. De uns dez anos para cá que comecei a voltar. O que me fez voltar foi, exatamente, essa vontade de não estar no vácuo. Fiz um zine, que se chamava “Entorta Cano”, que veio a se tornar um blog depois. Comecei a conhecer o pessoal de banda. O impulso maior foi quando comecei a trabalhar na Cérebro, onde conheci o pessoal de banda. A partir daí que comecei a participar de banda, coisa que não tinha feito ainda.

Entrevistado 1: a primeira vez que eu vi o Euthanasia, foi no Berro D'água, ali no Córrego Grande. Eu não tinha idade para entrar no bar e eu acho que o Euthanasia não era banda para tocar naquele lugar. Mas eu entrei, e nunca vou esquecer. Eu consegui entrar porque pedi para usar o banheiro e eles estavam tocando About a Girl, do Nirvana. E eu acho que isso devia ser uma coisa a-típica, porque naquela época tinha-se poucos lugares para tocar. Que eu consigo lembrar, na Ilha, tinha só o Berro D'água. E logo mais à frente, tinha o Unidance. Isso nos anos de 1991, 1992, 1993, por aí. O Unidance era um lugar bem pequenininho, e era estranho, porque tu chegava lá e tinha aquele astral de boate. Chão quadriculado e tal. Mas rolava as bandas de rock.

Entrevistado 3: porque naquela época não tinha bem definido o que era um bar de rock. Se conseguisse arrumar um espaço para tocar, beleza.

Entrevistado 1: e outro lugar era o bosque da UFSC. O Rock no Bosque da UFSC proporcionava mais um lugar para as bandas independentes tocarem.

Entrevistado 3: primeiro show alternativo que eu fui, foi o show do Cólera. Na extinta boate Metrô, no bairro Estreito. No final teve “batida” da polícia, só para pegar a galera usando coturnos. Foi muito massa. O show do Cólera foi inesquecível.

Entrevistado 2: comecei ouvindo rock por causa do skate. Comecei a andar de skate quando era moleque e o skate tem tudo a ver com rock. Na época, o rock alternativo e o punk rock. Por andar de skate com outras pessoas que andavam e ouviam rock, tinha-se uma vontade de montar bandas. A mesma gana que tínhamos por andar de skate, tínhamos para montar banda. As bandas independentes, que querendo ou não, eram as bandas punk. Elas organizavam os próprios shows, produziam as próprias demos. E eram as bandas com quem a gente tinha mais contato. Não existia uma barreira. Qualquer pessoa podia fazer. Comecei com o punk e o hard core por isso.

Sobre as bandas daqui, o que posso dizer, é que o intercâmbio que existia entre as bandas que eu tocava se dava, principalmente, através dos zines. Nestes zines, vinham as resenhas sobre as bandas do Brasil todo. Todas as bandas mandavam resenhas e flyers, para determinados zines. Tu conhecia o zine, a banda através do zine, e assim entrava em contato.

Bandas daqui, dos anos 1990, eu lembro do Euthanasia, e do Fugitivos da Yakuza. Quando eu vim morar aqui, que fiquei no trecho São Paulo e Florianópolis, eu conheci o bar do Frank, que abriu espaço para as bandas independentes da cidade e as que vinham tocar na cidade. Era um lugar certo para as bandas independentes que faziam turnê pelo Brasil. E é isso o que eu posso falar daqui.

Entrevistado 3: teve outro bar, no Estreito também, no final dos anos 1990, o Heavens. O Heavens sempre trazia bandas para tocar, principalmente bandas de metal: de trash, death...

Entrevistado 1: mas esse “pico” de Barreiros, que tu lembrou, era um dos “picos” mais fortes para as bandas tocarem.

Entrevistado 3: sim, tinha uma grande concentração de gente

Entrevistado 1: tinham shows nos domingos à tarde... e cara, era um Drive-in. Um barzinho pequeno, tiravam as mesas onde a galera comia, eles tiravam e os shows rolavam por ali mesmo.

Entrevistado 3: tu acaba fazendo parte do mesmo núcleo de pessoas

Entrevistado 1: depende muito da postura das pessoas e das bandas.

Entrevistado 2: Algumas têm uma pretensão...

Entrevistado 1: É, as pessoas têm uma pretensão gigante às vezes. Tu não vê uma banda catarinense estourar.

Entrevistado 3: a única banda famosa daqui é o Dazaranha.

Entrevistado 1: é, e os caras às vezes agem como se fossem bandas grandes. É o tipo de postura que eu desprezo, tem que ser simples.

