



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA – UFSC
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS - CFH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

RICARDO NEUMANN

**A CENA MUSICAL ALTERNATIVA NORTE-NORDESTE
CATARINENSE ENTRE 1990 E 2010: das ruas aos espaços
virtuais**

Florianópolis
2017

RICARDO NEUMANN

**A CENA MUSICAL ALTERNATIVA NORTE-NORDESTE
CATARINENSE ENTRE 1990 E 2010: das ruas aos espaços
virtuais**

Tese de Doutorado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para obtenção do grau de Doutor em História.

Orientadora: Prof^a. Dra. Janine Gomes da Silva

Co-orientadora: Prof^a. Dra. Márcia Ramos de Oliveira

Florianópolis
2017

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

Neumann, Ricardo

A CENA MUSICAL ALTERNATIVA NORTE-NORDESTE
CATARINENSE ENTRE 1990 E 2010 : das ruas aos
espaços virtuais / Ricardo Neumann ; orientadora,
Janine Gomes da Silva; coorientadora, Márcia Ramos
de Oliveira - SC, 2017.

219 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,
Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis,
2017.

Inclui referências.

1. História. 2. Cena Alternativa Norte-Nordeste
Catarinense entre 1990-2010. 3. História Cultural.
4. Arte e Política. 5. Espaços Virtuais. I. Silva,
Janine Gomes da. II. Oliveira, Márcia Ramos de .
III. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em História. IV. Título.

RICARDO NEUMANN


A Cena Musical Alternativa Norte-Nordeste Catarinense entre 1990 e 2010: das ruas aos espaços virtuais


Ricardo Neumann

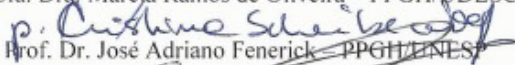
Esta Tese foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do título de:


DOUTOR EM HISTÓRIA CULTURAL

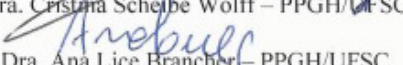
Banca Examinadora



Profa. Dra. Janine Gomes da Silva (Orientadora e Presidente)
PPGH/UFSC

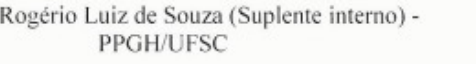

Profa. Dra. Márcia Ramos de Oliveira – PPGH/UDESC


Prof. Dr. José Adriano Fenerick – PPGH/UDESC


Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer – PPGH/UDESC

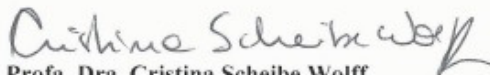

Profa. Dra. Cristina Scheibe Wolff – PPGH/UFSC


Profa. Dra. Ana Lize Brancher – PPGH/UFSC


Prof. Dr. Márcio Roberto Voigt – PPGH/UFSC

Prof. Dr. Rogério Luiz de Souza (Suplente interno) -
PPGH/UFSC

Prof. Dr. Emerson César de Campos (Suplente externo) -
PPGH/UFSC



Profa. Dra. Cristina Scheibe Wolff
Coordenadora do PPGH/UFSC
Florianópolis, 23 de fevereiro de 2017

Para Ana Paula de Souza Liem Neumann

AGRADECIMENTOS

Agradeço às minhas orientadoras Professoras Janine Gomes da Silva e Márcia Ramos de Oliveira que sempre foram solícitas e atenciosas.

À Professora Ana Lize Brancher que no início deste percurso aceitou orientar a minha pesquisa.

Aos professores que fizeram parte da minha qualificação, Professor Rafael Heigemeyer e Professora Maria de Fátima Fontes Piazza.

À banca da tese, Professores José Adriano Fenerick, Rafael Rosa Hagemeyer, Cristina Scheibe Wolff, Ana Lize Brancher, Marcio Voigt, Rogério Luiz de Souza, Emerson César de Campos.

Às coordenadoras do Programa de Pós-Graduação em História, Professora Eunice Nodari e Cristina Scheibe Wolf.

Ao Professor Will Straw e suas orientações durante a minha pesquisa em Montreal, Canadá.

A todos e todas os/as funcionários/as da secretária do Programa.

Aos entrevistados e aqueles que cederam seus arquivos pessoais.

A todos que de forma direta ou indireta ajudaram nesta pesquisa, e, principalmente a minha companheira de todos os dias, Ana!

Aos meus pais, família e amigos.

*“A arte existe para que a realidade não nos destrua”
(Friedrich Nietzsche).*

NEUMANN, Ricardo. **A cena musical alternativa norte-nordeste catarinense entre 1990 e 2010: das ruas aos espaços virtuais.** Florianópolis, 219 f. Tese de Doutorado (Pós-Graduação em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

RESUMO

Nesta tese estudo a história da Cena Alternativa Norte-Nordeste Catarinense entre 1990-2010. Em cidades como Joinville, Guarimirim, Jaraguá do Sul e Schroeder, jovens criaram diversas bandas autorais independentes, sem apoio de gravadoras, inspirados no estilo *punk* e alternativo. Estes músicos e participantes da cena alternativa norte-nordeste catarinense se uniram em torno da música alternativa e criaram o que podemos chamar de uma cena. Através do gosto em comum por um estilo musical os mesmos passaram a se organizar de maneira independente, às margens do mercado musical, produzindo suas gravações e shows, e movimentando as cidades da região norte-nordeste catarinense. Seu esforço em torno da música alternativa fez com que os mesmos ocupassem muitos espaços das cidades da região norte-nordeste de Santa Catarina. Esta cena que surgiu do gosto comum pela música alternativa, não foi apenas um universo boêmio e niilista. Nas letras, no estilo das músicas (com uma sonoridade que não soa de maneira tão melódica e harmônica) e nas atitudes desviantes frente à parcela da sociedade mais conservadora de muitos destes jovens, podemos observar muito do pensamento de uma juventude que não aceitava passivamente a violência policial, a hipocrisia e o conservadorismo da religião e de uma grande parcela da sociedade brasileira dos anos 1990-2000, com seus preconceitos e tradições. Esta cena que iniciou nos anos de 1990 sofreu inúmeras modificações em suas formas de organização no decorrer das últimas duas décadas. Dentre os fatores que contribuíram para estas mudanças, o uso massivo da internet e as novas tecnologias de gravação digitais podem ser apontadas como os principais agentes da modificação do funcionamento das cenas, que vem perdendo espaços nas cidades e ocupando os espaços virtuais. Assim sendo, conforme o conceito de cena de Will Straw, nesta tese buscarei observar a história da cena Alternativa Norte-Nordeste Catarinense, suas bandas, seus espaços, suas principais características, a relação entre a cena e a política, e a relação entre a cena e a internet.

Palavras-chave: Cenas. Cena Alternativa Norte-Nordeste Catarinense entre 1990-2010. História Cultural. Arte e Política. Espaços Virtuais.

NEUMANN, Ricardo. **A cena musical alternativa norte-nordeste catarinense entre 1990 e 2010: das ruas aos espaços virtuais.** Florianópolis, 219 f. Tese de Doutorado (Pós-Graduação em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

ABSTRACT

In this thesis I study the history of Alternative Scene from North-Northeast of Santa Catarina between 1990-2010. In cities such as Joinville, Guarapirima, Jaraguá do Sul and Schroeder, young people created several independent bands, without the support of record companies, inspired by the *punk* and alternative style. These musicians and participants in the alternative north-east scene of Santa Catarina have united around alternative music and created what we can call a scene. Through their shared taste for a musical style, they began to organize independently, from the musical market, producing their recordings and shows, and shaking the cities of the north-northeast region of Santa Catarina. Their effort in the alternative music made them occupy many spaces of the cities of the north-northeast region of Santa Catarina. This scene that arose from the common taste for alternative music, was not only a bohemian and nihilistic universe. In the lyrics, in the style of music (with a sonority that does not sound so melodic and harmonic) and in many of these young people's deviant attitudes towards the more conservative part of society, can observe much of the thought of a youth who did not passively accept police violence, hypocrisy and the conservatism of religion and a large part of Brazilian society from 1990-2000, with its prejudices and traditions. This scene that began in the 1990s has undergone numerous changes in its forms of organization over the past two decades. Among the factors that contributed to these changes, the massive internet use and the new digital recording technologies can be pointed out as the main agents of the modification of the functioning of the scenes, which is losing space in the cities and occupying virtual spaces. Thus, in this thesis I will aim at observing the history of this scene, its bands, its spaces, its main characteristics, the relation between the scene and politics, and the relation between the scene and the internet.

Keywords: Scenes. Alternative Scene from North-Northeast of Santa Catarina between 1990-2010. Cultural History. Art and Politics. Virtual Spaces.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CD	Compact Disc
EP	Extended Play
EUA	Estados Unidos da América
FERJ	Fundação Educacional Regional Jaraguense
FURJ	Fundação Educacional da Região de Joinville
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
IELUSC	Associação Educacional Luterana Bom Jesus
K7	Fita Cassete
LP	Long Play
MP3	MPEG Layer 3
MPB	Música Popular Brasileira
MTV	Music Television
RN	Rio Grande do Norte
SC	Santa Catarina
TV	Televisão
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
Univille	Universidade da Região de Joinville
VHS	Videocassete

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa da localização de Santa Catarina na Região Sul do Brasil	29
Figura 2 - Mapa das regiões de Santa Catarina	30
Figura 3 - Mapa das cidades da região norte-nordeste catarinense	30
Figura 4 - Capa do Vinil das bandas joinvilenses dos anos 1980, Atrito e H2O	52
Figura 5 - Capa da fita demo gravada pelo estúdio Mug com bandas autorais de Joinville	53
Figura 6 - Show no colégio Oswaldo Aranha com bandas autorais	54
Figura 7 - Show da banda The Power of the Bira	56
Figura 8 - Show da banda Outcry, formada majoritariamente por mulheres	57
Figura 9 - Trio de metais da banda joinvilense Butt Spencer	60
Figura 10 - Show da banda Ratos de Porão no Curupira Rock Club	62
Figura 11 - Show da banda Suferi na Casa do Rock em Joinville .	63
Figura 12 - Show da banda Dolly Sheep no bar Chaplin em Joinville	64
Figura 13 - Entrada do Curupira Rock Club, na região rural de Guaramirim, SC	65
Figura 14 - Shows em festas particulares eram comuns na cena alternativa norte-nordeste catarinense	67
Figura 15 - Ingresso do show da banda Ramones, com as bandas Sepultura e Raimundos	71
Figura 16 - Ingresso do show da banda Planet Hemp em Joinville	72
Figura 17 - Banda Camisa de Força de Joinville	81
Figura 18 - Banda Ratos de Porão	81
Figura 19 - Banda Ramones	82
Figura 20 - Punks mais estereotipados	82
Figura 21 - Capa da fita demo da banda de Jaraguá do Sul, Die e Heisse Katoffel	84
Figura 22 - Capa do vinil da banda Ratos de Porão	84

Figura 23 - Capa do vinil da banda Dead Kennedys	85
Figura 24 - Fita demo da banda A-77	85
Figura 25 - Capa do CD da banda norte-americana Payment	86
Figura 26 - Capa do CD da banda Mukeka di Rato, do Espírito S.	87
Figura 27 - Capa da banda californiana, NOFX	87
Figura 28 - Capa do Cd da banda carioca Poindexter	88
Figura 29 - Capa do CD da banda Nirvana	88
Figura 30 - Capa da banda de Joinville, Jelly Bean Brain	89
Figura 31 - Capa da fita demo da banda Os Legais, de Joinville	89
Figura 32 - Cartaz do show da banda da cena norte-nordeste catarinense Pau Duble em Florianópolis	91
Figura 33 - Cartaz do show das bandas da cena norte-nordeste catarinense, Sanchez e Butt Spencer, com a banda Garage Fuzz de Santos, em Joinville	92
Figura 34 - Cartaz do festival Take Five no Curupira onde as bandas eram convidadas a se inscrever e tocar cinco músicas no show	93
Figura 35 - O Encontro de Cultura Underground foi um dos maiores eventos da cena e reunia bandas de todo o país	94
Figura 36 - Show no Curupira com bandas da cena como Fel e Enzime com bandas de São Paulo, Street Bulldogs, e Fun People, da Argentina	96
Figura 37 - Cartaz de show da banda Nirvana, EUA, em Montreal, Canadá	98
Figura 38 - Cartaz de show da banda Helmet, EUA, em Montreal, Canadá	98
Figura 39 - Contra capa da coletânea Squema, feita pelo selo Grito Records com bandas da cena norte-nordeste catarinense	100
Figura 40 - Foto da visita do vocalista da banda Ratos de Porão, João Gordo, a loja de música alternativa de Joinville, Rock Total	101
Figura 47 - Porta Estúdio, aparelhos de gravação que facilitaram as gravações de bandas da cena	132
Figura 48 - Propaganda para divulgação das cenas locais	136

Figura 49 - Capa de banda da cena, com os agradecimentos onde se poderia conhecer novas bandas	139
Figura 50 - Flyer de divulgação da banda Butt Spencer	140
Figura 51 - Fitas demo do Arquivo Pessoal de Edson Luis de Souza	147
Figura 52 - Público do show da banda Ratos de Porão no ginásio Ivan Rodrigues em Joinville, SC	190
Figura 53 - Festival Econcieco – Um dos primeiros festivais do Curupira	191
Figura 54 - Festival Brazuca Noise Festival – Festival que reunia bandas de todo o país no Curupira	191
Figura 55 - Festival Jacocóricó – Festival realizado na região rural de Joinville	192
Figura 56 - Festival Jacocóricó – Show da banda Mediócras de Joinville	192
Figura 57 - Festival Linguarudos – Festival realizado em Joinville	193
Figura 58 - Festival Reis do Yeah, Yeah, Yeah – Festival realizado em Joinville	193
Figura 59 - Festival Guara In Rock – Festival realizado na cidade de Guaramirim	194
Figura 60 - Festival realizado na Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, em Joinville	194
Figura 61 - Festival Nacional de Música – Festival realizado na cidade de Balneário Camboriú	195
Figura 62 - Festival Tschumistock – Festival realizado na cidade de Rio do Sul, SC	195
Figura 63 - Junta Tribo – Festival realizado na cidade de Campinas, SP	196
Figura 64 - Cartaz do show da banda Fugazi em Joinville	197
Figura 65 - Show da banda Dog Eat Dog em Joinville, SC	197
Figura 66 - Cartaz do show das bandas Force of Change e Purification em Joinville, SC	198
Figura 67 - Foto do clipe da banda Somaa no interior da loja de discos Rock Total	199

Figura 68 - Capa do CD da banda Fly X de Guaramirim	200
Figura 69 - Adesivo da banda Os Carademarte, de Joinville	200
Figura 70 - Capa do CD da banda Butt Spencer, de Joinville	201
Figura 71 - Capa da fita demo da banda The Power of the Bira de Joinville	201
Figura 72 - Capa da fita demo da banda Sanchez	202
Figura 73 - Capa da fita demo da banda Tormentos dos Vizinhos de Joinville	202
Figura 74 - Catálogo do selo Abrigo Nuclear	203
Figura 75 - Capa do DVD da banda Somaa com auxílio de edital da fundação cultural municipal de Joinville	204
Figura 76 - Capas do CD da banda Fevereiro da Silva, com auxílio de edital da fundação cultural municipal de Joinville	204

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	25
1.1 <i>ROCK DO DIABO</i>	25
2 TODO MUNDO PODE TOCAR GUITARRA.....	43
2.1 <i>PUNK</i>	43
2.2 <i>ROCK ALTERNATIVO</i>	43
2.3 A CENA ALTERNATIVA NORTE-NORDESTE CATARINENSE	52
2.3.1 Fazendo o próprio som	52
2.3.2 O <i>pop</i> vai ficando “punk”	54
2.3.3 Lugares	61
3 UM OLHAR POR DENTRO DA CENA ALTERNATIVA NORTE-NORDESTE CATARINENSE.....	69
3.1 INFLUÊNCIAS	69
3.2 SONORIDADE LOCAL DA CENA ALTERNATIVA	73
3.3 ESTÉTICA	80
3.4 CONEXÕES ENTRE AS CENAS	90
3.5 OS FESTIVAIS	92
3.6 CONTATOS INTERNACIONAIS	96
3.7 AS COLETÂNEAS	98
3.8 A CENA MOVIMENTA A CIDADE.....	100
3.9 COBERTURA JORNALÍSTICA.....	102
3.10 RELAÇÕES PESSOAIS	104
4 A CENA ALTERNATIVA NORTE-NORDESTE CATARINENSE E POLÍTICA	106
4.1 MÚSICA E DIVERSÃO, NÃO CLASSE E RESISTÊNCIA..	106
4.2 OUTRAS FORMAS DE SE PENSAR ARTE E POLÍTICA...	109
4.3 POLÍTICA NA CENA ALTERNATIVA NORTE-NORDESTE CATARINENSE: QUESTÕES REGIONAIS.....	111

4.4 PERFORMANCE DESVIANTE COMO POLÍTICA	117
4.5 ORGANIZAÇÃO INDEPENDENTE COMO POLÍTICA.....	121
5 TRANSFORMAÇÕES NA CENA ALTERNATIVA NORTE-NORDESTE CATARINENSE NA ERA DA INTERNET.....	128
5.1 MERCADO FONOGRÁFICO.....	128
5.2 MERCADO ALTERNATIVO	130
5.3 MODIFICAÇÕES VIRTUAIS	137
5.4 INTERNET E DEMOCRATIZAÇÃO DO MERCADO	138
5.5 A INTERNET E AS MUDANÇAS NOS ESPAÇOS DAS CENAS ALTERNATIVAS.....	141
5.6 DA CENA REAL À CENA VIRTUAL.....	144
5.7 CENAS VIRTUAIS COMO ESPAÇOS DE MEMÓRIA	145
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
6.1 ÚLTIMOS ACORDES.....	149
6.2 UM LUGAR DO CARALHO?	149
6.3 O BOM REBELDE	152
6.4 AINDA EXISTE UMA ALMA REBELDE?.....	156
6.5 A CENA VAI SE TRANSFORMANDO.....	160
6.6 MAS AINDA EXISTE UMA CENA?.....	163
6.7 A CENA ONLINE	165
6.8 POR FIM	165
REFERÊNCIAS.....	167
FILMOGRAFIA.....	174
GLOSSÁRIO.....	175
ENTREVISTAS.....	179
ACERVOS CONSULTADOS.....	181
APÊNDICE A – QUADRO DE BANDAS DA CENA NORTE-NORDESTE CATARINENSE.....	186
APÊNDICE B – MAPA DOS LOCAIS DE SHOWS NA CIDADE DE JOINVILLE.....	188

APÊNDICE C – QUADRO DE BANDAS QUE INFLUENCIARAM A CENA.....	189
ANEXO A – SHOW DA BANDA RATOS DE PORÃO.....	190
ANEXO B - FESTIVAIS CURUPIRA	191
ANEXO C - OUTROS FESTIVAIS DA CENA	192
ANEXO D - OUTROS FESTIVAIS	195
ANEXO E - SHOWS COM BANDAS INTERNACIONAIS	197
ANEXO F - CLIPE DA BANDA SOMAA.....	199
ANEXO G – TRABALHOS DE BANDAS DA CENA	200
ANEXO H – SELO ABRIGO NUCLEAR.....	203
ANEXO I - TRABALHOS COM APOIO DE EDITAIS.....	204
ANEXO J - TERMOS DE CONSENTIMENTO DE ENTREVISTAS.....	205

1 INTRODUÇÃO

1.1 *ROCK DO DIABO*

Durante um período no início da década de 1990, fiéis católicos que iam a Igreja na cidade de Guaramirim, região norte-nordeste de Santa Catarina, eram alertados sobre a existência de um lugar no interior do município, onde jovens estavam fazendo rituais satânicos, utilizando cabeças de gatos pretos e outros animais para evocar o demônio (MOURA, 2007). No entanto, não existia ritual nenhum. A fértil imaginação do padre da cidade de Guaramirim, Santa Catarina, era estimulada apenas pela falta de compreensão para com os shows de *rock* alternativo que aconteciam na cidade, mais precisamente no Curupira Rock Club, o local de shows mais importante da cena que irei analisar neste trabalho. Segundo as palavras da mãe do proprietário da casa de shows, Cecília Maiochi Nicocelli, o padre da cidade falou em seu sermão que, o que ocorria no Curupira, “(...) era show de satanismo, que era um lugar que ninguém podia participar” (MOURA, 2007).

Esta história, que revela uma opinião muito forte por parte dos padres da cidade em relação à casa de shows de *rock* alternativo, ilustra um pouco da atmosfera e do contexto que cercava meu objeto de estudo, “a cena musical alternativa¹ norte-nordeste² catarinense nas décadas de 1990-2000”. Esta cena nasceu da atitude de jovens catarinenses do final dos anos 1980, início dos anos 1990, que foram influenciados pelas cenas *punks*³ e alternativas norte-americanas e européias, passaram a

¹ Para entender este movimento vou ao encontro do conceito de cena de Will Straw. Segundo o autor Straw (2004), as cenas podem ser classificadas de acordo com o local onde a mesmas acontecem e o gênero cultural que lhes dá sentido, como um estilo musical ou literário. Conforme aponta Cunha (2014, p. 136), são exemplos de cenas, “a cena *funk* carioca, a cena *grunge* de Seattle, a cena reggae de São Luís/MA, dentre outras”. A cena por mim estudada é a cena da música alternativa, que aconteceu na região norte-nordeste de Santa Catarina, no período entre 1990 e 2010.

² A região que engloba as cidades da cena (Joinville, Jaraguá do Sul, Guaramirim e Schroeder) é chamada Região Metropolitana do Norte-Nordeste Catarinense segundo o (IPPUJ, 2014).

³ O Movimento punk surgiu nos EUA no final da década de 1960 e para além de um estilo musical se tornou uma moda, um estilo estético e uma forma de identificação que se pretendia alternativa, marginal, frente à cultura da parcela da sociedade mais tradicional e conservadora.

formar bandas autorais e independentes⁴ (APÊNDICE A) e ocupar espaços das cidades da região norte-nordeste catarinense. Estes jovens criaram e se organizaram em torno da musicalidade alternativa e suas identificações⁵ *underground*⁶, em cidades como Joinville, Guaramirim, Jaraguá do Sul, Schroeder e Blumenau⁷.

No Brasil do início dos anos 1990 ainda era preponderante uma atmosfera muito conservadora e preconceituosa (que infelizmente ainda pode ser percebida nos dias de hoje), onde as reações a *piercings*, tatuagens, cabelos compridos e a sonoridade distorcida, acelerada da música alternativa, que tem como características a agressividade⁸ do

⁴ Autorais, pois as músicas eram criações das próprias bandas e não *covers*. E independente, pois as bandas não tinham o apoio de gravadoras.