Entrevistado 2: o underground/alternativo, hoje, se tornou até uma tentativa de enquadrar e vender pro mainstream

Entrevistado 1: eu acho que a ilha peca muito no sentido de falta de identidade. Para mim, a identidade da Ilha está hoje, no underground. É no underground que você vai encontrar as pessoas querendo fazer alguma coisa original. No rock mais presunçoso, tu consegue identificar fácil: o Charlie Brown da Ilha, o Jota Quest da Ilha, CPM 22... então, esse é meu ponto de vista.

Entrevistado 2: sim, mas é o seguinte: são bandas que direcionam à uma coisa certa, que antes era underground mas foi absorvido pelo mainstream e um monte de bandas tenta esse trampolim para o sucesso que essas outras bandas conseguiram.

Entrevistado 1: mas o sucesso é uma coisa que não vem. Tu conseguir um certo público em Florianópolis, é uma coisa. Outra coisa é tocares em outros lugares e o público aceitar. Acho que existe uma dificuldade muito grande de expandir o sucesso.

Entrevistado 3: depende do contexto, se tu quer sucesso, tens que ser comercial. Agora, dentro do underground, vão ter bandas mais conhecidas do seu próprio meio. O underground tem uma forma de sobreviver, independente do que se dá no mainstream. Que não se enquadra nessas determinadas regras de compra e venda e para tocar em rádios. Ainda mais hoje, com todas essas mídias digitais, isso tudo se relativiza. Tanto o underground, quanto o

mainstream se utilizam dessas redes sociais. Isso ajuda na divulgação. Acho que essa é a vantagem dos meios digitais de hoje em dia.

Entrevistado 2: acho que a concepção do underground é isso, fazer uma coisa alternativa, que tenha um discurso mais pesado, um discurso mais transgressor do que o convencional. IR contra uma fórmula pronta para se dar bem. É ser verdadeiro, ser mais próximo das pessoas das pessoas que estão fazendo a mesma coisa que tu. É conseguir esse intercâmbio, essa troca.

Entrevistado 1: que é a melhor parte da música

Entrevistado 2: exatamente. Não tem essa de “quero um hotel”. Tu vai dormir na minha casa e quando eu for tocar na tua casa, eu vou dormir na tua casa.

Entrevistado 3: sim, do it yourself total.

Entrevistado 2: é, faça você mesmo. A contestação já vem do dia-a-dia. A pessoa que está no meio independente vê a dificuldade que é, fazer por ela mesma, sem nenhum produtor. Então não tem como não ter um “discurso bonito”, não estou falando que seja “praxe” a contestação, é certo que têm bandas que querem extravasar e falar de qualquer coisa, mas... eu me identifico mais com essa contestação e essa poesia mais pesada, com essa expressão. A relação com o mercado vêm daquelas bandas que tentam se enquadrar naquela fórmula pronta para vender e o próprio underground vem contestar isso. A banda underground não quer seguir o mainstream

Entrevistado 1: o underground, pra mim, está diretamente ligado à diversão. É uma das formas mais honestas de diversão. Então, as bandas underground não conseguem se aproximar tanto do mercado porque ele é mais restrito. O que vem em primeiro lugar é a honestidade. Em nenhum momento tu vai querer se vender para fazer mais sucesso. Tu vai querer se divertir com os teus amigos, conforme as tuas convicções.

Entrevistado 2: tanto política quanto qualquer coisa...

Entrevistado 2: eu acho que o mainstream absorve o underground.

Entrevistado 3: eu acho que o underground serve de “matéria-prima” para o mainstream explorar e criar produtos para o mercado. É a mesma coisa na relação de exploração entre os países ricos e os países pobres. Para ter uma sociedade desenvolvida na Suécia, precisa do menino sendo explorado, extraindo minério para o Ipod ser fabricado. Existe essa exploração.

Entrevistado 2: e a expressão cultural vem de tudo que está em ebulição, e o rock está ligado à uma cultura pós-guerra. Tudo veio da rua, da marginalidade. E o mercado quer vender. Não é que não existam bandas undergrounds que foram absorvidas pelo mercado. É o caso do Ramones.

Entrevistado 1: é o caso da menina que entra no ônibus e vê a outra usando uma camisa da “marca” Ramones. O Ramones se venderam em determinado momento. Na biografia dos Ramones tu lê: “a gente nunca foi bom em vender disco, a gente só ganhava dinheiro em show e com as camisetas”

Entrevistado 3: e ainda continua. Os caras já morreram, mas isso continua.

Entrevistado 2: eram uns caras sinceros que começaram com um tipo de música e terminaram com a mesma coisa. Está certo que mudou, meio que seguiram a “evolução” da parada.

Entrevistado 1: eles quiseram ganhar dinheiro em determinado momento

Entrevistado 3: querendo ou não era um som mais acessível, se tratando de punk. Mais acessível, menos agressivo que um Sex Pistols, menos que um Dead Kennedys ou Discharge, menos politizado que o The Clash

Entrevistado 1: então o Ramones acaba sendo sugado pelo mainstream. Tanto que no final da carreira, eles tocavam em Nova York, dava umas 50, 100 pessoas... mas eles tocavam na América Latina, aquele povo todo maluco correndo atrás deles.

Entrevistado 2: eu fui em um show do Ramones. Mas foi uma banda que começou sem pretensão, ali no começo dos anos 1970

Entrevistado 1: O bar Underground abriu uma oportunidade gigante para as bandas daqui. O bar abriu em 1996, 1997, com o nome Trópicos, sendo uma casinha que vendia sucos e caldo de cana e coco na beira da lagoa. O Frank, punk velho que era, começou a colocar um som para tocar. Eu dizia para ele: Frank, coloca um palquinho aí. Eu fui o primeiro a pisar naquele palco, tenho orgulho de falar isso. E ali começou a integrar as pessoas.

Entrevistado 2: e a ter um intercâmbio com as bandas de fora. Era um circuito. As bandas que vinham fazer esse intercâmbio com o sul do país, tinham uma referência no bar Underground.

Entrevistado 1: e tinha outra coisa: o Frank hospedava as pessoas no bar. Ele tinha uns quartinhos na parte de trás do bar. Ele abria espaço para o metal, mas ele não gostava muito de metal. Quando tinha os shows de metal, o público mais assíduo do bar ficava do lado de fora, esperando o show acabar. Acabava o show, o pessoal do metal ia embora. O público que esperava do lado de fora entrava e o Frank colocava The Smiths.

Entrevistado 2: no metal o pessoal tem a cabeça mais fechada

Entrevistado 3: e pior, algumas vertentes dentro do metal, poucas pessoas curtem. As vertentes mais agressivas: trash, death. Era para ser uma coisa totalmente libertária e contestadora sempre, mas como eu conheço muita gente do meio, sei de gente que acredita que só tem que ser contestador na hora do som. Que tem um pensamento tão conservador e de direita e isso é incompatível para o estilo de vida.

Entrevistado 2: lembro que uma vez vim para cá (Florianópolis), em 2002, e vi um cartaz dizendo que o MDC ia tocar no bar do Frank. Uma das primeiras bandas de hard core do começo dos anos 1980. Tocaram em um domingo, não tinha quase ninguém, com a banda Borboletas Acrobáticas e o Menino Isoladinho, e a banda Única Chance.

Entrevistado 1: tanto o Frank, como o Subway, foram vítimas da repressão policial. Ambos eram pontos culturais e fecharam com uma truculência. Primeiro no Subway, os caras entraram com metralhadora. No Frank, aconteceu a mesma coisa. O Frank fecha por tristeza, pela pressão sofrida. Eu era muito amigo dele. Ele estava sob muita pressão, tanto que eu

disse para ele fechar. Não estava valendo a pena. Toda semana era um batalha para conseguir o alvará.

Entrevistado 2: o Frank era um lugar, que quando a pessoa não queria entrar, comprava cerveja e ficava bebendo lá na frente. E querendo ou não, o público do rock não tem muita “classe”. De repete, ficava lá na frente, queimava o cartão postal da Lagoa. Pessoas lindas e loiras.

Entrevistado 1: queremos uma ilha florida de “Happy People”

Entrevistado 2: tanto que na Praia Mole o pessoal pode estar tomando whisky e drogas sintéticas e até fazendo mais “barbaridades”, mas não acontece nada.

Entrevistado 1: e acabamos ficando reféns disso. Ficando sem lugar para tocar. Abriram alguns outros bares depois, mas que duraram pouco tempo e não tiveram grandes proporções.

Entrevistado 2: e a gente tem que falar do Plataforma. Por mais que a gente reclame. O dono não tem nada a ver com rock. Mas é um lugar democrático que é um espaço para qualquer banda.

Entrevistado 3: é um verdadeiro espaço para o underground, onde qualquer banda pode chegar e tocar.

Entrevistado 2: o Taliesyn também, mas existe uma certa restrição à determinadas bandas.

Entrevistado 3: o preço da cerveja também é um pouco alto.