⁵ Os autores Eduardo Portanova Barros (2008) e Michel Maffesoli (1999) argumentam que há uma saturação na lógica clássica de identidades. O que Maffesoli põe no lugar é uma lógica de identificação, sustentada pela tese da existência de um processo, um deslize da identidade rumo à identificação, sem que aquela desapareça para ceder lugar, totalmente, a esta. O sujeito, para ele, cede lugar à pessoa. Uma pessoa que, conforme a raiz etimológica da palavra veste máscaras ou apresenta diversas facetas que, apesar de distintas, são incorporadas por uma mesma individualidade.

⁶ O underground segue um conjunto de princípios de confecção de produto que requer um repertório mais delimitado para o consumo. Os produtos “subterrâneos” possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o *mainstream*). Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo. Um produto underground é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquemão”, “produto não-comercial”. Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadoras independentes etc. E o agenciamento plástico das canções seguem princípios diferentes dos padrões do *mainstream*. Essa relativa proximidade entre condições de produção e reconhecimento implica um processo de circulação que privilegia o consumo segmentado. Ver JANOTTI JUNIOR, Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. Anais da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 6 a 9 de setembro de 2006, p. 8.

⁷ A cidade de Blumenau não se encontra na região norte-nordeste catarinense, mas devido a sua proximidade da mesma as bandas da cidade participavam constantemente de shows na região.

⁸ O caráter agressivo da musicalidade alternativa pode ser visto no modo como a música é tocada, de forma acelerada, com vocais dissonantes, altos, onde gritos

som, eram na maioria das vezes adversas. O país acabara de sair de um longo período de Ditadura (1964-1985) e tinha na Igreja Católica, entre outras instituições, defensores dos valores “corretos e dos bons costumes”, leiam-se, valores patriarcais, preconceituosos, homofóbicos, machistas, enfim, valores conservadores. Por outro lado, era meados da década de 1990, a MTV (Music Television, canal de televisão norte-americano destinado a música) já estava no Brasil desde o início da década e transmitiu para vários jovens a explosão do *Grunge*, movimento alternativo que ficou conhecido pela banda Nirvana, e dentro do país a explosão da banda Planet Hemp, com sua temática sobre a legalização da maconha. Nesse ambiente, surgiram lugares como o Curupira, o “Cyber Punk” (depois Casa do Rock) e muitos outros bares que abrigaram a juventude boêmia e criativa da região norte-nordeste catarinense. Como nos mostra o exemplo da visão dos padres sobre o Curupira, o confronto entre estes dois mundos, a sociedade conservadora e a juventude da cena alternativa, nem sempre se dava sem atritos.

Dentre as características desta cena de música alternativa podemos elencar a musicalidade agressiva, o estilo desviante⁹ e a organização independente, ou *do it yourself* (faça você mesmo). A musicalidade que influenciou e inspirou os jovens do norte-nordeste catarinense foi o chamado estilo alternativo. Segundo Will Straw (1991), o *rock* alternativo seria uma forma de “perpetuação da música *punk*”. As sonoridades do *rock* alternativo, como menciona Straw, seriam apropriações diversificadas do estilo *punk*. O estilo *punk* ganhou outras roupagens e se transformou em *Hardcore*, em *Hardcore* Melódico, *Metalcore*, *Guitar*, *Skacore*, *Grindcore*, *Grunge*¹⁰. Estes estilos alternativos, que vieram do *punk*, trazem com eles toda a aura de

e berros substituem as harmonias vocais e distorções são usadas para deixar o som das guitarras distorcido, barulhento.

⁹ Segundo Becker, todos os grupos sociais criam regras (noções daquilo que é considerado certo ou errado). Em nossa sociedade alguns grupos impõem suas regras sobre os outros. Os fatores que fazem com que uns consigam impor sua visão de mundo aos outros são inúmeros. Dentre estes, podemos elencar os fatores econômicos, a força e o étnico. Por outro lado, são os mesmos grupos que criam as regras que indiretamente constroem a noção de desvio, já que é a infração de uma regra que constitui um desvio. O desvio é, assim, o descumprimento das regras sociais. BECKER, Howard Saul. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: J. ZAHAR, 2009.

¹⁰ Ver Glossário.

agressividade, rebeldia e contestação do mesmo.

Apesar da diversidade de estilos, as bandas da cena formavam um único movimento, que tinha como base dessa unidade o fato de que as letras e as músicas eram de autoria das próprias bandas, que eram todas independentes, não ligadas a gravadoras. Ou seja, a identificação *underground* desta cena é oposta ao chamado *mainstream*. Este, segundo Janotti Junior (2006, p. 8), seria:

O denominado *mainstream* (que pode ser traduzido como “fluxo principal”) abriga escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido. Ele também implica uma circulação associada a outros meios de comunicação de massa, como a TV (através de videoclipes), o cinema (as trilhas sonoras) ou mesmo a Internet (recursos de imagem, *plug-ins* e *wallpapers*). Consequentemente, o repertório necessário para o consumo de produtos *mainstream* está disponível de maneira ampla aos ouvintes e a dimensão plástica da canção apresenta uma variedade definida, em boa medida, pelas indústrias do entretenimento e desse repertório. As condições de produção e reconhecimento desses produtos são bem diferenciadas, fator que explica o processo de circulação em dimensão ampla e não segmentada.

Deste modo, dentro da cena alternativa buscava-se a experiência e não o sucesso garantido, a organização independente e não o apoio de grandes gravadoras ou a exposição nos meios de comunicação de massa.

Nesse sentido, a cena alternativa norte-nordeste catarinense apropriou-se de muitos espaços das cidades da região, fazendo de bares e clubes de bairros locais para espetáculos de música alternativa, gravando seus registros em gravações caseiras, distribuindo fitas K7 através do correio, planejando excursões para shows, fazendo relações com cenas de outras cidades, e tudo isso, sem apoio público, organização profissional, ou o suporte de uma gravadora. Estes jovens criaram uma cena alternativa que tinha redes de ligações independentes de gravadoras que produziam shows, gravavam seus materiais e,

consequentemente, movimentavam culturalmente as cidades da região.

A região norte-nordeste de Santa Catarina, Brasil, é uma região com índices de desenvolvimento humanos muito bons, altos comparados à média brasileira, chegando a um IDH na média de 0.8 (IBGE, 2016).

A região é marcada pela colonização alemã, ucraniana, norueguesa, italiana, suíça, portuguesa e polonesa, principalmente. A região é formada por cidades médias e pequenas, algumas industriais (metalmecânica e têxtil) e outras com economia de base agrícola. Dentre estas cidades podemos elencar como cidades que formavam a cena, Joinville (hoje com mais de 569.645 mil habitantes), Jaraguá do Sul (com de 167.300 mil hab.), Guaramirim (com 41.879 mil hab. hoje) e Schoereder (com 19.460 mil hab. hoje)¹¹.

Figura 1 - Mapa da localização de Santa Catarina na Região Sul do Brasil

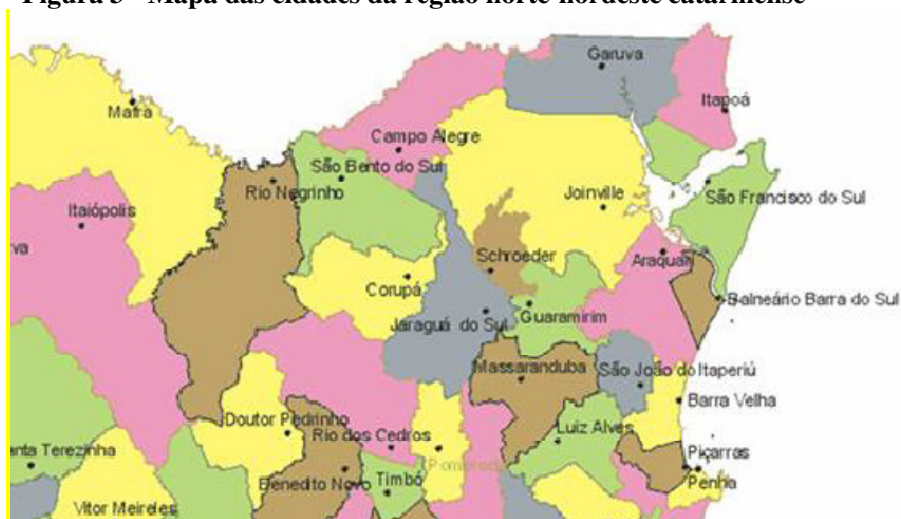


Fonte: Infoescola (2014).

¹¹ População estimada em 2016, IBGE. Ver www.ibge.gov.br.

Figura 2 - Mapa das regiões de Santa Catarina

Fonte: Infoescola (2014).

Figura 3 - Mapa das cidades da região norte-nordeste catarinense

Fonte: Infoescola (2014).

As cidades industriais do norte-nordeste catarinense têm suas economias baseadas na indústria pesada, metalmeccânica, e na indústria têxtil. A região norte-nordeste catarinense contava na década de 1990 apenas com a Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC (somente ciências exatas no campus Joinville), a FURJ (Fundação Educacional da Região de Joinville, hoje Univille, também em Joinville) e a FERJ (Fundação Educacional Regional Jaraguense, em Jaraguá do Sul). As cidades da região norte-nordeste catarinense são conhecidas por suas festas germânicas na década de 1990, como a Fenachopp em Joinville e a Schützenfest em Jaraguá do Sul, mas, além disto, não tinham muita agitação cultural. Na década de 1990 a cidade de Joinville passou a ser reconhecida por sediar o Festival de Dança de Joinville (considerado o maior festival de dança do mundo) e pela Escola do Teatro Bolshoi no Brasil (a única no mundo fora da Rússia), mas certamente a vida cultural continuou a passos lentos.

A cidade de Joinville, principal cidade da região, é conhecida como, "Manchester Catarinense", "Cidade das Flores", "Cidade dos Príncipes", "Cidade das Bicicletas" e "Cidade da Dança". Destes termos, o que talvez melhor explique a atmosfera que identifica a cidade e a região seja "Manchester Catarinense", termo esse cunhado em referência a semelhança entre o caráter industrial de Joinville e região, e o mesmo caráter da cidade de Manchester, na Inglaterra, um dos berços da Revolução Industrial. Esta comparação serve para ressaltar as ideias progressistas de trabalho, ordem e prosperidade que regem os discursos em relação à região.

Penso que esta tese pode auxiliar na compreensão do fenômeno cultural em si, a cena alternativa norte-nordeste catarinense, com estudos mais ricos em debate de fontes, com um olhar mais crítico e apurado sobre a sua produção e as características da cena, sobre a capacidade empreendedora dos participantes, os obstáculos da cena e os meios pensados para superá-los, a relação entre a cena e as cidades da região, o olhar crítico de muitas produções da cena em relação aos problemas da região, e a relação da cena e do mercado alternativo com a massificação do uso da internet no decorrer dos anos 2000. Enfim, acredito que este trabalho possa ajudar na compreensão do funcionamento e da identificação da cena estudada dentro do contexto da região norte-nordeste catarinense, do Brasil e do mundo, nos anos 1990-2000.

Um dos objetivos de meu trabalho é historicizar este movimento que ocorreu na região norte-nordeste catarinense. Como

afirmei este foi (é) um movimento *underground*, que se identifica como oposto ao *mainstream*, ou seja, tem como características a independência em relação às grandes gravadoras e o afastamento das grandes mídias, o que fez do mesmo um objeto praticamente desconhecido fora do próprio meio. Nesse sentido, vejo que o estudo deste que foi um movimento cultural que mexeu com uma parte da juventude norte-nordeste catarinense, que tem uma vasta produção musical e que agitou inúmeros espaços das cidades da região, pode ser considerado relevante para a história destes locais e uma contribuição a historiografia de Santa Catarina.

Para a compreensão da história da cena norte-nordeste catarinense, vou observá-la seguindo o conceito de “cenas”. O conceito de cena foi criado por Will Straw¹² (1991, 2004, 2006, 2012, 2015), e vem sendo utilizado por diversos autores como Barry Shank (1994), Andy Bennett (2004), Andy Bennett e Richard Peterson (2004), Holly Kruse (2010), Jeder Janotti (2006), João Freire Filho e Fernanda Fernandes (2005), Carlos Cunha (2014), dentre outros. Segundo Straw (2004), uma cena seria uma combinação entre espaços e práticas culturais, com redes sociais e econômicas envolvendo os seus participantes. O conceito de cena seria também um modo de se falar da teatralidade da cidade, de falar da capacidade das cidades de gerarem imagens de pessoas que ocupam de maneiras diferentes os espaços públicos (STRAW, 2004). Cenas seriam, segundo Straw (2004), parte da teatralidade da cidade, onde seria o palco e os participantes da cena atores.

As cenas, ainda segundo Straw (2006), são grupos que surgem, movimentos que aparecem, muitas vezes inspirados em práticas globais (como no caso da cena estudada inspirada no caldo cultural pós-*punk*), com sociabilidades cara a cara, que mostram comunidades de gosto. Este é um conceito flexível para se estudar as práticas e as afinidades culturais. É o estudo das relações interpessoais (heterogêneas), lugares, ruas, espaços ocupados pelas cenas, das redes microeconômicas que elas criam. Observados como fenômenos locais, mas com conexões além do local.

Este conceito vem da articulação das noções de campo de Bourdieu com a noção de práticas cotidianas de Certau (STRAW,

¹² Will Straw é Professor do Departamento de História da Arte e Comunicações da McGill University, Montreal, Canadá. O mesmo é o criador do conceito de cena. Durante o ano de 2015-2016 fiz meu doutoramento sanduíche com Straw como coorientador na McGill University.

1991). As cenas, como outras culturas, se desenvolvem como princípios de diferenciação em uma lógica de avanço social. Elas seriam, “as esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetos culturais no transcurso da vida social destes objetos” (STRAW, 2012, p. 9). Movimentariam jornais, vida noturna, produziriam novas formas de intermediação cultural, empreendedorismo em pequena escala, colaboração social e redes que se formam na franja da cultura *mainstream*, da indústria fonográfica. Ainda, segundo Straw (1991, *apud* FREIRE FILHO; FERNANDES, 2005, p. 5):

As cenas são espaços culturais onde coexistem práticas musicais, interagindo por meio de processos de diferenciação, de acordo com trajetórias variantes de mudança e fertilização mútua. Com base em alianças e coalizões ativamente criadas e mantidas, que são articulações de formas de comunicação que contribuem para delinear fronteiras musicais.

As cenas são vistas, segundo o conceito de Straw (2006), como um espaço heterogêneo, onde seus participantes não estão ligados necessariamente por relações pré-existentes e determinantes, que formam grupos homogêneos e sem fissuras. Como podemos observar em Michael Maffesoli, alguns elementos podem até conferir as cenas uma ilusão de comunidade efetiva, de “Tribo Urbana” (MAFFESOLI, 2010), mas, ao invés de serem grupos coesos e homogêneos, as cenas devem ser observadas como um campo cheio de disputas internas por espaço e visibilidade, e que têm as fronteiras muito mais fluidas do que indicam aparentemente.

As cenas são geralmente tímidas, mas podem ser vistas como unidades culturais da cidade que acabam participando da construção de estruturas culturais mais amplas (STRAW, 2004). Como podemos observar através do exemplo da cena disco de Montreal, estudada por Straw, deixou os guetos nos anos 1970 para se tornar uma cultura quase universal atualmente, através da cultura das boates. Neste sentido, segundo Straw, devemos pensar em como as atividades de constituição de uma cena produzem as culturas urbanas (STRAW, 2004).

Para analisar a cena norte-nordeste catarinense observarei os primórdios da cultura alternativa, o movimento *punk* e as cenas alternativas na América do Norte e Europa, e posteriormente no Brasil. Para analisar os antecedentes da cena em questão, estudei autores como Legs Mcneil e Giulian McGain, que trazem as histórias do princípio do

punk em Nova York e Londres, no livro, Mate-me, por favor: uma história sem censura do *punk*. O livro *Rock Music Styles: A History*, de Katherine Charlton e *My so Called Punk*, de Matt Diehl, além do documentário dirigido por Jeffrey Pesch, *A história do Rock "n" Roll*, 2005, são todas obras que também abordam o movimento *punk*. Já sobre o movimento *punk* no Brasil temos o documentário *Botinada*, sobre o surgimento do *punk* no Brasil, 2006, e o livro sobre o *punk* no Distrito Federal, *Diário da Turma*, de Paulo Marchetti.

Sobre as cenas alternativas temos os estudos de Will Straw (1991), Andy Bennet e Richard Peterson, 2004, Holly Kruze, Barry Shank, 1994, sobre a cena alternativa de Austin, Texas, EUA. O livro de Tom Howells, *Late century dream: movements in the US indie music underground*, sobre as cenas alternativas norte-americanas e o artigo de David Carr, *Cold Fusion: Montreal's Explosive Music Scene*, 2007, sobre a cena alternativa de Montreal.

Já sobre as cenas alternativas no Brasil temos o estudo de Carlos Henrique Pessoa Cunha sobre a cena alternativa de Natal, “Nos tempos do Blackout: Cena Musical, Práticas Urbanas e Ressignificação da Rua Chile, Natal, RN”, também será analisado, já que através da comparação entre as cenas de diferentes regiões podemos entender as semelhanças, as suas diferenças e interpretando-as com mais clareza. O trabalho, “Jovens, Espaço Urbano e Identidade: Reflexões sobre o Conceito de Cena Musical”, de João Freire Filho e Fernanda Marques Fernandes, sobre a cena alternativa no Rio de Janeiro também da luz ao nosso objeto de pesquisa. Outro trabalho importante a ser analisado é o trabalho de Rafael Sânzio Nunes Fonseca, intitulado, *A Cena Musical Indie em Belo Horizonte: novos padrões de carreira em uma cena local*, sobre a cena alternativa de Belo Horizonte.

Para o estudo da cena norte-nordeste catarinense em si e de suas características me apoiei também nos trabalhos já existentes sobre a cena alternativa norte-nordeste catarinense. Um trabalho analisado em minha pesquisa é o documentário sobre o Curupira, intitulado: “Curupira: onde o pai cura e o filho pira” (MOURA, 2007). Esta produção nos traz uma construção de memória sobre a cena, a qual analisei criticamente. Com depoimentos de participantes, de moradores de Guaramirim, cidade em que se encontra a casa de shows, dos organizadores de shows, de membros de bandas, dos donos do estabelecimento, do prefeito da cidade em 2007, entre outros, o documentário é uma fonte audiovisual riquíssima a ser observada no estudo da cena.

Outro trabalho a respeito da cena alternativa catarinense e mais

especificamente sobre o Curupira é o Trabalho de Conclusão de Curso de Gabriela de Oliveira Ribeiro, intitulado, “Onde o Pai Cura e o Filho Pira: O Curupira Rock Club e a Produção da Música *Underground* em Santa Catarina. Neste trabalho a autora trabalha a história da constituição do Curupira Rock Club, faz um apanhado geral sobre a cena alternativa (mais da década de 2000) e faz também uma discussão muito interessante sobre as novas mídias (internet) e a cena.

Em minha pesquisa observei a cobertura jornalística sobre a cena e investiguei como ajudou a construir uma memória sobre a cena. Neste sentido analisei o trabalho sobre a cobertura da cena na década de 2000, de Hélio da Silva Júnior, “Análise da Evolução da Cobertura da Cena de Música Independente de Joinville no Jornal A Notícia”, de 2012. Neste Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo da faculdade IELUSC, Hélio estuda a cobertura da cena em diferentes momentos da década de 2000. Seu trabalho também traz um breve histórico das bandas da cena de Joinville e da cena em si, com seus locais e sua produção. Também analisei jornais relativos à década de 1990. Enfim, estes trabalhos sobre o *punk*, as cenas alternativas e sobre a cena norte-nordeste catarinense, ajudaram a entender melhor o objeto analisado através da relação entre os mesmos e minha pesquisa empírica.

Outro objetivo de minha pesquisa é observar a relação entre arte e política através da cena alternativa norte-nordeste catarinense. Muitos autores com um olhar mais sociológico sobre a arte, como Marcelo Ridenti (2003, 2005) e Ken Goffman Dan Joy (2007), dão como encerrado o caráter político da arte na década de 1990. Todavia, defendendo a ideia de que a arte não teria se despolitizado na década de 1990. A arte com viés político para mim não está ainda enterrada. Para mim, mesmo sem uma ideia clara de resistência ao capitalismo, mesmo sem um pensamento sobre unidade de classe, ainda existe um caráter político na arte. As letras críticas em relação aos problemas locais, a performatividade desviante e a organização independente, o empreendedorismo, dos participantes da cena me fazem afirmar que é possível sim observar afirmações políticas na arte dos anos 1990. Claro, certamente, os anos 1990 estão muito mais sujeitos ao mercado, as modas, mas seria tolice pensar que modernistas, surrealistas, *punks* e outros estilos em outras épocas também não estivessem sujeitas a isto.

Neste sentido, em meu trabalho abordei o grupo unido em torno da música alternativa embasado no conceito de cena de Will Straw, ou seja, observando as identificações que emergem da música não mais

pela ideia de classe, mas valorizando o papel da música e da moda na formação dos movimentos juvenis.

Vivemos em uma sociedade que está cada vez mais conectada através das facilidades das novas tecnologias digitais, assim como grande parte da sociedade que teve muitas de suas relações alteradas pelo uso massivo da internet, as cenas alternativas também sofreram alterações com o uso das novas mídias. Neste sentido, outro objetivo de meu trabalho foi a análise da relação entre as cenas alternativas e a internet a partir dos anos 2000. A internet causou inúmeras mudanças no mercado musical alternativo. O modo das cenas alternativas e seus integrantes relacionarem-se, organizarem-se e ocuparem a cidade, mudou muito nos últimos anos com o a propagação da internet. Para compreender as mudanças que a internet causou nas cenas alternativas, primeiramente analisei o mercado fonográfico, e o mercado fonográfico alternativo, e suas transformações na Era Virtual. Para isto me apoiei em autores como Peter Tschmuck. *Creativity and Innovation in the Music Industry*, 2012, Marie Stolba, *The development of western music: a history*, 1994, Pekka Gronow e Ilpo Saunio, *An international history of the recording industry*, 1998, Richard Peterson (1990), os quais trazem em suas obras um apanhado da história da indústria fonográfica.

Após analisar as transformações nos mercados alternativos, vou observar como estas transformações propiciaram mudanças na estrutura de organização da cena, nas suas ligações e na relação entre a cena e os espaços das cidades. Para esta tarefa vou me embasar nas obras de Holy Kruse, *Local Identity and Independent Music Scenes*, 2010, de Andy Bennett e Richard Peterson, *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*, 2004, no livro de Phil Hardy, *Download! How The Internet Transformed The Record Business*, 2012, em Hazel Sheffield e seu livro, *Has the internet killed local music scenes? (2010)* e em Manuel Tironi, *Gelleable spaces, eventful geographies: The case of Santiago's experimental music scene*, 2009.

A perspectiva de abordagem do tema vai ao encontro da História Oral e da História da Música. Em relação à História Oral busquei em Verena Alberti as estratégias de elaboração de roteiro, realização de entrevistas e das transcrições. Quanto ao modo como explorei as fontes orais, meu trabalho vai ao encontro das ideias de Alessandro Portelli. Segundo Portelli (2014), cada indivíduo tem a sua história e cria a sua memória. Do mesmo modo, o que une os indivíduos

por mim entrevistados¹³ é apenas a sua participação na cena. Como expõe o autor, o modo como os mesmos narram as suas memórias é particular e carregado de subjetividade. No entanto, para o autor, a subjetividade, intrínseca as fontes orais, não seria um problema, já que são estes fragmentos subjetivos de memória que associados formam uma narrativa de algo maior. Neste sentido, através da História Oral e observando as fontes orais, como descreve Portelli (1997), não como a narrativa dos fatos passo a passo, mas vendo as memórias como sínteses de sentido e cruzando-as com outras fontes, busquei chegar a algumas representações de aspectos do cotidiano da cena alternativa norte-nordeste catarinense e da sua imagem.

Para Portelli (1997) o testemunho não é um dado histórico, mas uma interpretação pessoal dos mesmos. Nesse sentido, observei a construção de certas memórias em detrimento de outras. Dessa maneira, são nas interpretações e julgamentos dos depoentes que se podem observar as suas subjetividades, que, ainda segundo Portelli (1997), são mais do que uma interferência; serão a maior riqueza, a maior contribuição cognitiva que chega a nós das memórias orais. Nas fontes orais, busquei interpretar as entrelinhas, as escolhas de posicionamento,

¹³ Edson Luis de Souza (Entrevistado no dia 28 de janeiro de 2014 em Jaraguá do Sul-SC). Rafael Zimath (Entrevistado no dia 30 de Janeiro de 2014 em Joinville-SC). Gustavo Meneghim (Entrevistado no dia 20 de outubro de 2014 em Joinville-SC). Adriano Horn (Entrevistado no dia 20 de outubro de 2014 em Joinville-SC). Marcos Maia de Moraes (Entrevistado no dia 21 de outubro de 2014 em Joinville-SC). Rodrigo Falk Brum (Entrevistado no dia 24 de outubro de 2014 em Joinville-SC). Hélio de Souza Júnior (Entrevistado no dia 25 de outubro de 2014 em Joinville-SC). Leonardo Ferreira (Entrevistado no dia 01 de novembro de 2014 em Joinville-SC). Melina Novaes (Entrevistada no dia 06 de janeiro de 2015 em Joinville-SC). William Geisel (Entrevistado no dia 06 de janeiro de 2015 em Joinville-SC). Christiani Porto Gonçalves (Entrevistada no dia 25 de outubro de 2016 em Joinville, SC). Rubens Herbest (Entrevistado no dia 30 de setembro de 2016 em Joinville-SC). José Carlos de Souza (Entrevistado no dia 30 de setembro de 2016 em Joinville-SC). Charles Klitzke (Entrevistado no dia 15 de outubro de 2016 em Jaraguá do Sul). Heriberto Werner (Entrevistado no dia 15 de outubro de 2016 em Jaraguá do Sul). Dan Hadley (Entrevistado no dia 21 de março de 2016 em Montreal, Canadá). David Cooper (Entrevistado no dia 21 de março de 2016 em Montreal, Canadá). As entrevistas acima foram feitas por mim. Apenas a entrevista com Tiago Fiuza foi feita por Hélio de Souza Júnior. Tiago Fiuza (Entrevistado por Helio João de Sousa Jr. em Joinville-SC, 13/06/2011). Outros depoimentos citados vêm do documentário “Curupira: onde o pai cura e o filho pira” (MOURA 2007).

enfim, estudar, por meio do modo como os entrevistados construíram a sua memória e recriaram suas histórias, a construção da cena alternativa. Segundo o mesmo autor:

A importância do testemunho oral pode se situar em sua não aderência ao fato, mas de preferência em seu afastamento dele, como imaginação, simbolismo e desejo de emergir (PORTELLI, 1996).

Dentre os entrevistados busquei trabalhar com alguns dos principais agitadores culturais da cena, que são exemplos de pessoas que se dedicaram, dispuseram seu tempo em pró da organização independente e da divulgação, muitas vezes voluntária, da cena norte-nordeste catarinense. Todos os entrevistados foram pessoas que trabalharam em função da criação e da manutenção de suas bandas, de seus trabalhos, dos espaços para expor os mesmos, das ligações com outras cenas, etc. Em sua maioria homens, os entrevistados refletem a proporção de gênero da cena, onde a maioria dos participantes eram jovens brancos e de classe média. Exceto algumas exceções como Edson Luis de Souza, que era um técnico de manutenção industrial na época da cena, ou de José Carlos de Souza, que também trabalhava na área industrial na cidade de Joinville, a maioria dos participantes da cena eram em 1990 estudantes de colégios ou faculdades, particulares na maioria das vezes, e que não dependiam de seu trabalho para o seu sustento.

Em relação à História da Música pensei na cena alternativa norte-nordeste catarinense dentro de sua época, valorizando-a em seu contexto, sem julgamento de valores, como afirma Marcos Napolitano. Segundo Napolitano (2002, p. 8):

“Minha perspectiva aponta para a necessidade de compreendermos as várias manifestações e estilos musicais dentro da sua época, da cena musical a qual está inserida, sem consagrar e reproduzir hierarquias de valores herdadas ou transformar o gosto pessoal em medida para a crítica histórica”.

Acompanhando esta ideia, sem reproduzir hierarquias ou usar o gosto pessoal como medida crítica, vou ao encontro de outra ideia de Marcos Napolitano (2002), está em relação ao papel da música e de sua história. Para Napolitano (2002, p.7):

(...) a música ocupa no Brasil um lugar privilegiado na história sócio-cultural, lugar de mediações, fusões, encontros de diversas etnias, classes e regiões que formam o nosso grande mosaico nacional. Além disso, *a música tem sido ao menos em boa parte do século XX, a tradutora de nossos dilemas nacionais e veículo de nossas utopias sociais (grifonosso).*

A partir da ideia de que a música é uma tradutora dos dilemas nacionais, penso que podemos interpretar muito do contexto da região norte-nordeste catarinense e do mercado alternativo nacional do final dos anos 1980 aos anos 2000 através da análise da história da cena alternativa norte-nordeste catarinense. A mesma nasceu em uma conjuntura altamente diferente, onde os recursos tecnológicos e técnicos eram inferiores aos atuais, onde a comunicação se dava de forma muito mais complicada que hoje na Era Virtual, onde o preconceito da sociedade em relação aos visuais e sonoridades mais alternativos era muito maior. Dessa forma a compreensão do movimento da juventude do norte-nordeste catarinense em torno da música alternativa no decorrer de sua história, de sua união de maneira independente, da construção da cena, da ocupação de espaços que movimentaram a cidade, é uma forma de observarmos os dilemas locais da região norte-nordeste catarinense e do mercado alternativo nos anos 1990-2000.

No estudo das músicas, e de sua história, ainda seguindo as ideias de Marcos Napolitano (2002), devemos analisar todos os parâmetros (poético-verbal, musical e performático) de modo integrado, não centrando nossa abordagem apenas nas “letras” das canções. As músicas devem ser analisadas de maneira completa, observando para além da letra, a música, a melodia, o estilo, a performance e as técnicas utilizadas pelos artistas.

Ainda segundo Napolitano (2006), em relação à análise de fontes audiovisuais, penso que, para além daquilo que a obra representa artisticamente, devemos perceber também em relação a este tipo de fontes suas linguagens internas, pois elas são indícios de toda uma maneira de fazer a cena, de uma forma de organização alternativa nas gravações, divulgações, produções e distribuições. As fontes audiovisuais não são meras ilustrações, como afirma Napolitano. Neste sentido, é essencial para a compreensão da cena a análise completa das fontes fonográficas (gênero, suporte, origem, data, autoria, conteúdo e acervo), assim como uma análise apurada dos cartazes, das fotos e dos

vídeos (performances) das bandas da cena. Não apenas como ilustrações, mas como fontes que possam nos dar indícios das suas características artísticas e de seu funcionamento.

Para o estudo da história das bandas, dos participantes, dos shows e dos espaços que compunham a cena, pesquisei fontes como: jornais, cartazes, gravações, fitas demo (fitas K7 com as produções das bandas), capas de fitas demo, CDs, vinis, letras de músicas, fotos, vídeos, fanzines (jornais alternativos) e cartazes de shows. Estas produções diretamente ligadas ao tema estão atualmente disponíveis na internet, mas pertencem a arquivos pessoais, e ajudarão a compreender questões da estética da cena, da sonoridade, da produção artística, do funcionamento e da performance das bandas da cena.

Os arquivos pessoais estudados, como a maioria dos arquivos pessoais, têm suas especificidades. As razões para o arquivamento, os materiais arquivados, o modo como são arquivados, o fato do arquivo ainda estar sendo montado, enfim, tudo se distancia da visão do que seria um arquivo para a tradição da ciência arquivística. Como coloca Heyman (2009, p. 6), as diferenças entre os arquivos pessoais e os outros arquivos, “dizem respeito à tipologia de documentos que abarcam, à informalidade que caracteriza o arquivamento e às razões para a acumulação, distantes muitas vezes da motivação probatória”. Portanto, analisarei os arquivos pessoais disponíveis como construções particulares, sem um sentido pré-estabelecido como os arquivos tradicionais, mas como portadores de materiais sobre a cena que investigados criticamente ajudarão a entendê-la.

O estudo de músicas e audiovisuais, bem como outros materiais da cena musical alternativa norte-nordeste catarinense, foi feito também por meio dos blogs: Joinroll- Memória do *rock* de Joinville e região, Demo Tapes Brasil, Histórico-Curupira, Demos pra *download*, Toda música que nos consome, Vintage Joinville, Enciclopédia de Bandas Independentes, entre outros. Segundo José Vinci de Moraes (2011), no século XXI, os acervos digitais são um importante repositório de fontes, principalmente as audiovisuais. Moraes vê na ação de colecionadores digitais uma importante fonte de armazenamento de dados audiovisuais. Segundo o autor (MORAES, 2011, p. 23), “as relações e as práticas culturais informais continuaram a se multiplicar na sociedade brasileira”. Neste sentido, vamos observar as fontes através das ações dos “coleccionadores digitais”.

Atualmente os “coleccionadores” são responsáveis pela difusão de um infinito número de materiais relacionados à música. Impulsionados pelas facilidades das tecnologias como o acesso mais

rápido a internet, os mesmos são responsáveis pelo armazenamento e difusão de muito material relacionado à música. Moraes (2011, p.24) afirma que “alguns deles assumiram nítida opção e vocação para a pesquisa histórica e formaram rigorosos acervos”. Materiais como fitas demo, cartazes de shows e vídeos das bandas estudadas em minha pesquisa, se encontram hoje digitalizadas e disponíveis a todos na internet. Além de estes arquivos juntarem materiais de diferentes origens, e que só estão compilados lado a lado graças ao trabalho individual dos administradores e colaboradores dos blogs, eles também garantem que os audiovisuais sejam preservados, já que fitas cassetes e VHS são suportes de fácil deterioração.

Busquei em minha tese uma análise comparativa, que é de suma importância para a análise das idiossincrasias entre as cenas de diferentes lugares, dado o seu caráter local. Desta forma, os estudos de Will Straw e Geoff Sthal (2003) sobre a cena alternativa de Montreal, Canadá, assim como as entrevistas realizadas em minha estadia durante o estágio doutoral na cidade com membros daquela cena e os materiais relativos à cena de Montreal pesquisados em arquivos, também me possibilitaram através da visualização de suas aproximações e afastamentos uma melhor compreensão da cena estudada. Neste sentido, o estudo comparativo foi uma forma de analisar a cena alternativa nortenordeste catarinense através das diferenças e de suas semelhanças com a cena de Montreal, Canadá, pois mesmo se apropriando da cultura alternativa de traços globais, sua diferença de posição geopolítica, uma em Santa Catarina, Brasil, e a outra em Montreal, Canadá, fazem com que tenham singularidades quanto a condições financeiras, apoios governamentais, espaços, selos, condições de gravações. E, através da percepção destas diferenças, ou não, pude fazer uma reflexão acerca das condições das possibilidades de criação e empreendedorismo independentes, em diferentes hemisférios, culturas e condições de vida.

No primeiro capítulo estudei os movimentos que inspiraram os participantes da cena, os primeiros passos, as bandas da cena e seus estilos e os locais que fizeram parte. Para este estudo, me apoiei no conceito de cena de Will Straw, bem como em outros autores que tratam o conceito de cena, na análise do cotidiano, assim como em Marcos Napolitano e suas perspectivas sobre a análise da música e de sua história. Analisei entrevistas, cartazes, fotos, vídeos, gravações e outros materiais na busca da compreensão do funcionamento de meu objeto de estudo. Enfim, busquei neste primeiro capítulo desconstruir a cena, tornar o meu objeto de estudo claro para os leitores que desconhecem o mesmo. Essa descrição da cena me ajudou a observar a sua constituição,

as bandas alternativas da região norte-nordeste catarinense e os espaços ocupados pela cena, sua ressonância cultural.

No segundo capítulo, acompanhando o conceito de cena e as ideias de Marcos Napolitano sobre história e música, observei as influências musicais, que bandas eram ouvidas, que shows marcaram os músicos da cena, qual o tamanho da influência da mídia (programas de televisão - MTV, revistas, programas de rádio). Analisei a sonoridade e a estética da cena fazendo paralelos e observando as influências, semelhanças e diferenças entre a cena estudada e o *punk* estadunidense, europeu e brasileiro, bem como entre outras cenas alternativas. Busquei compreender as redes de ligação com outras cenas, festivais, coletâneas, analisar a cobertura jornalística e suas relações internas, estudando as identificações e produtos culturais que surgiram de sua constituição.

No terceiro capítulo defendo a ideia de que a cena teria, ainda nos anos 1990-2000, um caráter fortemente político, não por uma resistência de classe ao capitalismo, mas por confrontar os preceitos autoritários e conservadores da sociedade brasileira da década de 1990-2000, através das letras críticas, da performatividade desviante dos participantes, além do caráter independente e empreendedor dos mesmos em um mercado fonográfico dominado pelas grandes gravadoras do denominado *mainstream*. Assim, no terceiro capítulo, seguindo o conceito de cena, observei a relação entre arte e política presente na cena estudada nas décadas de 1990-2000.

No quarto capítulo analisei a relação entre a cultura da internet nos anos 2000 e as cenas alternativas. Para alguns autores como, Holly Kruse, Andy Bennet, Richard Peterson e Will Straw a internet vem transformando as cenas locais. Para estes autores haveriam dois lados da relação cenas-internet. Para os mesmos, se por um lado as cenas locais estariam sendo alteradas, os espaços locais tradicionais e o mercado alternativo tradicional estariam sofrendo modificações que estariam diminuindo os mesmos, por outro lado, os mesmos observam a importância do papel da internet na facilitação da divulgação e da distribuição independente da música alternativa e nas gravações (novos recursos). Neste sentido, no quarto capítulo busquei observar a relação entre cena e internet através da cena alternativa norte-nordeste catarinense, buscando perceber o papel da internet na disseminação e manutenção da memória da cena alternativa, e, por outro lado, tentando compreender o quanto a internet, como aponta Straw (2006, *apud* JANOTTI JUNIOR, 2012, p. 7), pode ter acabado com a música como vida-mundo, em que e ao quais as pessoas dedicam seu tempo, em espaços não virtuais.

2 TODO MUNDO PODE TOCAR GUITARRA

2.1 PUNK

Para tratar da história da cena alternativa norte-nordeste catarinense na década de 1990-2000, precisa-se voltar um pouco no tempo e observar o estilo que influenciou as cenas alternativas, o *punk*. Não podemos marcar uma data precisa, mas um marco do surgimento do *punk* foi em meados da década de 1960, quando Andy Wahrol produziu em Nova York o primeiro álbum da banda Velvet Underground, que diferente da sonoridade da costa oeste americana, o som Hippie que embalou o final dos anos 60 início dos anos 70, eram sons muito menos comerciais e muito mais chocantes (MCNEIL; MCGAIN, 1997)¹⁴. Lançado em 1967, “Velvet Underground and Nico” abordava temas como o vício em drogas e sadomasoquismo, e latas de lixo eram usadas na bateria em algumas músicas. Como explanado por Lou Reed, esse era o som de uma geração desiludida, “nem Mozart, nem Beethoven podiam explicar a vida de um jovem desempregado e viciado em Nova York” (CHARLTON, 2011, p. 231). Após sofrer um atentado, onde um “louco” candidato a músico, dos muitos que cercavam Wahrol, esfaqueou o artista, o mesmo se afastou dos músicos e daquele universo de drogas e delinquência que os envolvia. No entanto, o espaço para a criação de um novo estilo de *rock*, o *punk*, estava aberto e as possibilidades de criação se ampliavam.

Na mesma época, mas em Lincoln Park, perto de Detroit, EUA, jovens cabeludos, que não se encaixavam nas regras da escola, as roupas de escritório, aos jovens das fraternidades e a todo o sonho americano (MCNEIL; MCGAIN, 1997, p. 49), começaram a tocar um *rock* muito mais acelerado e com uma pegada mais agressiva, tanto na sonoridade, quanto nas letras. Com duas guitarras distorcidas e um estilo raivoso, o MC5 (Motor City Five) lançou o seu primeiro álbum em 1969, *Kick out the Jams*, mas no mesmo ano viu seu álbum ser censurado por suas letras obscenas. Em 1967, Iggy Pop e The Stooges foi outra banda que como o MC5 passou a fazer um *rock* que assustou muitos dos seus primeiros ouvintes tocando uma música raivosa e com letras

¹⁴ O movimento *Punk* não iniciou como o conhecemos hoje com a banda Velvet Underground, porém, o estilo de bandas como Ramones, Television ou Blonde, se inspirou nas atitudes e na musicalidade de bandas como Velvet Underground e Stooges.

pessimistas. Este *rock*, para além da sonoridade suja, Iggy Pop usava até liquidificadores como instrumentos, ficou conhecido por suas performances ao vivo bastante agitadas, muitas vezes um tanto quanto violentas. Em muitos shows Iggy Pop chegava a cortar sua pele com cacos de vidro e sangrava no palco (CHARLTON, 2011). O primeiro álbum do Stooges, *The Stooges*, de 1969 foi crucial para criar a imagem de autodestruição no *punk rock*.

Neste cenário em que as bandas tinham performances cada vez mais ousadas e agressivas para o público conservador, os New York Dolls tocavam com vestimentas femininas, e Patty Smith ia “tão fundo” em suas performances que chegou a se machucar seriamente ao cair do palco em um de seus shows, surgem em Nova York pequenos grupos de artistas subversivos, poetas, músicos, atores, que faziam uma arte marginal e sem muito lucro, restrita a pequenos grupos em pequenos espaços.

Destes pequenos espaços um ficou extremamente famoso por ser o primeiro palco de algumas das bandas *punks* mais importantes de todos os tempos, o CBGBs (Country, Blues Grass and Blues), em Bowery District, Nova York, a Meca do *punk* (DIEHL, 2007). Este pequeno espaço, que funcionava de maneira precária, foi o lugar do início da cena *punk* de Nova York. O bar era frequentado por travestis e viciados, mas também atraía ricos descolados como Andy Wahool. Nele tocaram pela primeira vez os Ramones, Blondie, Television, Talking Heads e muitos outros artistas que no início tinham uns aos outros como público, mas que criaram uma linguagem do *rock* que se tornou uma importante expressão artística do século XX e atualmente são reconhecidos internacionalmente.

Inspirado na cena de Nova York, o empresário, dono da loja de roupas Sex, na Kings Road, em Londres, Malcom Maclaren, produziu a banda Sex Pistols e deu início ao movimento *punk* inglês. Sua intenção no início era promover a sua loja de roupas (PESCH, 2005). Porém, o estilo *punk* foi muito além da loja de roupas, influenciando uma considerável parcela da juventude britânica com seu jeito de agir e se vestir. Além da moda, o *punk* na Inglaterra representou também a frustração da juventude contra os valores tradicionais e o estilo de vida de seus pais, bem como em relação às péssimas condições econômicas vividas no final dos anos 1970. Desta cena surgiram bandas como The Clash, Damned, Buzzcocks, Exploited, entre outras, cada qual com sua sonoridade particular e singular em relação às influências americanas. O movimento *punk* inglês ganhou uma grande atenção da mídia. O Sex Pistols vendeu muito bem seu primeiro single, “Anarchy in the UK”,

mas teve seu single retirado das lojas por causa das polemias criadas pelo grupo em aparições públicas (CHARLTON, 2011). A música “God save the Queen”, que satirizava a rainha também foi proibida em rádio e em programas de televisão. Nascia na Inglaterra os “*punkstars*” (PESCH, 2005), que inspiraram outras cenas *punks* em diversos lugares do mundo.

A linguagem subversiva do *punk* levou o *rock* a seu extremo. Já no final dos anos 1970 surgem as primeiras bandas de *hardcore*, um estilos ainda mais sujo e acelerado que o *punk*. A partir das primeiras cenas *punks*, Nova Iorque e Londres, começaram a surgir cenas *punks* locais, e destas, diversas cenas com a raiz *punk*, mas diferentes sonoridades. As bandas Blag Flag, Germs, Fear e X, de Los Angeles, a banda Dead Kennedys de São Francisco, as bandas Minor Threat e Bad Brains de Washington, DC, são alguns exemplos de bandas que surgiram após as primeiras ondas *punks* e criaram cada qual a sua sonoridade. Na Califórnia estas bandas influenciaram outros jovens a buscarem diferentes sonoridades embasados no *punk rock* e passaram a formar a partir dos anos 1980 bandas como Bad Religion, Offspring, NOFX, Rancid. Estas bandas têm bases no *punk*, mas a sonoridade destas difere muito entre si.

Em 1977 é lançada no Brasil pela Revista Popa coletânea “Revista Pop apresenta o *punk rock*”, que foi o primeiro registro de *punk rock* no Brasil (MOREIRA, 2006). Em 1979, na rádio Excelsior de São Paulo, Kid Vinil transmitia o programa Kid Vinil, que tocava musicas *punks*. Estas coletâneas e os programas da rádio eram gravados em fitas cassetes e tocadas em bares e festinhas pelos fãs da música *punk* no Brasil. Com o passar do tempo surgiram as primeiras bandas *punks* na região da grande São Paulo. Em 1982 sai o primeiro registro das bandas *punks* nacionais, o LP “Grito Suburbano”. Garotos Podres, Resto de Nada, Colera, AI-5, Olho Seco, Inocentes, são algumas das bandas que surgem na grande São Paulo no final dos anos 1970 início dos 1980. Na mesma época em Brasília, jovens com acesso as bandas *punks* internacionais, também formaram suas próprias bandas como, Aborto Elétrico (primeira banda de Renato Russo) e Relespública, entre outras. Em Porto Alegre também vemos o surgimento de uma cena *punk* com bandas como Cascaveletes e Replicantes.

O *punk* no Brasil surgiu em um ambiente marcado pelo conservadorismo e pelo Regime Militar. As letras das bandas *punks* brasileiras tinham um conteúdo de insatisfação. Em um clima de repressão e conservadorismo a estética *punk* foi uma oportunidade de se

expressar para os jovens no final da década de 1970. Simples e agressivo o *punk* foi o estilo perfeito para parte dos jovens brasileiros manifestarem sua indignação com a cultura conservadora dominante e acharem seus espaços de expressão. Além da simplicidade e da agressividade o *punk* brasileiro herdou do *punk* internacional o modo de organização independente, improvisado sem o apoio das grandes gravadoras (MOREIRA, 2006).

Apesar da influência do *punk* internacional, as bandas *punks* nacionais cantavam em português e tinham sonoridades muito peculiares, que davam ao *punk* nacional características muito próprias. Tanto o *punk* de São Paulo, que tinha menos acesso às referências internacionais, quanto o *punk* de Brasília, com mais acesso às novidades vindas do exterior, já que muitos participantes da cena eram filhos de diplomatas (MARCHETTI, 2001), quanto os *punks* gaúchos, foram influenciados por referências como Stoodies, MC5, New York Dolls, Ramones e Sex Pistols. No entanto, apesar das referências em comum, estas bandas que surgiram no final dos anos 1970, pouco após a explosão do *punk* internacional, tinham características muito diferentes entre si e em relação às suas influências.

As características da simplicidade e da agressividade eram uma linguagem comum, mas certamente podemos reconhecer as peculiaridades das bandas *punks* brasileiras em relação às inglesas e americanas, bem como o toque regional que diferenciam e muito bandas como Replicantes, do Rio Grande do Sul, de Ratos de Porão, São Paulo, de Aborto Elétrico de Brasília. Assim, apesar da linguagem em comum, as bandas *punks* brasileiras que se apropriaram do estilo *punk* internacional criaram sonoridades singulares no *punk* nacional. Como descreveu Chico Buarque (MOREIRA, 2006), “se *punk* é o lixo, a miséria e a violência, então não precisamos importá-lo da Europa, pois já somos a vanguarda do *punk* em todo o mundo”.

2.2 ROCK ALTERNATIVO

Nos anos 1980 a partir do *punk rock* surge o *rock* alternativo, Will Straw (1991). Em diferentes cidades da América do Norte e, posteriormente, ao redor do mundo, passaram a surgir bandas que tinham sua estética e sonoridades advindas da influência *punk*. Após o movimento *punk* ser apropriado em diferentes partes do mundo, podemos observar a partir das bases *do it yourself* e da sonoridade simples e agressiva deste movimento, o surgimento das cenas alternativas. Para Straw (1991), o *rock* alternativo seria uma forma de

“perpetuação da música *punk*”. O *rock* alternativo é caudatário do *punk*, tem característica de organização parecidas, inspiradas no conceito de *do it yourself* ou faça você mesmo, que consiste no trabalho independente, onde as bandas se organizam por conta própria, sem o apoio de gravadoras, muitas vezes contando com trabalho voluntário. No entanto, as cenas alternativas ao contrário do *punk* tem uma gama maior de possibilidades sonoras como o *hardcore*, *hardcore* melódico, *guitar*, *skacore*, *metalcore*, além de terem características locais fortíssimas.

Estas bandas *underground* ou alternativas se distinguem do *mainstream* fazendo músicas autorais, de maneira independente, sem o apoio de gravadoras (BENNETT; PETERSON, 2004). Como afirmam Bennett e Peterson (2004), diferente do grande mercado, baseado no domínio de grandes conglomerados e que distribui a música como qualquer outro produto, as cenas alternativas criaram um mercado paralelo baseados em pequenos coletivos, com alguns empreendedores, trabalho voluntário e um esquema *do it yourself*. A partir de apropriações locais do *punk* inúmeros estilos passaram a surgir ao redor do mundo. Uma das características que uniam estes jovens eram seus valores contra o *mainstream*, as grandes companhias ligadas à música.

Inspirados na ideia vinda da musicalidade *punk* de que todo mundo pode tocar seu próprio som, jovens de diversas cidades ao redor do mundo se reuniram em uma aliança entre promotores, fãs, bandas, mídias independentes, distribuidores e selos independentes. Estes selos, estas gravadoras locais como Alternative Tentacles, Sub Pop, Dischord, Epitah, Cargo Records, entre outros, deram aos artistas locais liberdade no estilo sonoro e no conteúdo das letras. Estes espaços livres possibilitaram aos artistas a criação de sonoridades com estilos muito peculiares de cada local. Neste sentido, apesar de uma origem comum, o *punk*, do modo *do it yourself* de se organizar, similar em diferentes partes do mundo, cada cena alternativa, de cada local, tem sua singularidade.

O *grunge* é o som Alternativo de Seattle, Washington, Estado Unidos. Este estilo tem suas próprias modas, maneiras de vestir, sonoridades. A cena alternativa de Montreal, Canadá, tem uma sonoridade diferente da de Seattle. A cena do Rio de Janeiro, Brasil é distinta das duas, e também difere da cena alternativa de Porto Alegre, que por sua vez difere de todas as outras. A cena alternativa nortenordeste catarinense é singular frente a estas cenas. Cada cena tem sua característica local. No entanto, apesar das características locais de cada

cena, como já disse anteriormente, tem ligações transversais entre si, sendo comum a presença de bandas de cenas diferentes no mesmo show. Cada cena tinha sua identificação local, mas com redes de distribuição e shows translocais (BENNETT; PETERSON, 2004), já que apesar das linguagens locais tinham raízes comuns. Vemos então que as cenas alternativas se caracterizam por suas raízes em comum no *punk rock*, mas também por terem ultrapassado este estilo e criado diversos outros estilos sonoros, sendo uma das características essenciais das cenas alternativas colocarem seu toque local, suas influências cotidianas, nas suas criações, fazendo dessa forma com que cada cena alternativa local tenha sua peculiaridade.

As cenas locais de música alternativa passam a ser percebidas pela imprensa e pela academia na América do Norte nos anos 1980, no período pós-*punk*. Segundo Kruse (2010):

O *rock* independente local e as formações da música *pop* gozaram de atenção por parte da mídia popular e dos acadêmicos nas décadas de 1980 e 1990. A proliferação de selos de gravação e distribuição independentes, o surgimento da rádio universitária como um meio para bandas novas, e o foco da produção musical em lugares como Athens, Georgia, Minneapolis, e outras cidades longe de Nova York e Los Angeles, capitais da mídia tradicional, tornaram a música independente, ou “college music”, um assunto do momento (Tradução do autor)¹⁵.

Nos anos 1980 passaram a surgir diversas bandas alternativas em diversos locais na América do Norte. Ao contrário das cenas *punks* que tinham uma estética, um visual, uma sonoridade, uma moda, mais definida, as cenas alternativas eram espaços mais livres e com uma pluralidade maior de estilos. Segundo Tom Howells, as cenas alternativas não tinham nenhum visual particular, nenhuma regra

¹⁵ Local independent rock and pop music formations enjoyed attention from the popular media and academics in the 1980s and 1990s. The proliferation of independent record labels and independent distribution, the emergence of college radio as a medium for breaking bands, and the focus on musical production in localities like Athens, Georgia, Minneapolis, and other cities away from the traditional media capitals of New York City and Los Angeles made independent or “college” music a hot topic (Original).

particular sobre a música que está sendo feita (HOWELLS, 2013). Ao invés do visual, do visual, da estética e da sonoridade *punks* estas bandas tinham, para além da influência do *punk*, estilos próprios, com características ímpares em cada diferente local. A sonoridade do *rock* alternativo não tem, como discorre Straw (1991), uma unidade clara como as bandas *punks*, que tinham uma relativa unidade sonora. No *rock* alternativo as formas já estabelecidas seriam apropriadas e diversificadas. O estilo *punk* “ganha” outras roupagens e se transforma em *Hardcore* (mais acelerado que o *punk*), em *Hardcore* Melódico (mais acelerado, porém com uma melodia mais harmônica), *Metalcore* (um som acelerado e pesado), *Guitar* (mais harmônico, porém mais distorcido), *Skacore* (*hardcore* com influência do *ska* Jamaicano), *Grindcore*, *Grungee* o *Indie* (chamado de *Guitar* no Brasil)¹⁶ e uma estética muito menos estilizada, muito mais simples, que a dos *punks*, com seus alfinetes em lugar de brincos e cortes de cabelo moicanos.

Estas cenas alternativas surgiram em Austin e Houston, Texas, com bandas como Butt Hole Surfers, The Dicks, AK 47 e Big Boys. Chapel Hill, North Carolina, com bandas como Superchunk. Athens, Georgia, com bandas como B 52's e R.E.M. Seattle, Washington, com bandas como Mudhoney, Soundgarden e Nirvana. Phoenix, Arizona, com bandas como Meat Puppets e Killer Pussy. Boston, Massachussets, com a banda Pixies e em Chicago, Illinois. Estas cenas alternativas surgiram em várias cidades ao redor do mundo com características altamente diferentes entre si. Bandas da Califórnia como Bad Religion (Orange County) tem uma sonoridade muito diferente de bandas da própria Califórnia, mas de outras regiões como Green Day (São Francisco), por exemplo. Bandas de Nova York como Biohazard são extremamente diferentes de bandas de Washington como Fugazi. Mesmo entre as bandas de Seattle, Nirvana e Soundgarden, ambos os sons alternativos, uma banda não tem nada a ver com a outra (HOWELLS, 2013).

As cenas alternativas surgiram na esteira do movimento *punk*, atraindo jovens em busca de liberdade, formando verdadeiros oásis de boemia (HOWELLS, 2013). Estes espaços foram construídos coletivamente, através de redes constituídas pelas próprias bandas, que criavam os mesmos para poderem se expressar, muitas vezes de forma transgressora contra a sociedade conservadora, em liberdade. Esta forma independente de organização, esta proposta artística transgressora e o

¹⁶ Ver Glossário.

espírito de liberdade, herdado do *punk rock*, se disseminou no final dos anos 1980 início dos anos 1990 por diversas partes do mundo.

No Brasil podemos observar o florescimento de cenas alternativas em diversas cidades de diferentes regiões do país no final dos anos 1980 começo dos anos 90. Na região nordeste tem-se o exemplo da cena de Natal no Rio Grande do Norte, estudada por Carlos Cunha (2014), e que durante a década de 1990 ocupou o bairro da Ribeira então zona do meretrício na capital potiguar, com bandas como Ravengar, General Junkie e Cronich Missing. Na região sudeste temos, entre outras, a cena carioca, que de acordo com Freire Filho e Fernandes (2005) ultrapassou os limites do município no intercâmbio com outras bandas, criando selos, fanzines e revistas de circulação nacional como a “Outra Coisa” e “Laboratório Pop”. Algumas das bandas da cena carioca são Funk Fuckers, Autoramas e Poindexter.

As cenas alternativas podem ser encontradas em diversos lugares do Brasil. Observando o blog Demo Tapes Brasil, de Edson de Souza¹⁷, que trás mais de 500 trabalhos de bandas independentes de todo o país, podemos ver que existiam bandas alternativas em estados como Alagoas, com bandas de Maceió como Avoid ou Living in the Shit, bandas baianas como Lisergia, Dois Sapos e Meio e Inkoma, bandas cearenses como Surto, Cerberus e Zôia, bandas de Brasília como Botinafat, Capim Seco e Nomes feios, bandas do Espírito Santo como Sandina, Dead Fish e Mukeca di Rato, bandas de Goiás como Mechanics, Arte Acidental e Nem, bandas de Minas Gerais como Fuso, Komando Kaos e Watermelons, bandas do Pará como Morfeus, bandas da Paraíba como Musa Junkie, bandas de Pernambuco como Projétil Lisérgico, Supersoniques e Eddie, bandas do Piauí como Káfila, Narguilé Hidromecânico e Monasterium, bandas do Paraná como Elliot, Mecanotremata e Cadela Maldita, bandas de Rondônia como Diarréia Kronnika, do Rio Grande do Sul como Pietá, 3D e Momento 68, bandas de Sergipe como Karne Krua e Snooze, bandas de São Paulo como Red Meat, Hateen e Pinups, Garage Fuzz de Santos e bandas de Santa Catarina.

Se observarmos as programações de festivais como o Goiânia Noise Festival ou o Brazuca Noize Festival (festival esse que acontece

¹⁷ Edson Luis de Souza participou da banda Camisa de Força e The Power of the Bira, foi também organizador de shows no Curupira e dono da loja Abrigo Nuclear. Hoje toca na banda Os Fritz da Puta e trabalha com manutenção industrial. SOUZA, Edson Luiz de. Entrevista concedida a Ricardo Neumann no dia 28 de janeiro de 2014 em Jaraguá do Sul - SC.

na cidade de Guaramirim, SC), pode-se observar que existem cenas alternativas por todo o país, já que estes grandes festivais reúnem bandas de muitas cenas diferentes. Outros blogs além do Demo Tapes Brasil como o blog Enciclopédia de Bandas Independentes, trazem informações sobre centenas de bandas alternativas de todas as regiões do Brasil nas décadas de 1990-2000. Em comum estas cenas alternativas tinham as bases das sonoridades advindas da simplicidade e da agressividade do *punk* e seu modo de organização *do it yourself*, independente, sem o apoio de grandes gravadoras. Porém em uma audição das próprias podemos ver um incontável número de estilos, ritmos e influências regionais, que fazem de cada cena local uma cena única. Assim como as cenas norte-americanas, as cenas brasileiras guardam inúmeras diferenças entre si, sendo assim locais, mesmo que influenciadas por um estilo internacional.

Dentro de Santa Catarina existiram cenas alternativas em inúmeros locais do Estado. Cada qual com a sua peculiaridade, cada qual com sua sonoridade. No oeste do estado temos a cena de Chapecó cuja banda mais conhecida é a banda Repolho, que faz um *rock* com letras satíricas e usa um sotaque do oeste catarinense como forma de ironia nas letras, o que faz com que facilmente possamos ligar a sonoridade à região. No sul do estado em Criciúma e em Balneário Camboriú no Vale do Itajaí temos bandas que seguiram uma vertente mais melódica das influências *punks*, o chamado *hardcore* melódico. Em Blumenau as bandas como Minds Away e Madeixas tem uma sonoridade mais *guitar* e com linhas vocais e instrumentais mais harmônicas, fazendo um som inspirado na raiz *punk* das cenas alternativas, mas com uma roupagem mais pop, muito menos agressiva. Em Florianópolis e região podemos perceber a influência da *surf music* em bandas como os Ambervisions, mas também muitas bandas de *hardcore* melódico como Acne Rabble e também bandas como Euthanasia que faziam um *hardcore* pesado e agressivo. Esse *hardcore* mais agressivo era uma das principais influências das bandas da região norte-nordeste catarinense, que tinha para além das bandas de *hardcore*, inúmeras bandas com sonoridades muito particulares. Assim como nas outras cenas locais, muitas vezes se tinha um estilo, uma linguagem musical mais comum, mas a audição destas bandas nos ilustra o quanto de sotaque local cada uma tinha, como cada cena local desenvolveu características peculiares e particulares de região para região.

2.3 A CENA ALTERNATIVA NORTE-NORDESTE CATARINENSE

2.3.1 Fazendo o próprio som

Na segunda metade dos anos oitenta temos o surgimento de bandas de *rock* autorais na cidade de Joinville, como Invasão Básica, Atrito e H2O, que tocavam um *Pop Rock*. As bandas Atrito e H2O lançaram um vinil (1.000 cópias) e fizeram um grande show de lançamento do álbum em 1989, no ginásio Ivan Rodrigues, em Joinville. Seu álbum foi pago por duas empresas da cidade (Tigre e a Campeão) através de uma lei de incentivo à cultura do governo Sarney. Estas bandas movimentaram o cenário musical da cidade de Joinville e da região na esteira do sucesso do Brock, o *rock* nacional dos anos 1980 de bandas como Titãs, Engenheiros do Hawái, Paralamas do Sucesso, entre outras, que roubaram a atenção do público brasileiro dos anos 1980.

Figura 4 - Capa do Vinil das bandas joinvilenses dos anos 1980, Atrito e H2O



Fonte: Blog Joinroll (2014).

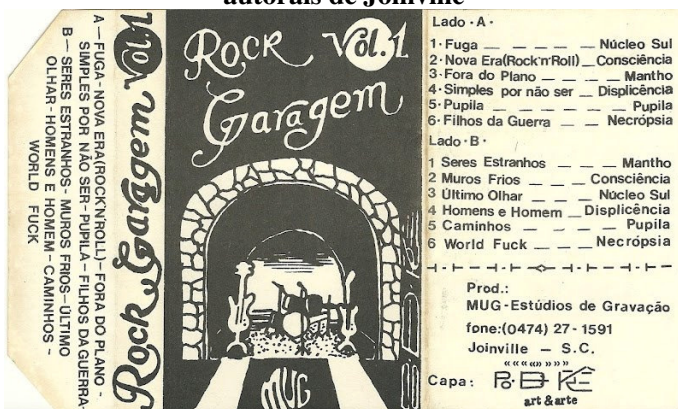
Outro som autoral da região nos anos 1980 foi a banda “New Wave”, Tensão Superficial, que é lembrada por ser uma das primeiras bandas autorais da cidade vista por muitos dos participantes da cena posterior (a cena alternativa). No entanto, as condições de criação e produção eram ainda muito complicadas na cidade de Joinville nos anos 1980. Segundo Edson Souza, em seu blog, Joinroll:

“Os anos 80 em Joinville não foram fáceis para quem gostava de *rock* autoral. Apesar do boom

que vivíamos com o *rock* nacional (vide Barão Vermelho, Titãs, Paralamas, Legião Urbana, Capital Inicial, etc.) a cena musical de Joinville era uma lástima. *Covers, covers* e mais *covers*... Uma das excessões se chamava Tensão Superficial. Uma mistura de *Punk*, *Dark* e *New Wave* com forte proposta a músicas autorais (raríssimo na época). Iniciou as atividades em 1986 durando até 1992. Gravou algumas músicas no estúdio do Mug (Rip) em formato demo, mas oficialmente nunca lançou nada. Sabe lá onde andam essas fitas... Felizmente pude assistir (ainda muito jovem lá por volta de 89) a um show deles na finada boate Baturité e adquirir uma fita paga antecipadamente, com promessa de ser entregue em uma semana que na realidade levou meses para chegar em minhas mãos.

São desta época também duas bandas de sonoridades bem próprias, a K.A.L.S (*rock* industrial) e a N.T. 30' (Gótico). Estas bandas lançaram juntas em 1989 uma fita demo. No ano de 1989, temos o lançamento de uma fita demo gravada e lançada pelo Estúdio Mug de Joinville, esta fita demo era uma coletânea que reunia várias bandas de Joinville e se chamava “*Rock garagem Vol. 1*”. Nesta fita demo temos entre outras as bandas Núcleo Sul, Pupila e Necropsia. Foram lançadas, segundo o blog Joinroll, 600 fitas da coletânea.

Figura 5 - Capa da fita demo gravada pelo estúdio Mug com bandas autorais de Joinville



Fonte: Blog Joinroll (2014).

2.3.2 O *pop* vai ficando “*punk*”

Não podemos definir uma data que represente a “verdadeira” origem da cena alternativa norte-catarinense. Algumas bandas do final dos anos 1980 já tinham uma sonoridade mais *punk* como a banda Contra Ordem, de Jaraguá do Sul, de Tito (Dietmar Hille), que nos anos 1990 foi um organizador de shows e sócio proprietário da loja de discos Abrigo Nuclear, também de Jaraguá do Sul. Também do final dos anos 1980 temos as bandas Improvision, Elemento Suspeito e Registro Civil, que tocaram em um festival de música da Escola Estadual Osvaldo Aranha, no bairro Glória, em Joinville. Vários artistas da cena foram ex-alunos desta escola, como, por exemplo, Edson, vocalista das bandas Camisa de Força e The Power of the Bira, que sem dúvida é um dos precursores da cena. Alec Newlands da banda A-77 e Pau Dublê, e Gustavo Meneghim, que tocou entre outras bandas na banda Buzzgang e Pau Dublê.

Figura 6 - Show no colégio Osvaldo Aranha com bandas autorais



Fonte: Blog Joinroll (2014).

A partir de 1990 passaram a surgir mais bandas autorais e com uma sonoridade mais agressiva e suja, inspirada no *punk rock* e nas cenas alternativas norte-americanas e européias. Uma das precursoras da cena alternativa é a banda joinvilense Camisa de Força, formada por

Edson de Souza, Rogério Sauer e Marcos Maia de Moraes que, em 1992 daria origem a uma das bandas mais vivas na memória da cena alternativa da década de 1990, o The Power of the Bira. Com Edson nos vocais, Marcos na guitarra, Rogério e Aristides Rudinick Júnior nos baixos e Marcelo Moraes (irmão de Marcos) na bateria, o The Power rompeu as fronteiras da cidade e tocou em diversos shows e festivais em outras cidades do Estado e do país no início da década de 1990. Sobre o The Power, o blog Joinroll traz uma crítica da fita demo da banda feita por Ricardo Alexandre publicada no Jornal O Estado de São Paulo¹⁸, caderno Zap! em 21 de julho de 1994:

Uau! É a primeira frase que vem à mente logo nos primeiros acordes de “Camisa de Força”, a música que inicia a demo-tape “Moisés Toca Teclado”, do quinteto de Joinville (SC) The Power Of The Bira. Unindo *hardcore*, *punk rock*, industrialismos, experimentalismos e bom-humor nas alturas, o grupo, formado por Edson (voz, furadeira e apito de sorvete), Rogério (baixo com distorção, guitarra, apito inhambu cruzeta e triângulo), Camilo (outro baixo e voz), Marcos (guitarra e backing vocals) e Marcelo (Bateria, Prato Cão e vocal) representa para o cenário *rock* atual uma espécie de Replicantes mais aberto a influências esquisóides. A fita “Moisés Toca Teclado” (com 21 microfaixas, espinha bacana e foto na da banda) apresenta produção bem cuidada, ainda mais se compararmos com outras demos da mesma praia sonora. O destaque supremo vai para “Toca Raul!!!”, um excepcional manifesto anti-bichogrilo com a supersônica duração de alguns centésimos de segundo. Das 21 músicas, cinco são gravadas ao vivo e redobram de velocidade e energia. São elas “Injustiça seja feita”, “64”, “Nazi-Chocolate”, uma outra versão de “Toca Raul!!!” e “O Jovem Vai Foder”. Quando eu consegui entender as letras, achei-as geniais, como em “Sado Sado Oi Oi Oi!” e “Coma Tijolo”. Mas mesmo sem decifrar o que se canta, a energia do instrumental já dá pro gasto. O The

¹⁸ O jornal O Estado de São Paulo é o mais antigo dos jornais da cidade de São Paulo ainda em circulação, desde 1875, hoje é conhecido como Estadão.

Power Of The Bira consegue dar seu recado socializado sem cair em maneirismos “engajados” de consciência duvidosa, com bom humor e espreteza (ALEXANDRE, 1994, p. 103).

Figura 7 - Show da banda The Power of the Bira



Fonte: Blog The Power of the Bira (2015).

Outra banda dos primórdios da cena alternativa é a banda joinvilense Alpha Asian Malária de 1993, que teve como vocalista José Carlos de Souza, posteriormente proprietário da Casa do Rock em 1998, espaço da cena alternativa norte-nordeste catarinense que veremos a frente. Sua única fita demo foi *Ensaio Medíocre* e seu estilo era o *punk rock*. Também do início dos anos 1990 são as bandas de Joinville, Leis e Ordens, que junto com o “The Power”, tocou na inauguração do Curupira Rock Club, um dos espaços mais importantes da cena como veremos a frente também. A banda Tormento dos Vizinhos (1990-1997), que abriu shows de bandas internacionais em Joinville como Dog eat Dog (EUA) e a banda jaraguense Die Heissen Kartoffel, que teve sete anos de atividades e uma vasta produção musical, também são bandas que marcaram o início dos anos 1990.

A partir de 1995 passam a surgir muitas bandas na região, os espaços começam a se ampliar e bares pouco frequentados da cidade passam a abrir as portas para as bandas autorais. Em Joinville surgem bandas como, Mole Hole, Sanchez, Butt Spencer, Os Legais, Schnaps,

Punkada, Vacine, A-77, Dolly Sheep, Buzzgang, Suferi, Medióces, Mentas Sujas, Simples, Ambulantes, Fel, Jelly Bean Brain, The Birbous, Nortto Pleticina e Outcry. Em Jaraguá do Sul temos Los Bodegueros, Blood Mary e Deltacid. De Guarimir temos a banda Fly-X. E de Schroeder a banda Repulsores. A cidade de Blumenau não faz parte da região norte-nordeste catarinense, encontra-se na região do Vale do Itajaí, mas por sua proximidade de Guarimir eram constantes as participações de bandas blumenauenses como Enzime, Madeixas e Minds Away, entre outras, em shows na região nas décadas de 1990-2000.

As bandas Outcry, Jelly Bean Brain, Nortto Pleticina e Blood Mary foram algumas das poucas bandas formadas majoritariamente por mulheres. A banda joinvilense The Birbous contava com uma vocalista, Melina Novaes, e a banda blumenauense Madeixas também contava com uma vocalista, Camila Zoschke. Sem dúvidas as cenas de *rock* alternativo, como expõem Bennett e Peterson (2004), foram lugares majoritariamente masculinos e de jovens de classe média.

Figura 8 - Show da banda Outcry, formada majoritariamente por mulheres



Fonte: Arquivo pessoal de Bruna Merino (2014).

Estudando as formações das bandas, através de imagens, vídeos e fotos, pude perceber que o universo de frequentadores da cena era

formado majoritariamente por jovens do sexo masculino e brancos. Em um artigo na zine HC SCENE 2 (década de 1990, s.d.), intitulado, “Mulheres na Luta Contra o Preconceito na cena”, a autora do texto Bianca Pozzi, escreveu:

Vivemos em uma sociedade predominantemente machista. O ambiente de shows e zines ainda é formado em sua maioria por homens. E, mais uma vez, as garotas são vítimas de preconceito. É preciso deixar bem claro que muitas meninas vão aos shows pelo mesmo motivo que muitos homens: curtir a banda que gosta. Há mulheres tocando em bandas, fazendo zines, andando de skate, indo aos shows sem segundas intenções. Não pense que toda garota que faz isso está procurando homem ou querendo ser popular.

Já na fala de Christiani Porto Gonçalves¹⁹, que participou da cena tocando nas bandas Jelly Bean Brain e Outcry, podemos observar como coloca Christiani, uma diferença positiva em ser mulher durante os anos 1990 na cena alternativa norte-nordeste catarinense:

Em Joinville no começo quando organizava shows não fazia diferença nenhuma, eu carregava caixa, bateria, montava equipamento, ninguém me tratava diferente, ninguém aliviava por ser mulher. Quando tive a primeira banda percebi uma diferença, as pessoas tinham mais interesse em ver shows da banda, por ser de mulher as pessoas iam aos shows, chamavam pra tocar mais por causa da curiosidade. Percebia que nos shows tinham mais meninas na frente do palco cantando as músicas, já que parece que antes elas não se sentiam representadas. O interesse era grande, e a diferença que existia era positiva, curiosidade e interesse.

Christiani afirma que ser mulher não a fez ser tratada de modo

¹⁹ Christiani Porto Gonçalves foi música das bandas Jelly Bean Brain e Outcry e administradora do blog Musicas pra download. GONÇALVES, Christiani Porto. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 25 de outubro de 2016.

diferente, sendo os papéis das mulheres na organização de shows o mesmo dos homens, Segundo sua opinião o fato de ser mulher gerava um maior interesse na sua banda e atraía um público mais feminino aos shows.

As cenas alternativas eram sim formadas em sua maioria por jovens, homens, brancos, de classe média, entre 18 e 35 anos (HOWELLS, 2013). Mas as cenas alternativas colocaram em cheque as ideias “igualitárias” do *punk*, que como observa David Muggleton (MUGGLETON, 2003) escondiam muitas vezes uma postura sexista. Dentro do universo alternativo, com seu estilo de criação *do it yourself*, uma das correntes que surgiram foram os movimentos das Riot Grrrrls, que no final dos anos 1980 início dos anos 1990, através de bandas como Bikini Kill, L7, Hole, entre outras, colocaram as mulheres no papel ativo da criação e da produção nas cenas alternativas.

Como esclareceu Melina Novaes, em sua entrevista, o preconceito existe em todos os lugares, mas dentro da cena, de certa forma a música dava mais liberdade de expressão. Mas, segundo Novaes, para além de uma questão da cena alternativa, “o machismo é algo que está enraizado na nossa cultura, independente do tipo de som”²⁰. Neste sentido, por um lado vemos que a música e a cena abriram de certa forma espaço para as mulheres, colocando-as como agentes ativas dos shows e de suas bandas. E, por outro lado, assim como em todo o restante da sociedade, podemos encontrar sexismo e machismo dentro do universo alternativo também. Atualmente podemos observar que a participação das mulheres aumentou como em todas as áreas da sociedade, mas que o universo alternativo ainda pode ser considerado um universo majoritariamente branco, masculino e de classe média.

Destas bandas citadas, talvez a que tenha atingido o maior reconhecimento, tocado em inúmeros outros lugares do país como São Paulo, Curitiba, Santos, Porto Alegre, Rio de Janeiro, entre outras, tenha sido a banda de skacore Butt Spencer. Formada inicialmente por um quarteto (vocal, bateria, guitarra e baixo), a banda inclui com o passar dos tempos três instrumentos de sopro (sax tenor, sax alto e trombone de vara), o que deixou diferenciada a sonoridade da banda.

²⁰ Melina Novaes foi vocalista da banda The Birbous, é artista plástica e hoje trabalha com fotografia. NOVAES, Melina. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 06 de janeiro de 2015.

Figura 9 - Trio de metais da banda joinvilense Butt Spencer



Fonte: Blog Joinroll (2014).

Nos anos 2000 temos uma continuação da efervescência cultural dos anos de 1990, porém com um declínio no número de bandas e espaços, o que foi se acentuando paulatinamente até chegar à situação que hoje se encontra, o que um dia foi uma cena viva e pujante, mudou para um cenário em que se têm bandas esparsas e falta de locais de shows. Dentre as bandas que podemos elencar nos anos 2000 está a banda Os Carademarte (Joinville), que tinha uma sonoridade agressiva e suja, fazendo um *rock* acelerado. Também do início dos anos 2000 são as bandas Cultura Monstro, Lara, Baratas Albinas, Graduação Alcoólica e Schiloyda, todas de Joinville. Em Jaraguá do Sul temos o surgimento da banda Sufoco. De Schroeder temos a banda Kill The Future. E em Araquari surge a banda Lopez.

Em 2004, temos o surgimento da banda Pau Dublê, também de Joinville, que deixou apenas um registro, o CD demo, Drink Love Night Show e que era composta por ex-integrantes das bandas Schnaps, Buzzgang e A-77. Já para o final da década de 2000 surgem em Joinville algumas bandas como Fevereiro da Silva, Alva e Somaa, estas também em sua maioria compostas por ex-integrantes de antigas bandas como

Os Carademarte, Schnaps, Butt Spencer, Tormento dos Vizinhos e Fel. Outras bandas que surgiram em Joinville foram Miopia, Ursulla, Blasè e Sylverdale. E em Jaraguá do Sul a banda Os Fritz da Puta e a banda Cadaveric Hotel. A produção musical continua até hoje e outras bandas surgiram na região, no entanto, como já dito acima, os espaços abertos à música alternativa e até mesmo as bandas foram ficando rarefeitos e o que antes poderia ser considerada uma cena, foi se transformando em eventos pontuais.

2.3.3 Lugares

Dentro desta cena, o principal local de shows foi certamente o Curupira Rock Club, na cidade de Guaramirim. O Curupira foi um local que teve mais de 180 shows e por onde passaram mais de 750 bandas. O espaço foi inaugurado em 09 de maio de 1992, fundado para ser um bar, mas sem música ao vivo, o Curupira logo foi transformado em uma casa de shows para bandas autorais e independentes. O lugar foi um ponto de encontro importante das bandas alternativas, não só de Santa Catarina, mas do Brasil. O Curupira era, nas palavras do colunista Rubens Herbst, “uma lendária trincheira da música autoral alternativa”²¹. Muitas bandas locais, nacionais e internacionais passaram pelo palco do Curupira, como Ratos de Porão, São Paulo-SP, Olho Seco, São Paulo-SP, Júpiter Maça, Porto Alegre-RS, Diferentes Actitudes Juveniles, Buenos Aires-Argentina, entre muitas outras bandas. Como disse o jornalista Marcos Espindola na reportagem, Lugar do Caralho, do jornal Diário Catarinense (Florianópolis, 19 maio de 2011, Variedades, p. 8.), o Curupira “era o nosso CBGB’S”²², símbolo do *rock’n roll* catarinense”. Aberto até os dias de hoje, o Curupira é considerado uma das casas de shows alternativas mais antigas do Brasil.

²¹ Rubens Herbst é jornalista do Jornal A Notícia e blogueiro do blog Orelhada, foi e é apoiador da cena e organizador de shows. HERBEST, Rubens. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 30 de setembro de 2016.

²² O CBGB’s foi um bar que abrigou o início do movimento punk em Nova York, EUA. Ver Glossário.

Figura 10 - Show da banda Ratos de Porão no Curupira Rock Club



Fonte: Blog Histórico do Curupira (2015).

A Casa do Rock (1997-1999), que no início se chamava Cyber Punk, foi outro empreendimento voltado para música que teve uma vida relativamente longa. A Casa do Rock surgiu no lugar do bar Cyber Punk. Este foi aberto por Gustavo Menhegim²³ e sua mãe, Ilca Soares, em uma casa enxaimel²⁴ antiga, hoje demolida, na região central de Joinville, que os mesmos alugaram no início do ano de 1997. O mesmo era um bar com espaço para bandas de *rock*, que na maioria das vezes eram seus amigos, fazendo um som, tomando cerveja e se divertindo. Gustavo e sua mãe tiveram dificuldades de manter o bar, que faliu no final de 1997. O final do Cyber Punk abriu espaço para outro bar, era o começo da “Casa do Rock”, nome dado ao lugar por Chipas Spengler, José Carlos de Souza e Carlinhos, que alugaram o local após a falência. A Casa do Rock existiu no final dos anos 1990 (1997-1999), e como

²³ Gustavo Meneghim é artista plástico, tocou em diversas bandas como The Birbous, Pau Duble e Jaquetinhas e também foi proprietário de um bar para bandas independentes, o Cyber Punk. Atualmente é proprietário do Sebo Toca do Vinil em Joinville. MENEGHIM, Gustavo. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 20 de outubro de 2014.

²⁴ Técnica construtiva típica dos colonizadores europeus na região norte-nordeste catarinense.

diversos outros locais nas cidades de Joinville, Jaraguá do Sul, Schroeder e Guaramirim, abrigou muitos shows da cena alternativa norte-nordeste catarinense.

Figura 11 - Show da banda Suferi na Casa do Rock em Joinville



Fonte: Blog Joinroll (2014).

Outro espaço importante da cena na década de 1990 foi a boate Fábrica II, uma casa noturna com um espaço para shows, que funcionava em uma antiga fábrica na cidade de Joinville. Entre 2000 e 2008 temos o Garage, local para shows no bairro Itinga, também em Joinville. No entanto, ao contrário do Curupira, do Garage ou da Casa do Rock, espaços próprios para shows, muitos dos espaços de sociabilidade da cena alternativa dos anos 1990 eram em sua maioria bares esquecidos, abandonados, pouco frequentados e que de certa forma eram reavivados pelos shows das bandas alternativas de Joinville e região. Como afirma Straw (2006), as cenas ressignificam locais marginalizados, subutilizados. Podemos observar este processo a partir do estudo de Carlos Cunha (2014), sobre como a cena alternativa de Natal e sua ocupação de espaços antes “marginalizados” no bairro histórico da Ribeira, refuncionalizou, o bairro, que agora é ponto badalado da noite natalense, com atrações para todos os gostos.

Dentre estes bares esquecidos que tiveram seus momentos na história da cena alternativa, temos o bar Chaplin, na década de 1990, e o Dallabonna, na década de 2000, ambos na região central de Joinville. Na

região rural da cidade de Joinville, temos o Bar da Ponte Baixa ou como era popularmente conhecido, o bar do seu Juvenal. Outros bares que abriram suas portas para as bandas alternativas foram o bar Glória, no bairro joinvilense que leva o mesmo nome e o bar do Funil, no bairro Saguçu, em Joinville. Em comum estes bares tinham a falta de clientes e a necessidade de fazerem seus caixas “girarem”. Igualmente, unia-se a necessidade financeira de um estabelecimento a necessidade de espaço dos músicos autorais. Esta combinação rendeu muitos eventos e movimentou certos espaços esquecidos das cidades da região norte-nordeste catarinense nas décadas de 1990-2000. Outro recurso na busca por espaços para as bandas era a locação de Sociedades, Salões de Baile, que na falta de outros eventos, locavam suas dependências para os organizadores de shows, que utilizavam estes espaços na realização de seus eventos. Um destes espaços é o Salão Jacob, na região rural de Joinville. Na região central da cidade podemos elencar a Sociedade Palmeiras, Sociedade Orca e o Clubão.

Figura 12 - Show da banda Dolly Sheep no bar Chaplin em Joinville



Fonte: Vintage Joinville (2016).

Uma das características marcantes de muitos espaços da cena é a localização dos mesmos em espaços rurais. Tanto o Curupira, quanto o Salão Jacob, quanto o Bar da Ponte Baixa, são lugares isolados, nas regiões rurais de Guarimirim e Joinville, e que tem toda uma atmosfera idílica, não urbana. Assim, diferente da maioria das cenas *punks* ou

alternativas, a cena alternativa norte-nordeste catarinense tem como uma característica o uso de espaços não urbanos, a ocupação de espaços fora das cidades, nas suas regiões rurais e que acabavam sendo espaços de liberdade, longe dos olhares mais reguladores do meio urbano. Lugares onde os jovens podiam ser eles mesmos sem os olhares vigilantes dos transeuntes que os julgavam no coração das cidades, lugares que faziam um contraponto ao ambiente industrial e cinzento das cidades da região.

A ocupação de locais nas áreas rurais, como o Curupira, o Salão Jacob, o Bar da Ponte Baixa, também podem ser observada pelo seu lado boêmio. Segundo Ansolabehere (2014) é típico dos movimentos boêmios a busca por espaços não tradicionais, no caso de Paris no século XIX ou da Argentina no início do século XX, os cafés e cervejarias, já no caso da cena alternativa, além dos bares decadentes da cidade, muitos espaços rurais. Para além da ocupação de espaços urbanos, como é comum na maioria das cenas alternativas, a cena alternativa norte-nordeste catarinense ocupou espaços não urbanos, o que certamente dava uma característica peculiar aos shows da cena norte-nordeste catarinense. Estes espaços estavam fora dos olhares mais controladores da cidade e representavam para os participantes da cena locais de liberdade, onde os mesmos podiam se portar a sua maneira, se divertir como queriam, serem eles mesmos.

Figura 13 - Entrada do Curupira Rock Club, na região rural de Guaramirim, SC



Fonte: Blog Histórico do Curupira (2015).

Nos anos 2000 podemos observar que alguns lugares com uma estrutura para shows, ao contrário da maioria dos outros bares apontados, passaram a abrir espaços em suas agendas para as bandas alternativas, como no caso do bar Cais 90, Double Phase e Matches Bar, em Joinville. Porém, a situação era difícil tanto para os bares esquecidos ocupados pela cena, quanto para os bares próprios para shows. Exceto o Curupira, a Casa do Rock e o Garage, a maioria dos bares não abriu as portas para shows por mais de um ano ou fazia shows apenas esporadicamente. Alguns locais aqui não citados receberam apenas um show.

A maioria dos locais da cena, mesmo os que mantiveram as suas portas abertas durante um longo período, passaram por dificuldades financeiras como pude observar através das entrevistas. Segundo Marcos Moraes²⁵, era difícil manter um lugar de shows. Na entrevista, o mesmo relata que seu “Beto”, proprietário do Garage, observou que as vezes a casa dava prejuízo. José Carlos de Souza conta em sua entrevista²⁶ que economizou a vida toda para abrir um bar para bandas, mas infelizmente em dois anos a inexperiência como administrador e a falta de apoio do público, que tinha uma cultura de ir aos shows mas não entrar, ficando no estacionamento do bar bebendo coisas que haviam trazido e não gastando nada na Casa do Rock, inviabilizaram seu sonho de viver da música. Para José, ser um empreendedor nesse meio, em suas palavras é “dedo nos olhos”.

Em entrevista no ano de 2014, Marcos Maia de Moraes dita que na cena norte-nordeste catarinense havia muita dificuldade de espaços para as bandas. A organização dos shows dependia do empreendedorismo dos próprios participantes das bandas, pois quase não existiam espaços próprios para shows, o que fazia com que os organizadores dos shows tivessem que procurar lugares não relacionados com a cena interessados em abrir espaço para os shows. Podemos enxergar isto por duas perspectivas. Se por um lado as bandas

²⁵ Marcos Maia de Moraes foi guitarrista e vocalista das bandas Camisa de Força, The Power of the Bira e Sanchez, foi um grande agitador cultural da cena e promotor de shows. Hoje tem seu próprio negócio de prensagem de CDs de bandas em geral. MORAES, Marcos Maia de. Entrevistado no dia 21 de outubro de 2014 em Joinville - SC.

²⁶ José Carlos de Souza foi vocalista da banda Alpha Asian Malária e proprietário da Casa do Rock. Atualmente trabalha como almoxarife na empresa Kawo de Joinville. SOUZA, José Carlos de. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 30 de setembro de 2016.

sofriam com a falta de espaços próprios para shows, por outro lado a falta de uma regulamentação mais restrita e a necessidade econômica de bares e associações não próprias para shows fizeram com que os jovens da cena alternativa pudessem organizar seus próprios shows em um modelo *do it yourself*, ocupando espaços da cidade que seriam impensáveis para shows nos dias de hoje (APÊNDICE B).

A busca por espaços uniu esforços de muitos dos participantes, que na falta de lugares próprios para shows acabaram por se tornar eles mesmos os organizadores de seus próprios shows. A necessidade de lugares para tocar fazia com que mesmo festas em casas de pessoas ligadas às bandas ou não se tornassem muitas vezes verdadeiros espaços para shows.

Figura 14 - Shows em festas particulares eram comuns na cena alternativa norte-nordeste catarinense



Fonte: Blog Vintage Joinville (2016).

Portanto, podemos observar que de maneira independente, o movimento cultural que foi gerado em torno da musicalidade alternativa no norte-nordeste catarinense nas décadas de 1990 e 2000, a cena alternativa norte-nordeste catarinense, foi um movimento que ocupou e

mexeu com os espaços das cidades da região, com dezenas de bandas que produziram centenas de criações e shows. A cena foi um movimento artístico local, que deixou suas marcas na memória da região e que, junto com as outras cenas alternativas de outros locais do país e pelo mundo, foram uma opção de diversão e exploração da criatividade juvenil fora da cultura *mainstream* na década de 1990.

3 UM OLHAR POR DENTRO DA CENA ALTERNATIVA NORTE-NORDESTE CATARINENSE

3.1 INFLUÊNCIAS

Como afirma Napolitano (2002) deve-se observar os usos e apropriações dos materiais culturais consumidos pelos artistas que serão estudados, em nosso caso, o que os participantes da cena escutavam e como resignificavam estas escutas. Nas entrevistas e materiais pesquisados, pude encontrar diversos indícios de influências dos participantes da cena. Além das bandas citadas como influência dos participantes da cena, podemos observar certos shows, certos programas de rádio e de televisão, certas publicações, que influenciaram e foram apropriadas pelos jovens da cena na criação de seus estilos musicais, estéticos e performáticos.

Duas das bandas mais citadas, nas entrevistas que fiz com participantes da cena, como uma das primeiras referências no universo roqueiro são as bandas brasileiras, Ratos de Porão e Sepultura. Outras influências sempre citadas são os clássicos do *rock'n'roll* como, Beatles e Black Sabbath, por exemplo. Algumas bandas dos anos 1980 como, Jesus and Mary Chain e Pixies estão entre as referências de muitos dos participantes da cena. As bandas do *punk* nacional dos anos 1980 também são citadas como as primeiras audições. Bandas como Cólera, Garotos Podres, Restos de Nada e Replicantes, estão entre as mais listadas pelos participantes da cena entrevistados. Das bandas *punks* internacionais temos as clássicas, Ramones, Dead Kennedys, The Clash e Sex Pistols, entre muitas outras. Já dos anos 1990 temos uma banda que está na lista da maioria dos entrevistados, Nirvana. Como observou Carlos Cunha (2014) em seu estudo sobre a cena alternativa de Natal, o surgimento da banda Nirvana foi um divisor de águas para muitos jovens, que após ouvirem a banda entraram no universo da música e da cultura das cenas alternativas. Para exemplificar o impacto da banda Nirvana nos adolescentes e pré-adolescentes vou reproduzir uma passagem da crônica do, segundo Cunha (2014, p.141), “filósofo-roqueiro” natalense Capistrano:

“[...] Nesse momento, ‘Cagada’ (essa era a alcunha do rapaz) tomou a iniciativa”. Levantou-se e foi até o velho três-em-um da mãe do Doc, com uma fita cassete, e mudou a trilha sonora. *Kraftwerk* sumiu e, no lugar, um

estranho e desconjuntado *riff* de guitarra começou a chamar a todos para a sala de estar. Rapidamente, em ondas, uma bateria poderosa invadiu a casa, anunciando o apocalipse. Antes que qualquer um pudesse dizer qualquer coisa, pensar qualquer coisa, objetar qualquer coisa ou olhar para o lado e suspirar, aqueles blocos ritmados de barulho explodiram, como se um caleidoscópio de fúria e sentimento primitivo e sincero estivesse invadindo o ambiente.

Em poucos segundo, mais de trinta pessoas saltavam na sala de estar da casa do Doc, fazendo um barulho infernal e pintando com cores soturnas aquele fim de ano de 1992.

Isso era o *Nirvana!*

Isso era *Smell like teen spirit!* [...]”.

Após o Nirvana, podemos ver que os nomes mais citados já passam a se enquadrar em uma vertente chamada de *Indie rock*, ou *Guitar rock* no Brasil, com nomes como Sonic Youth e Paviment. Também havia uma vertente mais melódica do *hardcore*, principalmente bandas californianas como, NOFX e Bad Religion. Podemos perceber, para além destes estilos mais definidos, que distintas sonoridades como, Fugazi, Sublime, Mano Negra, Helmet e Rage Against the Machine, Beastie Boys, Alice in Chains, Pearl Jam, Rancid, Operation Ivy, entre muitas outras bandas e sonoridades, também influenciaram a cena, segundo as entrevistas (APÊNDICE C).

Um dos shows mais marcantes para muitos dos participantes da cena foi o show da banda Ratos de Porão em Joinville, no ginásio Ivan Rodrigues, em 1993. O show foi aberto por uma das bandas precursoras da cena alternativa no norte de Santa Catarina, o The Power of the Bira, e influenciou toda uma geração que veio depois deles. Em sua entrevista Gustavo Meneghim conta como foi influenciado pelo show da banda The Power of the Bira na Praça Nereu Ramos, no dia dos estudantes e pelo show da mesma banda local com a banda Ratos de Porão no Ginásio Ivan Rodrigues, na cidade de Joinville (ANEXO A).

Segundo Hélio de Souza²⁷ seus primeiros shows foram os

²⁷ Hélio de Souza foi vocalista da banda Os Cara de Marte, trompetista da banda Fevereiro da Silva e organizador de shows. Atualmente é jornalista *freelancer*. SOUZA, Hélio de. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 25 de outubro de 2014.

shows da banda de seu primo, Ricardo Borges da banda Schnaps. Após acompanhar o primo nos shows da banda do mesmo, Hélio, para além de um participante, montou a sua própria banda, Os Carademarte. Segundo William Geisel²⁸ suas primeiras influências foram os shows de bandas locais como a banda Butt Spencer. Assim vemos que as próprias bandas precursoras da cena criaram uma atmosfera onde seu público muitas vezes passou da posição de fã para a posição de criador, dessa forma vemos que a partir das primeiras bandas passam a surgir outras muitas vezes compostas por aqueles que faziam parte do público das bandas do início da cena.

Outro show que mexeu com o imaginário dos participantes da cena, quando ainda estava em formação, foi o show das bandas Ramones, Sepultura e Raimundos, em um festival em 1994 na cidade de Balneário Camboriú.

Figura 15 - Ingresso do show da banda Ramones, com as bandas Sepultura e Raimundos



Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Brum (2014).

Um show que gerou polêmica na cidade de Joinville, e que inspirou muitos jovens da cena alternativa, foi um show que nem aconteceu. A banda carioca Planet Hemp sofreu um impedimento

²⁸ William Geisel foi vocalista da banda Os Medfocres, de Joinville. Hoje tem um escritório de publicidade em Joinville. GEISEL, William. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 06 de janeiro de 2015.

judicial e não pode tocar em Joinville. Alegando que a banda fazia apologia às drogas, a polícia civil, com o apoio da polícia militar, proibiu o show da banda na cidade, o que gerou muita revolta no público, mas também inspiração em participantes e futuros participantes da cena alternativa local.

Figura 16 - Ingresso do show da banda Planet Hemp em Joinville



Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Brum (2014).

Os programas de rádio não tocavam propriamente música alternativa, porém segundo Marcos Maia de Moraes em sua entrevista (MORAES, 2014), existiam programas de Rádio que tocavam *rock* nacional dos anos 1980 (Titãs, Paralamas do Sucesso, Ira). Segundo Hélio de Souza, também em entrevista (SOUZA, 2014), os programas de rádio que o influenciaram eram ouvidos em casa pelo irmão mais velho e também tocavam *rock* nacional dos anos 1980, e bandas como Guns n' Roses, Metálica e Nirvana. Para Heriberto Werner²⁹ das bandas jaraguenses Die Heisse Kartoffel e Cadaveric Hotel, o *rock* nacional dos anos 1980 ouvido nas rádios, com bandas como Ultraje a Rigor, foram essenciais no nascimento do seu sonho de ser um guitarrista.

Os programas de televisão também influenciaram de alguma

²⁹ Heriberto Werner foi vocalista da banda jaraguense Die Heisse Karthofel, atualmente esta na banda Cadaveric Hotel e é proprietário da loja de música alternativa Limbo Bazar do Rock, em Jaraguá do Sul. WERNER, Heriberto. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Jaraguá do Sul, 15 de outubro de 2016.

forma, apesar de serem pouco voltados para o alternativo ou voltados para a sonoridade alternativa de forma indireta. O canal MTV, que vem desde a década de 1980 nos Estados Unidos e que estava nas em grandes cidades brasileiras como Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba, desde 1990, surgiu apenas em meados da mesma década em Santa Catarina. No início da década de 1990 a MTV Brasil resgatou os artistas consagrados da MPB para as novas gerações através dos programas Acústico MTV (STROUD, 2008), mas também foi responsável por mostrar no Brasil a explosão do *Grunge*, com a banda Nirvana, bem como inúmeras outras bandas alternativas que surgiram nos anos 1980 e 1990. Como relembra Moraes (2014), existia um programa chamado “Lado B”, apresentado aos domingos à noite, no final da programação, que era uma fonte de informação a respeito de bandas do cenário alternativo ao redor do mundo. Segundo Marcos, o mesmo via o programa após o mesmo ser apresentado, já que o programa era gravado em VHS por seu vizinho que tinha televisão a cabo, para depois ser assistido em vídeo cassete, por Marcos e outras pessoas.

Também é citado o programa Matéria Prima, de Serginho Groisman, que tinha apresentações como da banda Ratos de Porão ao vivo. Outra forma de entrar em contato com informações sobre bandas de outros países na época eram os vídeos de skate e de surf, que geralmente tinham bandas *punks* ou de *hardcore* na trilha sonora. Um programa lembrado por Hélio de Souza (2014) é o programa de esporte radicais do final dos anos 1980, início dos anos 1990, Realce. Algumas publicações como a Revista BIZZ (1985 a 2001) também influenciaram participantes da cena, já que a revista trazia em seu editorial uma linha de reportagens que não abordava os artistas da MPB, que eram abordados pela maioria das outras publicações (STROUD, 2008).

Como relatam vários participantes da cena, era extremamente difícil muitas vezes se conhecer uma banda nova, ter acesso a um novo som. Como veremos a frente, existe uma grande diferença entre a forma de se conhecer novas bandas atualmente, onde com um clique, na internet, você pode fazer downloads de bandas do mundo todo, e os anos 1980 e 1990, quando conhecer uma nova banda dependia de poucos programas de televisão e algumas revistas.

3.2 SONORIDADE LOCAL DA CENA ALTERNATIVA

A música alternativa, segundo Will Straw, é vernacular (1991), sofre influências de particularidades do lugar onde é feita, o que torna

cada cena local singular. Como podemos observar no conceito de cena, uma das suas características são as experiências culturais locais, que, como afirma Bennet (2004), se apropriam de estilos musicais globais. A ideia é a de que sonoridades globais, como o *punk* ou o *hardcore*, são reinterpretadas nas cenas alternativas, que variam a maneira de se apropriar destas sonoridades. Nas palavras de Barry Shank, cenas são relações entre práticas musicais com espaços geográficos específicos (STRAW, 1991). Assim sendo, cada localidade geográfica teria sua especificidade no estilo de tocar as influências globais que recebe.

Na cena alternativa norte-catarinense, temos alguns exemplos de uma influência *punk* mais direta e da pluralidade sonora das cenas alternativas. Um exemplo de influência *punk* direta são as bandas, Camisa de Força e Alpha Asian Malária, A-77, Jelly Bean Brain, Blood Mary e Dolly Sheep, entre outras. Como disse Adriano Horn, guitarrista da banda A-77 em sua entrevista³⁰, a forma de tocar do *punk rock* é mais simples, “mais fácil de tocar”, o que atraía as pessoas sem tanta formação musical a tocá-lo. Ainda neste sentido, como afirmou Moraes em sua entrevista no ano de 2014, quando ele percebeu que conseguia tocar as músicas da banda *punk* Replicantes, o mesmo acreditou que poderia ter uma banda também.

Podemos observar bandas de *hardcore* como o Tormento dos Vizinhos, de Joinville, que muitas vezes podiam ser chamadas de *metalcore* como Medíocres, Schnaps (cachaça em alemão), Suferi, Outcry, de Joinville, Los Bodegueros e Deltacid, de Jaraguá do Sul e Repulsores, de Schroeder, que faziam um *hardcore* pesado, com uma distorção agressiva e as vezes usando a afinação da sexta corda em Ré (usando a sexta corda da guitarra e a quarta do baixo afinadas em ré, como podemos ver na banda estadunidense Helmet). A cena contava também com bandas *guitar* (ou como são chamadas na América do Norte, *Indie*) como Vacine, Buzzgang, Simples e Ambulantes, de Joinville, Fly-X, de Guaramirim, e as bandas Minds Away e Madeixas de Blumenau, entre outras, que tinham influências mais *Indie rock*, como Pixies, Pavement e Sonic Youth. A cena tinha também bandas de Skacore como a banda Butt Spencer de Joinville. Já a banda Mentos Sujas tocava o chamado *grindcore* que era um *punk rock* extremamente acelerado.

A banda Sanchez fazia um som inspirado, como disse Marcos

³⁰ Adriano Horn tocou nas bandas Simples, Ambulantes e Pau Doble, entre outras. É artista plástico e hoje trabalha no Museu de Arte de Joinville. HORN, Adriano. Entrevistado no dia 20 de outubro de 2014 em Joinville - SC.

Maia de Moraes (vocalista e guitarrista da banda e ex-The Power), em depoimento ao blog Joinroll, nas músicas da trilha sonora do filme *Pulp Fiction*. A banda Os Legais são um exemplo de uma sonoridade altamente particular, já que a banda não tocava um acorde em suas apresentações, que eram uma mistura de barulhos de máquinas e instrumentos sendo tocados aleatoriamente e com uma letra sendo cantada sobre esta mistura. O quarteto Fel também foi um bom exemplo de uma sonoridade que tinha características bem particulares, com base nas sonoridades alternativas, mas com uma originalidade nos temas das músicas e na sonoridade, fugindo de rótulos mais marcados.

A sonoridade das bandas foi se afastando cada vez mais da estética *punk* no decorrer da cena. As bandas começavam inspiradas em sonoridades como *punk* e pouco a pouco iam se diferenciando, criando, buscando a sua sonoridade. Alguns destas bandas são uma espécie de hibridismo³¹ sonoro. Como vimos no exemplo da banda Butt Spencer, que fazia um som entre o ska (vertente de som jamaicano que deu origem ao Reggae e posteriormente usada por bandas *punks* como The Clash e Specials, que criaram uma batida que misturava *ska* e *punk* (CHARLTON, 2011)) e o *Hardcore* (sonoridade advinda do *punk*, porém mais acelerada e pesada). A banda foi uma leitura local de inspirações como as bandas, Specials, Voodoo Glow Skulls (banda

³¹ Para Néstor Garcia Canclini (1997), as culturas urbanas atuais não se agrupam mais em grupos fixos ou estáveis. As novas tecnologias de reprodução (vídeos, câmeras, celulares, internet) fazem com que em cada canto do mundo cada um tenha a possibilidade de conhecer um pouco de tudo, já que hoje as culturas locais são desterritorializadas e os mercados simbólicos são transnacionalizados. Assim cada indivíduo pode montar seu próprio repertório, sendo a hibridação cultural a junção de gostos diversos com influências de procedências anteriormente separadas. Para o autor a hibridação cultural seria a coopresença de estilos, em um mundo onde “as culturas já não se agrupam em grupos fixos e estáveis” (CANCLINI, p. 304). Neste sentido, quando pensamos no hibridismo sonoro das bandas alternativas, nos referimos à mistura de ritmos de diferentes locais, na composição de algumas das músicas das bandas da cena. Estas bandas misturam a sonoridade punk a elementos como o ska (ritmo jamaicano), ou a elementos industriais como furadeiras, ou como veremos a frente ao ritmo das polcas das bandas germânicas da região. No Brasil dentro do rock, talvez o exemplo mais bem sucedido do hibridismo do antigo com o novo, do local com o global, tenha sido a banda pernambucana Nação Zumbi, que mistura rock ao maracatu. Assim, hibridismo pode ser descrito como a mistura de sonoridades, ritmos, influências, que são possíveis hoje em um mundo onde o acesso a informação faz com que as distâncias diminuam.

estadunidense que o Butt Spencer abriu o show) e Operacion Ivy. A banda é um exemplo de como a sonoridade das bandas da cena foram se transformando e se modificando. A banda iniciou com três integrantes, Rodrigo Brum, Lauro Moraes e Marcelo, tocando um *punk* básico, posteriormente, a banda se tornou um quarteto com a entrada de Maurício, com uma sonoridade *hardcore* mais trabalhada. Depois Rafael Zimath substituiu a Marcelo e mais tarde entraram na banda João Paulo, Richard e Charles, compondo a banda com três instrumentos de sopro (sax tenor, sax alto e trombone de vara) e modificando mais uma vez a sua musicalidade.

A banda The Power of the Bira é outro exemplo desse hibridismo das influências da cena, pois usava em suas músicas, furadeira, apito de sorveteiro, baixo com distorção, apito e triângulo, em suas músicas. Outro exemplo deste hibridismo sonoro do *rock* alternativo na cena estudada é a banda Medíocres, que poderia ser chamada de *metalcore*, mas com apropriações de diversos estilos. Como coloca o ex-vocalista da banda, William Geisel (GEISEL, 2015), “a banda tinha diversas influências, é difícil dar uma nomenclatura à mesma”. Podemos observar esta tendência à mistura de estilos, apontada como característica das cenas alternativas pós-*punk*, em um artigo do jornalista Gleber Pieniz, A agressividade vem do *Underground* (09/01/2000), do jornal A Notícia, sobre o CD de estreia da banda de Joinville, Schnaps, que já tinha lançado outras duas fitas demo. Neste artigo, Gleber discorre sobre as músicas e, entre críticas e elogios, nos faz observar a variedade de estilos de uma só banda.

O disco (Se É Pra Falar Mal) abre com Eu Acredito, uma das músicas mais recentes do quinteto e que evoca influências de bandas como Prong e Helmet. “Alerta” faz parte dos trabalhos antigos e vem na sequência com vocais menos agressivos, construindo um crossover com riff bastante tradicional – embora também admita a limpeza das guitarras. Quase lacônica a faixa título abre caminho para “Resto”, um *hardcore* direto e cru na mesma linha de “Jornais Ambulantes” e “Inveja”, ainda que esta última (uma das melhores faixas do disco, também da fase quarteto) seja entremeada por passagens que lembram a surf music e o *rock* dos anos 70. Outro grande destaque do single, “Dia a Dia” se sobressaiu entre as músicas ora pela variação das

guitarras e pela alternância de climas, ora pelo efeito peculiar dos vocais dobrados provocam (a banda tinha dois vocalistas). As vozes também fazem o diferencial de “Não Tente Fugir”, mas surgem agora esquizofrênicas, ampliadas por megafone, fazendo companhia a uma linha melódica de baixo e guitarra influenciada pelo *metal* híbrido que um dia caracterizou o trabalho dos Ratos de Porão.

Esta leitura do jornalista Gleber, aponta em poucas linhas várias influências muito diferentes da banda em questão. Fato este comum na sonoridade das cenas alternativas. Nas entrevistas pude notar que, geralmente a primeira influência mais alternativa eram as bandas *punks* mais antigas, e que posteriormente as bandas iam se recriando e buscando um som mais próprio, que na maioria das vezes era um hibridismo sonoro entre as velhas referências e novas sonoridades que iam sendo descobertas. A partir dos estudos sobre os estilos e influências da cena, pude perceber o caráter heterogêneo da sonoridade das bandas que participaram. A escuta destas bandas demonstra o caráter híbrido da sua musicalidade e nos mostram sonoridades singulares. Como disse o jornalista Rubens Herbest em sua entrevista no ano de 2016, “a cena dos anos 1990 era marcada pela diversidade, pelo ecletismo, pelo experimentalismo, por vários tipos de som”. De tal modo, o que temos nas cenas locais são apropriações criativas, não cópias, mas sim reinterpretações locais de influências gerais como o *punk* e o *hardcore*.

Os locais periféricos, com certo atraso cultural, onde as novidades demoram para chegar um pouco mais, podemos ver a presença de texturas diferentes coexistindo, de formas culturais móveis e mutáveis (STRAW, 2008). Para Straw (2008), principalmente após a Segunda Guerra Mundial, a música passou a ter uma circulação transnacional muito mais ampla, e cada vez mais as texturas transnacionais e locais se entrecruzaram e formas estrangeiras foram apropriadas e criaram novas maneiras de se observar velhos estilos. Neste sentido, o autor Straw (2008), observa que a cultura é algo que circula e que passa por estágios como a imitação, mas que como apropriações recriam sobre as influências e criam novos estilos musicais.

Como podemos observar no conceito de cena, uma das suas características são as experiências culturais locais, que, como afirma

Bennet (2004), se apropriam de estilos musicais globais. Observamos que as cenas vivem em uma relação de consumo e recreação, que fazem com que as cenas locais sejam influenciadas por valores globais, como no caso das cenas alternativas o *punk*, e, após inserirem as características locais, possam ultrapassar os limites do local. Pois, como explanam Freire Filho e Fernandes (2005, p. 7) “os valores estéticos locais são os mesmos de um cosmopolitismo que mantém pontos de referência relativamente estáveis, de uma comunidade para outra, possibilitando a reprodução do localismo do *rock* alternativo em níveis internacionais e até mesmo globais”. Ou seja, a base comum, o *punk*, é uma linguagem conhecida globalmente, assim suas apropriações locais podem circular por meios distintos, já que tem uma base comum.

Nesse sentido, a partir de Straw (2004), observamos que as cenas para além de lugares de socialização são, entre outras coisas, locais de surgimento de novas formas culturais. Desta maneira, os estilos globais apropriados localmente, nas cenas, viram novas identificações, novas sonoridades (BENNET; PETERSON, 2004). Dessa forma, para Straw (2004), surgem estilos de música emergentes em cenas locais e eles alimentam as grandes gravadoras, que por sua vez são reapropriadas por cenas locais que novamente criam outros estilos singulares e assim por diante.

Observo que cada cena local, de uma diferente cidade ou região, faz uma diferente apropriação das linguagens *punks*, fazendo as cenas *punks* de diferentes locais serem distintas entre si, as cenas alternativas americanas serem diferentes de região para região, as cenas alternativas brasileiras serem diferentes de suas influências estrangeiras e dentro do Brasil as cenas alternativas dos diversos locais guardarem características ímpares, sendo extremamente diferente a sonoridade de região para região. Mesmo dentro de Santa Catarina, existem diferenças enormes entre a sonoridade das bandas da região Norte-Nordeste, das bandas da região da Grande Florianópolis, do Oeste do Estado ou do Sul do Estado.

Como já observamos, não só na questão política e estética, mas também na sonoridade, as bandas *punks* de Nova York são muito diferentes das bandas *punks* inglesas. Cada cena tem características únicas e mesmo dentro de cada cena encontramos sonoridades extremamente diferentes umas das outras. Neste sentido podemos observar que ambas as bandas, Ramones e Sex Pistols, são *punks*, mas cada qual tem a sua linguagem, o seu estilo, a sua sonoridade, e não é porque o *punk* surgiu primeiro em Nova York do que na Inglaterra que o *punk* inglês é uma mera cópia do *punk* americano ou deixa de ser um

estilo de música inglês. Da mesma forma, o *punk* brasileiro é muito peculiar em relação ao *punk* americano ou inglês. Desta maneira, não é apenas um estrangeirismo, mas um estilo de música legitimamente brasileiro, já que carrega traços locais fortíssimos.

As cenas alternativas que surgiram nos anos 1980 e 1990 nos Estados Unidos e ao redor do mundo tem cada qual a sua sonoridade. Se observarmos as bandas pelos selos que as representam fica fácil de identificar alguns sons pelos locais onde são produzidos. A sonoridade das bandas alternativas de Nova York é muito diferente da sonoridade das bandas alternativas de Washington, que são muito diferentes das bandas da Califórnia. As gravadoras, os selos independentes como Epitaph, Dischord ou Sub Pop, identificam facilmente a região de onde vêm as músicas. Cada local, cada região, dá seu toque a um estilo musical. Neste sentido, não podemos pensar que as cenas alternativas no Brasil foram apenas cópias das cenas alternativas estrangeiras. Surgiram no Brasil quase que simultaneamente as cenas alternativas americanas ou europeias e assim como entre si são carregadas de diferenças, de regionalismos, de sonoridades singulares.

Cada cidade, cada região, produz uma cena com características próprias. Na região norte-nordeste catarinense o ritmo da região e suas características forjaram uma sonoridade peculiar em relação às outras cenas alternativas, tanto dentro do estado, como no país e em relação às bandas internacionais. A região norte-nordeste catarinense é uma região industrial e de imigração européia. Está característica influenciou nos temas das músicas, nos nomes das bandas (Schnaps, que significa Cachaça em alemão, Die Heisse Kartoffell, que significa A batata quente, entre outras) e na sonoridade das mesmas. Pensando na sonoridade das bandas, as pesquisas nos mostram que a maioria das bandas se apropria de forma criativa de influências da cultura *punk* e alternativa, como estamos vendo. E, como já vimos, existem na cena hibridismos sonoros. O uso de instrumentos inusitados como furadeiras e apitos, pode ser visto como uma influência da atmosfera industrial da região.

Como coloca Bennett (2004), a partir dos estudos de Mitchell (MITCHELL, 1996), as cenas locais de estilos como o *rock*, o *rock* alternativo, o *pop* e o *rap*, entre outros estilos, são lugares onde existe uma relação de apropriação de valores culturais globais, ou seja, as influências são lidas com olhos dos lugares onde são reproduzidas:

Música popular e identidade local fornece uma nova série de *insights* sobre o significado da

produção de música popular e desempenho em espaços locais específicos. Centrando-se em quatro países - a Itália, a República Tcheca, a Austrália e Aotearoa / Nova Zelândia - Mitchell examina como *rock*, *pop* e *rap* produzidos localmente lidam com uma variedade de questões locais, como racismo, desemprego e extremismo político da forma como estes são experimentados em lugares específicos. Uma contribuição significativa do trabalho de Mitchell para a perspectiva de cenas é sua ilustração de como os estilos musicais populares estabelecidos globalmente podem ser prontamente retirados de seu contexto global e retrabalhados de maneira que os tornem mais culturalmente significativos para músicos e fãs em contextos locais específicos. Esta transformação inclui a reinscrição de estilos musicais com significados locais, um processo alcançado, por exemplo, através da introdução de influências musicais locais ou letras cantadas em uma língua ou sotaque locais (BENNET, 2004, p. 227).

Neste sentido, e ainda mais por as cenas alternativas serem lugares de criação livres, por sua natureza independente, sem o suporte de gravadoras, apesar da base em comum no *punk* e no *hardcore*, são recheadas de localismo, com apropriações extremamente singulares de uma região para a outra, que tem como uma de suas características a produção de sonoridades particulares.

Dessa forma, observo que mesmo com uma base comum, o *punk* e o *hardcore*, as sonoridades das cenas alternativas vão ganhando características locais, um sotaque local, falando de assuntos locais.

3.3 ESTÉTICA

Pensando na estética da cena e no estilo dos participantes, podemos observar, através dos vídeos e fotos, que a cena tinha uma influência de uma estética mais *punk*, que como podemos observar no livro *Please Kill Me* (MCNEIL; MCCAIN, 1996), era uma estética que buscava chocar, que tinha tons “apocalípticos”, na maneira dos jovens se vestirem. Entretanto, como podemos observar pelas fotos das bandas e dos shows, e no depoimento de Marcos Maia de Moraes (2014), as

roupas foram ficando cada vez mais normais, o estilo das bandas pós-*punk*, mais calça jeans e camiseta, foi imperando na cena. Como afirmou Marcos, as pessoas foram se cansando dos estereótipos mais clássicos do *rock*, como as roupas pretas e cabelos compridos do *heavy metal*, por exemplo.

Figura 17 - Banda Camisa de Força de Joinville



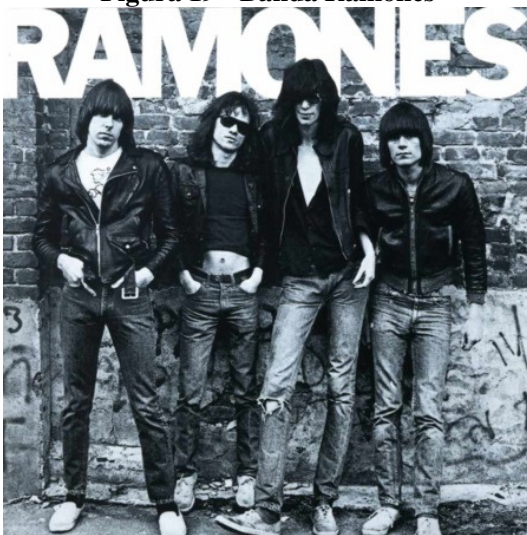
Fonte: Blog Joinroll (2014).

Figura 18 - Banda Ratos de Porão



Fonte: *Google Imagens*, adaptada pelo autor (2016).

Figura 19 - Banda Ramones



Fonte: *Google Imagens*, adaptada pelo autor (2016).

Figura 20 - Visual *punk* mais estereotipados



Fonte: *Google Imagens*, adaptada pelo autor (2016).

Na figura 17 temos a foto de uma banda da cena estudada, Camisa de Força. Podemos perceber a influência do estilo da banda

punk nacional dos anos 1980, Ratos de Porão, na figura 18. Esta por sua vez é influenciada pelo visual dos *punks* dos anos de 1970, como o Ramones, da figura 19. No entanto, poucas bandas da cena chegaram a se representar com um visual como o dos *punks* da figura 20, com seus moicanos, alfinetes no lugar de brincos, botas, camisetas com ditos políticos, ou seja, apesar da influência da estética *punk*, a cena catarinense de 1990, de maneira geral não era tão estereotipada quanto os visuais *punks* mais “clássicos” (figura 20). Diferente do visual mais estereotipado, com moicanos e alfinetes no lugar de brincos, ou dos estilos de se vestir dos fãs de *Metal*, com roupas pretas, cabelos longos e maquiagens, as cenas alternativas representaram uma busca por uma estética menos estereotipada. Ao contrário da versão *punk* mais estereotipado ou do visual *metal*, as cenas alternativas não tinham tanto apelo em certas identificações mais teatralizadas, não estavam tão presas a um estilo, eram espaços com uma preocupação com uma identificação visual um pouco menos estereotipados.

Mas existia uma preocupação com o visual nas cenas alternativas, geralmente com características transgressoras. Andar com uma calça jeans velha e uma camisa de banda certamente era diferente dos padrões estéticos mais conservadores nas décadas de 1980 - 1990. *Piercings*, tatuagens, *dreads* e outras modificações no visual também faziam parte da estética das cenas e eram considerados até certo ponto transgressores no início dos anos 1990. Desta maneira, apesar de não ser uma cópia do estilo *punk*, a cena tinha seu estilo transgressor para o início dos anos 1990, quando tatuagens e *piercings* ainda eram consideravelmente condenáveis pela opinião pública mais conservadora, o que na época significava dizer uma grande parcela da população. Ao contrário dos dias de hoje onde pessoas de diversas idades, diferentes profissões e status social têm tatuagens, *dreads* ou *piercings*, no final dos anos 1980, início dos 1990, essas modificações visuais representavam valores desviantes no sentido exposto por Howard Becker (BECKER, 2009), ou seja, valores contrários aos valores padrões da sociedade, no caso dos anos 1990 em Santa Catarina, contrário aos valores conservadores. Apesar de não ser tão estereotipado como o visual teatral dos primeiros *punks* ingleses ou dos metaleiros, existia um toque de desvio no visual alternativo, *piercings* e tatuagens foram nos anos 1980, 1990, uma maneira de se portar fora das regras sociais hegemônicas, uma performatividade desviante, um uso do corpo de forma transgressora.

As artes de cartazes e capas dos trabalhos das bandas

alternativas da cena também têm uma primeira influência em uma estética mais *punk*, mas paulatinamente vão ganhando contornos próprios e fugindo dos clichês *punks* mais identificáveis, seguindo a linha de muitas bandas alternativas de outros países em uma arte que preza pela caricatura, pela ironia e por ideias mais abstratas. No entanto, no início, as influências *punks* mais diretas são visíveis em muitas criações da cena alternativa.

Figura 21 - Capa da fita demo da banda de Jaraguá do Sul, Die e Heisse Katoffel



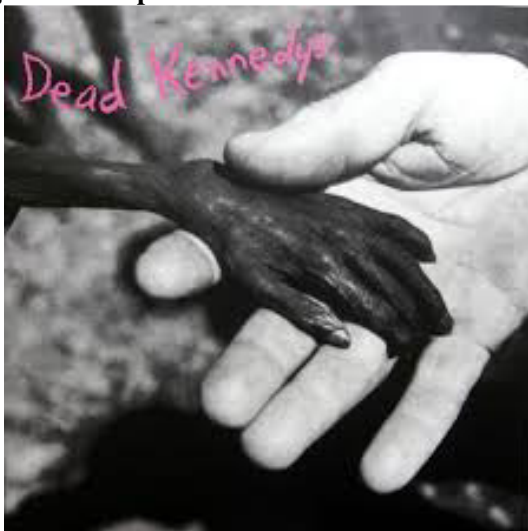
Fonte: Blog Joinroll (2014).

Figura 22 - Capa do vinil da banda Ratos de Porão



Fonte: Google Imagens, adaptada pelo autor (2016).

Figura 23 - Capa do vinil da banda Dead Kennedys



Fonte: *Google Imagens*, adaptada pelo autor (2016).

Figura 24 - Fita demo da banda A-77



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2016).

A capa do vinil da banda Ratos de Porão (figura 22), chamado *Crucificados Pelo Sistema*, é um exemplo clássico da arte *punk* dos anos 1980, com traços simples e com uma mensagem e símbolos políticos. Na capa da demo da banda Die Heisse Kartoffel (figura 21) também observamos traços simples e uma mensagem e símbolos políticos mais tradicionais. Na capa do álbum *Plastic Surgery Dusasters* (1982), da banda *punk* californiana Dead Kennedys (figura 23) encontramos imagens chocantes como a da mão da criança morrendo de fome, desnutrida. Esta estética *punk*, com mensagens mais agressivas foi muitas vezes reproduzida nas cenas alternativas, como podemos ver na capa da demotape da banda A-77, *Que Fim Teremos* (figura 24), com a imagem chocante de um feto que sofreu as consequências da radiação nuclear, uma imagem forte aos moldes da capa da banda californiana Dead Kennedys.

As bandas alternativas internacionais e nacionais foram se afastando da estética com características *punks* mais claras, com símbolos políticos, traços simples ou imagens agressivas, e criando a sua própria estética, não voltada aos mesmos temas das bandas *punks*, mais livre e com menos busca pelo choque através de imagens diretas nas artes dos trabalhos.

Figura 25 - Capa do CD da banda norte-americana Payment



Fonte: *Google Imagens*, adaptada pelo autor (2016).

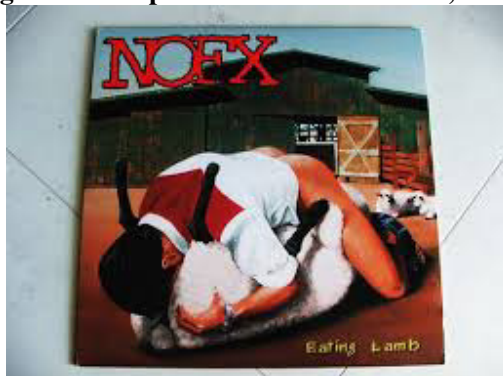
Figura 26 - Capa do CD da banda Mukeka di Rato, do Espírito Santo



Fonte: *Google Imagens*, adaptada pelo autor (2016).

Porém, apesar de menos agressivas, menos chocantes, que as imagens *punks* mais clássicas e que inspiraram muitas bandas do início das cenas alternativas, as imagens das bandas alternativas, sua arte, seus cartazes, continuaram a sua maneira a ideia do choque e do escárnio aos valores conservadores da sociedade, usando principalmente a caricatura e o senso de humor.

Figura 27 - Capa da banda californiana, NOFX



Fonte: *Google Imagens*, adaptada pelo autor (2016).

Figura 28 - Capa do Cd da banda carioca Poindexter



Fonte: *Google Imagens*, adaptada pelo autor (2016).

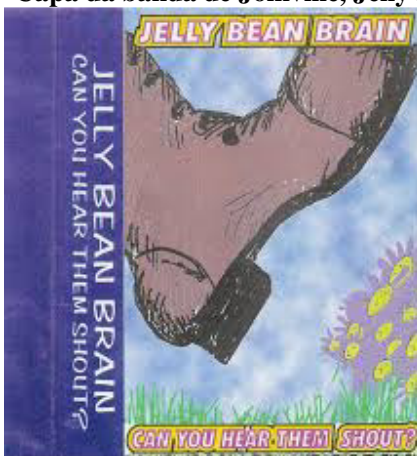
Figura 29 - Capa do CD da banda Nirvana



Fonte: *Google Imagens*, adaptada pelo autor (2016).

Na cena alternativa norte-nordeste catarinense temos exemplos da influência *punk* mais direta, com mensagens mais politizadas, agressivas e imagens com símbolos políticos, como vimos na arte da banda A-77, mas temos no seu decorrer o surgimento de imagens mais caricaturadas e bem humoradas e também imagens mais abstratas, mais livres.

Figura 30 - Capa da banda de Joinville, Jelly Bean Brain



Fonte: Blog Joinroll (2014).

Figura 31 - Capa da fita demo da banda Os Legais, de Joinville



Fonte: Blog Joinroll (2014).

Deste modo, o que se pode perceber é que a estética *punk*, mais impactante e politizada, influenciou as cenas alternativas, mas que nas cenas alternativas a transgressão e a atitude não eram tão ligadas a símbolos e imagens politizadas diretas, mas sim a caricatura e ao humor, ganhando contornos cada vez mais abstratos e sem relação com temas políticos mais clássicos.

3.4 CONEXÕES ENTRE AS CENAS

As cenas alternativas apesar das características locais não ficaram presas aos seus limites geográficos. As cenas ultrapassavam os limites dos seus municípios e de seus estados. Entre as várias cenas locais existem ligações transversais. Como colocam Bennet e Peterson (2004), cenas locais se entrecruzam e criam redes maiores. Neste sentido, bandas eram convidadas para se apresentarem em outros locais, outras cenas, ou em Festivais, que tem como característica reunir bandas de cenas de vários locais distintos.

A partir dos cartazes dos shows pesquisados e das entrevistas realizadas em minha pesquisa, pude observar uma extensa rede de ligações entre diversas cenas de diferentes localidades. Bandas do norte-nordeste de Santa Catarina tinham no Curupira Rock Club (situado na cidade de Guaramirim, entre Joinville e Jaraguá do Sul), um lugar que, por sua localização, era perfeito para reunir pessoas de Guaramirim, Jaraguá do Sul, Joinville e Schoereder, cidades que formam a cena estudada, além de bandas de Blumenau, que fica no Vale do Itajaí, mas que pela proximidade geográfica estavam em contato direto com as bandas do norte-nordeste catarinense.

Mas estas bandas tinham conexões paralelas ao Curupira e faziam eventos entre si. A banda Alpha Asian Malária, por exemplo, tocou em várias cidades da região como Massaranduba, Schoereder e São José, segundo seu vocalista José Carlos Souza (SOUZA, 2016). Segundo Adriano Horn, em sua entrevista (HORN, 2014), quando o mesmo tocava na banda Ambulantes, os mesmos organizaram diversos shows no bar Glória, na cidade de Joinville e fizeram intercâmbios com bandas de outras cidades como a banda Madeixas de Blumenau e a banda Fly-X de Guaramirim, que depois de tocarem em Joinville, convidaram os Ambulantes para tocarem com eles em suas respectivas cidades.

No entanto, para além dos eventos regionais, podemos perceber que havia um intercâmbio a nível estadual e nacional. Além das bandas da região existiam contatos entre bandas de outros locais de Santa Catarina e do Brasil. A banda The Power of the Bira, segundo Marcos Maia de Moraes, em seu depoimento, tocou em São Paulo, capital, Curitiba, Sorocaba e Palotina, no Paraná, onde foi em excursão com outra banda de Joinville, o Tormentos dos Vizinhos. Já Rodrigo Brum,

coloca, em sua entrevista³², que a banda Butt Spencer tocou em cidades como, Porto Alegre, Criciúma, Florianópolis, Barra Velha, Blumenau, São José, São Bento do Sul, Curitiba, Santos, Campinas e Cosmópolis-SP.

Nos jornais A Notícia (1998) que falam dos shows das bandas locais, também podemos identificar as ligações entre bandas de cenas diferentes. O jornal do dia 09 de maio de 1998, na coluna Planeteen, escrita por Rubens Herbest, fala sobre um show, que foi no Curupira e reuniu as bandas Pin Ups de São Paulo, Madeixas e Minds Away de Blumenau e Schnaps de Joinville. A banda Mediócras, por exemplo, tocou em shows em Balneário Camboriú, Rio do Sul e Curitiba, como apontou William Geisel, ex-vocalista da banda, em sua entrevista (GEISEL, 2015). Podemos perceber nos cartazes abaixo um show da banda Pau Dublê com bandas de Florianópolis, em Florianópolis, e um show das bandas de Joinville, Butt Spencer e Sanchez, com a banda Garage Fuzz, de Santos, em Joinville. Estes são alguns dos inúmeros exemplos de intercâmbio entre bandas de cenas de diferentes locais do país.

Figura 32 - Cartaz do show da banda da cena norte-nordeste catarinense Pau Duple em Florianópolis



Fonte: Blog Joinroll (2015).

³² Rodrigo Falk Brum foi vocalista da banda Butt Spencer e hoje é professor de comunicação na IELUSC, Joinville. BRUM, Rodrigo Falk. Entrevistado no dia 24 de outubro de 2014 em Joinville - SC.

Figura 33 - Cartaz do show das bandas da cena norte-nordeste catarinense, Sanchez e Butt Spencer, com a banda Garage Fuzz de Santos, em Joinville



Fonte: Blog Joinroll (2014).

3.5 OS FESTIVAIS

Dentre os festivais, um dos mais importantes da cena estudada foi o *Take Five*. Este festival tinha como característica abrir espaço para novas bandas mostrarem seus trabalhos. Durante todo um dia as bandas podiam se inscrever com Edson de Souza (Organizador) e podiam plugar seus instrumentos nos equipamentos do Curupira e mostrar seu trabalho, geralmente inédito e iniciante, ao público. Este festival ocorreu entre 1997 e 1999, e contou com 5 edições. É difícil precisar o número de bandas que tocaram neste festival, mas o blog histórico-curupira estima que em cada edição ao menos 20 bandas se apresentavam.

Figura 34 - Cartaz do festival Take Five no Curupira onde as bandas eram convidadas a se inscrever e tocar cinco músicas no show

CURUPIRA ROCK CLUBE



APRESENTA:

TAKE 5

TAKE 5 É UM PROJETO QUE VISA PROMOVER A UNIÃO E DIVULGAÇÃO DAS BANDAS DE ROCK DA BOSSA REGIÃO. É UM MINI-FESTIVAL, ONDE CADA BANDA TOCA 5 MÚSICAS. NÃO É NECESSÁRIO QUALQUER TIPO DE INSCRIÇÃO, BASTA A BANDA ESTAR PRESENTE NO DIA (COM SEUS INSTRUMENTOS) E SEGUIR A LISTA PARA VER E SER VISTO. APÓS, DIVULGUE E PARTICIPE DO UNDERGROUND CATARINENSE. MAIS INFORMAÇÕES: ABRIGO NUCLEAR (047) 372-0545

DIA 15/6 (Domingo)
À Partir Das 10:00 (Manhã)

INGRESSO E CERVEJA: R\$ 1,00
HAVERÁ ALMOÇO NO LOCAL!

RUA JOÃO SOTTER CORRÊA, 523
PROX. CAMPO DO AMIZADE

Fonte: Blog Histórico do Curupira (2015).

Outros importantes festivais da cultura alternativa aconteceram no Curupira, como o festival pioneiro nos primórdios da casa, o “1º Encontro da Consciência Ecológica”, em setembro de 1992, que ligava a música alternativa às lutas ecológicas de seu proprietário, Evair Nicocelli. O “Encontro da Cultura Underground” teve 5 edições na década de 1990, reunindo bandas de todo o Brasil durante três dias em cada edição. A partir de 2003, o festival Brazuca Noise Festival, continuou a reunir bandas de todo o país no Curupira (ANEXO B).

Figura 35 - O Encontro de Cultura *Underground* foi um dos maiores eventos da cena e reuniu bandas de todo o país



Fonte: Blog Histórico do Curupira (2015).

Na cidade de Joinville aconteceram alguns festivais. Um festival importante foi o festival Jacocóricó, que era realizado na região rural da cidade de Joinville. Podemos ver a repercussão desta iniciativa na retrospectiva feita por Rubens Herbest do festival em seu blog Orelhada:

Outro momento nostálgico no blog! Afinal, é junho, e se voltássemos uma década no tempo, muitos leitores trocariam o pinhão e as quadrilhas pelas animadas distorções do Jacocóricó, “a festa caipirocore”. Estou certo de que gente dos áureos tempos “da firma” (como diz o Hélio de Souza) vai deixar rolar uma lágrima de saudade ao ver a foto aí de baixo – bandeirolas e figurinhas carimbadas da cena de olho na performance do Medíocres – e lembrar das duas edições do mítico festival *underground* que rolou em 1999 e 2000 na Estrada Piraí, em Joinville. Sempre no mês de

junho, em meio ao frisson das festas juninas, pra aproveitar o clima rural da região e o ambiente “parado no tempo” do Salão Jacob, uma referência quase secular pra quem mora naquelas bandas. Falando nisso, olha quem passou por aquele palco de madeira: Mentes Sujas, I Will Smith, Medíocres, Schnaps, Vacine, Os Legais, Simples e The Birbous, todas locais, em 1999; as locais Stereotróia, Schnaps, Medíocres e Vacine (de Joinville), Os Ambervisions (de Floripa), Universo Paralelo e Ziriguidum Pfoin (de Curitiba), no ano seguinte. Caipira onde? A galera que pegava excursão na frente da loja Rock Total até podia usar xadrez e engarrafar quentão, mas o som não tinha nada a ver com forró. (“Quando o *underground* foi caipira”, 16 de junho de 2011, blog Orelhada, Rubens Herbest).

Já o festival Os Reis do Yeah, yeah, yeah! acontecia na Sociedade Palmeiras, um restaurante com lugar para eventos, característico da região, como o salão Jacob, a Orca, o Clubão e tantos outros espaços da cena. Quem alugou o espaço e organizou o show foram as próprias bandas de Joinville que participaram do festival. Neste festival podemos observar que tocaram bandas de diversos lugares do país, como a banda Mukeka di Rato, do Espírito Santo, e Anões de Jardim, do Paraná. Podemos observar através da análise dos cartazes de shows alternativos a existência de outros festivais nas cidades da região, como o festival “Guara in Rock”, que reuniu bandas da região em Guaramirim em 1998. O Festival Linguarudos, que reuniu bandas da cidade de Joinville, e o Festival Universitário na UDESC de Joinville, que reuniu bandas locais (ANEXO C).

Assim como os festivais do Curupira, existiam diversos outros festivais organizados pelas cenas de diferentes locais do Brasil e que uniam em shows bandas de todo o país. Na cidade de Balneário Camboriú, por exemplo, em 2002, aconteceu o “2º Festival Nacional de Música”, que reuniu as bandas Butt Spencer da cena estudada, Hateen de São Paulo (que, segundo as pesquisas, tocou em várias ocasiões em Joinville), a banda Garage Fuzz de Santos (que também esteve se apresentando em Joinville com bandas da cena) e a banda Dead Fish de Vitória, Espírito Santo (e que como as outras bandas, também se apresentou em espaços da cena estudada), entre outras. Outros festivais nacionais, entre muitos, foram o festival da Unicamp “Junta Tribo”, que

reuniu importantes bandas alternativas nacionais nos anos 1990, e o Tschumistock, na cidade de Rio do Sul, Santa Catarina, que reunia bandas da cena estudada e de outras cenas de Santa Catarina e do Brasil (ANEXO D).

3.6 CONTATOS INTERNACIONAIS

Este intercâmbio entre as bandas chegou muitas vezes a um nível internacional. O Curupira Rock Club recebeu algumas bandas estrangeiras como Varukers, da Inglaterra, Rüstetyt, da Finlândia e Fun People, da Argentina, como podemos observar no cartaz abaixo. Em Joinville aconteceram os shows da banda Dog Eat Dog, da cena de New Jersey, em 25 de abril de 1997, que foi aberto pela banda Tormento dos Vizinhos, e o show da banda Fugazi, de Washington DC, também em 1997, aberto pelas bandas Butt Spencer de Joinville, Enzime Ruthless de Blumenau e Magnéticos de Curitiba. Estes shows juntaram bandas da cena local com bandas de cenas de diversos locais no mundo, mas com o mesmo espírito. A banda Fugazzi, por exemplo, tem seu próprio selo, *Discordy Records*, que só grava e distribui bandas locais de Washington DC.

Figura 36 - Show no Curupira com bandas da cena como Fel e Enzime com bandas de São Paulo, Street Bulldogs, e Fun People, da Argentina



Fonte: Blog Histórico do Curupira (2015).

Outro exemplo deste intercâmbio cultural entre cenas de diferentes países foi a banda Os Carademarte, de Joinville, que tocou com a banda japonesa, Vivisick, com a banda americana, Hellnation, com a banda alemã Force of Change e com a banda Purification, da Itália, em Joinville, no Garage bar, na passagem da turnê das bandas pelo Brasil, em abril e maio de 2004. O show com a banda japonesa gerou a inclusão da performance ao vivo de uma das músicas da banda joinvilense em um vídeo da turnê da banda do Japão no Brasil. A banda Joinvilense Butt Spencer também tocou em Curitiba na abertura do show da banda de *skacore* Voodoo Glow Skulls, de Riverside, Califórnia (ANEXO E).

No entanto, no Brasil não existiam com frequência o intercâmbio entre bandas de países diferentes, o que havia muito era o contato entre bandas de diferentes regiões do país. Diferente das cenas norte-americanas ou européias que tinham contatos transnacionais frequentes, na década de 1990, por exemplo, bandas como Nirvana e Green Day, entre muitas outras bandas que não ficaram tão conhecidas, tocavam frequentemente fora dos Estados Unidos, em países como Canadá ou na Europa, bem como bandas européias, canadenses, australianas tocavam muitas vezes fora de seus países.

Segundo David Cooper³³, baixista da banda de Ska, Planet Smasher (1994 até hoje), de Montreal, Canadá, sua banda é totalmente independente, mas, mesmo sem o apoio de grandes gravadoras, fez turnês pelo Canadá ao menos umas quinze vezes. Os mesmos tocaram também na Rússia, Japão, Austrália, Inglaterra, França, Alemanha e Itália. Certamente as redes de ligações entre os países mais desenvolvidos era muito maior. Abaixo podemos ver cartazes de shows da banda Nirvana de Seattle, EUA, e da banda Helmet, de Nova York, EUA, em Montreal, Canadá. Nas cenas alternativas brasileiras o intercâmbio com bandas de outros países era muito mais esporádico.

³³ David Cooper é baixista da banda Planet Smasher de Montreal, Canadá. COOPER, David. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Montreal, Canadá, 21 de março de 2016.

Figura 37 - Cartaz de show da banda Nirvana, EUA, em Montreal Canadá



Fonte: Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) (2016).

Figura 38 - Cartaz de show da banda Helmet, EUA, em Montreal Canadá



Fonte: Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) (2016).

3.7 AS COLETÂNEAS

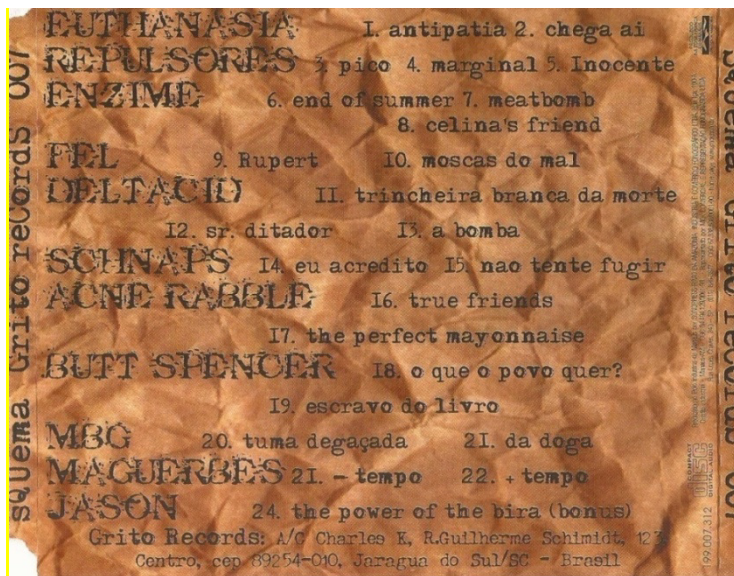
As coletâneas, que são CDs ou fitas com músicas de várias bandas, estão entre os meios de relações entre as diferentes cenas de diferentes regiões do país. Podemos ressaltar algumas que tem participação de bandas da cena como, Doomsday, Make your choice, HC Scene II, Blue Beach Monsters, Stereo Magazine, Apocalipse 2000, Cartão Postal, Órbita e Controle, com bandas de diversas cenas do Brasil e da cena estudada. Já a coletânea Squeema, tem bandas da cena

estudada e de outras cenas de Santa Catarina, como Euthanasia de São José, o Enzime de Blumenau, Acne Rabble, Florianópolis e MBG de Garopaba, além de uma banda de Americana, São Paulo, que tocava constantemente com as bandas da cena no Curupira, a banda Maguerbes e um tributo a banda The Power of the Bira tocado pela banda Jason do Rio de Janeiro. Esta coletânea foi lançada em 1999 pelo selo³⁴ Grito Records, de Jaraguá do Sul, em uma produção de Charles Klitzke, dono do selo e demonstra as relações entre diferentes cenas de Santa Catarina e do Brasil. No blog sobre a cena alternativa (Joinroll), Edson de Souza faz um comentário sobre o selo de Charles e a coletânea lançada pelo mesmo:

O selo independente "Grito Records" do amigo Charles Klitzke (vulgo Chachá), de Jaraguá do Sul existiu entre os meados da década de 90 e o início dos anos 2000. Seu 7º lançamento é a coletânea "Squema" com as bandas Schnaps, Fel e Butt Spencer (de Joinville), Deltacid (de Jaraguá do Sul), Repulsores (de Schroeder), Enzime (de Blumenau), Euthanásia (de São José), Acne Rabble (de Floripa), MBG (de Garopaba) e a única não catarinense Magüerbes (de Americana-SP). Tornou-se ao meu ver um registro de grande importância ao *Rock* da região norte de Santa Catarina ao registrar em CD o que estava acontecendo naquela época (por volta de 1999). Muitos shows no Curupira em Guaramirim, Schroeder entrando no mapa da cena alternativa do norte de SC e finalmente a cena de Joinville aparecendo ao Estado com força total.

³⁴ Selos são uma forma de se vender música de maneira independente. Uma pessoa ou grupo de pessoas, ou bandas, reúne diversas bandas e busca produzir as mesmas, bem como distribuir os seus produtos. Mais a frente veremos um pouco mais sobre os selos independentes da cena.

Figura 39 - Contra capa da coletânea Esquema, feita pelo selo Grito Records com bandas da cena norte-nordeste catarinense



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2016).

3.8 A CENA MOVIMENTA A CIDADE

A maioria dos shows e festivais, coletâneas, outras gravações, capas dos trabalhos, camisas, adesivos ou as excursões das bandas para tocarem em outras cidades eram organizadas pelas próprias bandas em um espírito de organização independente que veio do *punk* e é uma das principais características das cenas alternativas, o chamado *do it yourself*, ou faça você mesmo. Neste sentido, a maioria dos empreendimentos da cena foram feitos pelos seus participantes, como shows, viagens, coletâneas, festivais, camisetas, adesivos e fitas demos.

Por outro lado, para além do empreendedorismo independente de pequena escala, a cena movimentava também indiretamente os mercados locais. Para Edson, em sua entrevista (SOUZA, 2014), o Curupira foi se transformando em um ponto turístico da cidade de Guaramirim, trazendo renda para comerciantes locais e virando uma referência para a cidade, sendo citado no guia da secretária de Turismo de Santa Catarina, Roteiros Turísticos Regionais (SANTUR, 2016), como um ponto de referência da cidade.

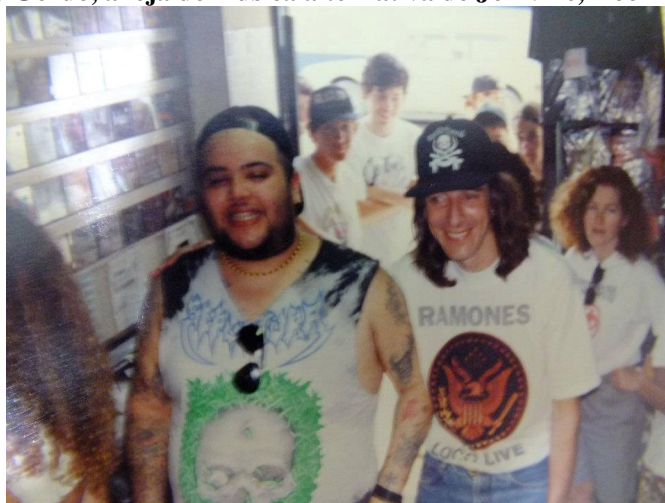
Lojas de instrumentos de música, como a Graves e Agudos em

Joinville, Lojas de roupas como a Maha e a Primitive Skate, que patrocinaram alguns shows e vendiam roupas que eram compradas, segundo pode se induzir pelos seus patrocínios, pelos participantes da cena. O estúdio de tatuagem, Maga Tattoo, que também associava os seus produtos, *piercings* e tatuagens, ao estilo de muitos participantes. Como afirmam Bennett e Richard (2004), os empreendimentos informais acabavam gerando uma economia formal.

Outros lugares que podem ser ligados indiretamente a cena são os estúdios de gravação locais como, o Mug, o Ocotea, em Joinville, e o Catharina Estúdio, em Jaraguá do Sul. Estes locais como pude perceber em minhas pesquisas com os materiais gravados das bandas, gravaram uma grande parte dos trabalhos das bandas da cena.

Não passam despercebidas em um estudo dos empreendimentos comerciais indiretamente ligados a cena, as lojas de discos, Rock Total, de Joinville, e Abrigo Nuclear, de Jaraguá do Sul. A loja Rock Total fez 25 anos em 2014, e ex-participantes da cena estão fazendo atualmente um documentário sobre ela, com o apoio de um edital público. Também com o apoio de um edital público, foi feito em 2013 o clipe da banda Somaa, ambientado no interior da loja de discos (ANEXO F). Fatos estes que demonstram a importância desta loja na memória da cena.

Figura 40 - Foto da visita do vocalista da banda Ratos de Porão, João Gordo, à loja de música alternativa de Joinville, Rock Total



Fonte: Vintage Joinville (2016).

A loja Abrigo Nuclear, loja de música (vinis, CDs, roupas), foi aberta por Edson de Souza, sua esposa Eliete e seu amigo Dietmar Hille, o Tito, em Jaraguá do Sul em 1995, e fechou suas portas em 2002. Assim como o Curupira, a Casa do Rock e o Garage, as lojas de música, de instrumentos, estúdios e certos bares, entre outros estabelecimentos, formaram um mercado formal em torno da cena alternativa na região norte-nordeste catarinense. Atualmente, Heriberto Werner das bandas jaraguenses Die Heisse Kartoffel e Cadaveric Hotel tem uma loja na cidade de Jaraguá do Sul, a Limbo Bazar do Rock.

3.9 COBERTURA JORNALÍSTICA

Além de espaços na região a cena alternativa também movimentou a imprensa da região. A cobertura jornalística da cena é limitada, segundo minha pesquisa, quase que totalmente ao jornal A Notícia. O trabalho de Souza (2012) sobre a cobertura em si, chega à mesma conclusão. Segundo um entrevistado de Hélio, Tiago Fiuza³⁵. (Tormento dos Vizinhos), o único veículo de imprensa que abria espaço para as iniciativas do Tormento dos Vizinhos era A Notícia (SOUZA, 2012, p.21):

A Notícia sempre nos prestigiou divulgando nossos shows. Os tempos eram outros, poucas pessoas tinham interesse nesse tipo de som, e o jornal obviamente precisava vender. Então, nunca fomos reconhecidos pela grande mídia. O que havia na época e nos enchia de orgulho eram as resenhas nos fanzines de repercussão nacional e foram várias. Tinham também revistas especializadas de *rock*, como Rock Briga de, que sempre comentava sobre as demos enviadas.

As matérias do jornal A Notícia eram sobre os shows, os lançamentos de bandas da cena e sobre as próprias bandas, como pudemos observar durante este trabalho. A sessão Anexo iniciou nos anos 1980 e desde o princípio abriu espaço para as bandas locais. A partir de 1996 a coluna se tornou diária e passou a dar mais espaço ainda

³⁵ Tiago foi baterista das bandas Tormentos dos Vizinhos e Alva, atualmente trabalha com comércio exterior. FIUZA, Tiago. Entrevista concedida a Hélio João de Sousa Jr. Joinville-SC, 13/06/2011.

para as bandas da cena alternativa local. A partir de 2008 temos a coluna Orelhada e o blog homônimo. Tanto a coluna, quanto o blog, são do jornalista Rubens Herbst e trazem reportagens sobre artes em geral, sempre abrindo espaço para as bandas da cena alternativa local.

Tanto Rubens, quanto Gleber Pieniz, quanto Rodrigo Schwarz, que cobriram a cena também pelo jornal A Notícia, eram, como podemos observar na pesquisa participantes da cena, amigos dos músicos e entusiastas. Nas palavras do próprio Rubens, “você dedicar uma parte de um jornal a cobertura de uma cena é uma opção pessoal, pois é uma coisa restrita, não de interesse geral” (HERBERST, 2016). O espaço para o local em uma época em que o jornal A Notícia era um jornal de grande circulação estadual era uma opção pessoal dos jornalistas. Segundo o trabalho de Hélio (2012):

Ao entrar em A Notícia em 1993 e participar da cena de música independente de Joinville como apoiador, Rubens Herbst explicou que as bandas procuravam o jornal, mas não um repórter especificamente. Essa procura contribuiu para o aumento tímido de espaço no Anexo às bandas locais, acredita Rubens Herbst. Apesar de a divulgação ocorrer em um grande jornal do estado, os grupos independentes desconfiavam da ajuda. Porém, o jornalista sempre foi ligado à cena e, com o tempo, a “resistência” desapareceu, enfatiza Rubens Herbst. A “resistência” virou amizade, e, de lá para cá, Rubens Herbst se tornou um grande apoiador e acompanhou todo o processo de transformação da cena de música independente de Joinville.

Todavia, apesar de serem próximos aos integrantes da cena, as reportagens eram imparciais e os colunistas faziam as suas críticas sem proselitismo como podemos ver na crítica de Gleber ao trabalho da banda Schnaps (a qual já vimos uma parte que descreve a sonoridade da banda – Jornal A Notícia de 09 de janeiro de 2000):

Mas nem só de créditos é feito “Se é pra Falar Mal...”. Falhas na gravação do CD deixaram as guitarras sem peso e o baixo sem pegada. Lapsos na edição das faixas deixaram muito tempo entre uma música e outra e todo o trabalho de mixagem

do disco poderia ser mais generoso com o volume dos instrumentos.

Outro ponto que podemos perceber através do estudo da cobertura da cena é a autoimagem que a cobertura da cena na imprensa propicia aos participantes. Segundo Rafael Zimath³⁶, a cobertura é a preservação da memória dos momentos importantes de sua trajetória pessoal, bem como a de seus amigos, dizendo com orgulho que aparecer no jornal com 15, 16 anos é uma vitória, um registro importante, não só da cena, mas também dos indivíduos, dessa coisa feita em casa, com poucos recursos e com boas ideias. Segundo Hélio (2012, p. 21), ainda na entrevista com Tiago, “a divulgação do primeiro show do Tormento dos Vizinhos, em 1990 ou 1991, no A Notícia, deixou o ex-baterista do grupo, Tiago Fiúza, lisonjeado na época. A nota publicada no jornal também contagiou o restante da banda. Na ocasião, a média de idade dos integrantes era de 13 anos”.

3.10 RELAÇÕES PESSOAIS

Outro ponto que observo, ainda segundo Kruse (2010), é a questão da importância das relações pessoais na definição da posição das bandas no circuito. Na discussão acima citada, vimos Marcos Maia de Moraes, das bandas Camisa de Força, The Power of the Bira e Sanchez, defendendo a banda de seu irmão caçula, Lauro de Moraes, baterista do Butt Spencer, também Sanchez e Pau Dublê, ou seja, uma relação fraternal. Marcelo Moraes tocava com seu irmão Marcos no The Power of the Bira e depois participou das bandas Three Bateries, Sanches e Ozonix. O baterista da banda Schnaps, Tiago Brum, era irmão mais novo do vocalista da banda Butt Spencer, Rodrigo. Os irmãos Márcio e Fernando Dallacqua formaram a banda Vacine em 1994. Além do Vacine, Fernando tocou bateria nas bandas A-77, Suferi, Pau Dublê e Hexafônicos, entre outras.

Observando as fontes, podemos perceber a ligação entre elementos de bandas diferentes formando bandas entre si e de elementos que participaram de diversas bandas. Hélio de Souza da banda Os

³⁶ Rafael B. Zimath foi guitarrista da banda Butt Spencer e Alva, e atualmente é vocalista e guitarrista da banda Soma. Hoje atua como advogado. ZIMATH, Rafael B. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 30 de janeiro de 2014.

Carademarte, hoje toca com seu primo na banda Fevereiro da Silva. Seu primo Ricardo de Souza era vocalista da banda Schnaps. Adriano Horn tocou na banda A-77, Simples, Ambulantes, E-CASE (um projeto de música eletrônica com instrumentos) e Jaquetinhas. Com ele na banda Jaquetinhas tocou também Gustavo Meneguim, que antes tocou nas bandas Buzzgang e Pau Dublê. Na banda Pau Dublê também tocou Jean Douat, que tocou no Fel com Lucky, que tocava no Sanchez e depois, junto com Jean no Alva. Na banda Alva tocavam juntos com Jean e Lucky, Tiago, ex-baterista do Tormento dos Vizinhos, e Rafael Zimath, ex-Butt Spencer e atualmente na banda Somaa. Ou seja, podemos perceber que o círculo de participantes das bandas não era tão extenso. Porém, será que podemos dizer que era fechado? Ou será que são só algumas pessoas que produzem, movimentam as coisas, pois não havia muitas pessoas para fazê-las?

Assim como a cena *punk* de Nova York ou outras cenas alternativas de outras partes do país ou do mundo, muitas vezes temos apenas pequenos círculos de participantes. O livro *Please Kill Me* (MCNEIL; MCCAIN, 1996), mostra que o movimento *punk* de Nova York era um pequeno reduto de rebeldia, liberdade e arte na imensidão da grande metrópole americana. Mas, da mesma maneira que em Nova York ou São Paulo, poucos jovens que se organizaram de maneira independente conseguiram criar um movimento que ocupou com o passar do tempo certos espaços das cidades e que extrapolaram seus pequenos círculos, criando tendências e redes que os disponibilizaram muito mais visibilidade do que tinham no início estes pequenos espaços de amigos.

Como pudemos observar, apesar de não ser um movimento de massa, com um número restrito de participantes, a cena alternativa norte-nordeste catarinense foi nos anos 1990 e 2000 um lugar de criação artística muito viva, que proporcionou a muitos jovens uma oportunidade de se expressarem de forma livre, local, ocupando muitos espaços das cidades da região, dando seu toque a musicalidade alternativa, produzindo de forma independente shows, gravações e viagens, fazendo contato com cenas de outros locais, enfim, vivendo a cidade e se formando como pessoas através de sua arte.

4 A CENA ALTERNATIVA NORTE-NORDESTE CATARINENSE E POLÍTICA

4.1 MÚSICA E DIVERSÃO, NÃO CLASSE E RESISTÊNCIA

Não observo neste trabalho a cena como uma expressão de arte do proletariado contra a burguesia, como pensam os teóricos do CCCS – *Centre for Contemporary Cultural Studies* (o Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de *Birmingham*, Inglaterra), que estudavam movimentos como os *mods*, *punks*, *rockers*, *rastafáris*, como frutos da resistência de classe dos jovens britânicos da classe operária, deixando o papel da música na configuração de laços identitários nesses grupos em um segundo plano. A visão dos estudos do CCCS se prendem demasiadamente na ideia de classe como elemento essencial para a formação de movimentos artísticos. Essa visão nega a moda e o consumo musical como elementos construtores de identificações. Segundo Cunha (2014, p. 138), “os estudos do *Centre for Contemporary Cultural Studies* seguiram uma tendência de analisar como determinadas manifestações culturais serviam ou para legitimar uma condição sócio-política e econômica existente ou para contestá-la”. Como vemos em Freire Filho e Fernandes (2005, p. 2):

“Não se tratava meramente, pois, de produzir inventários de padrões de consumo e estilos de vida; era impreterível avaliar que função o uso (criativo, insólito, espetacular) de artefatos da cultura de consumo, do tempo e de espaços territoriais assumia perante as instituições dominantes hegemônicas da sociedade”.

Ao contrário destas ideias, penso o movimento da juventude do norte-nordeste catarinense segundo o conceito de cena de Will Straw (2015), que observa estes movimentos como uma prática em torno de um objeto cultural específico, no caso a de música alternativa, que gera uma expressão da vida urbana, um espetáculo de interação humana, uma combinação de sociabilidade pública, energia empreendedora e sensibilidade criativa. Este conceito de cena nasceu como uma crítica aos estudos do CCCS. O conceito de cena, criado por Straw, estuda a música e sua produção e consumo, bem como as identidades que dela emergem, sem acreditar que existem normas rígidas que os gerenciem (CUNHA, 2014).

Diferente da obstinação em encaixar as produções culturais em um padrão pré-estabelecido de resistência de classes, o conceito de cena, segundo Bennett e Peterson (2004, p. 225-226), “refere-se, em grande parte, a sensibilidade do consumo de música e as possibilidades para a construção de identidade que emergem desta”. Ainda neste sentido, para Straw (2004), a ideia de “cena designa grupos particulares de atividade social e cultural, sem especificar a natureza dos limites que os circunscreveram” (STRAW, 2004, p. 412). Para Straw (2004), as cenas são espaços heterogêneos, onde seus participantes não estão ligados necessariamente por relações pré-existentes e determinantes (classe). Cenas são, na concepção de Straw, formas não lógicas de criação de identidades coletivas.

O conceito de cena da importância ao papel da moda e das questões de gosto musical como aglutinadoras de movimentos. O estilo dos participantes pode ser visto como uma consequência de um gosto por um estilo sonoro que influenciou jovens. Neste sentido, é a música, a escolha de um estilo a se seguir que juntou jovens de diferentes origens (mas principalmente de classe média) na cena alternativa norte-nordeste catarinense, a busca por espaços de diversão, por uma estética, um modo de se portar, valores, que normalmente eram opostos aos da sociedade mais tradicional, conservadora. Assim, foi a união em torno da sonoridade alternativa que criou uma atmosfera, uma cena, uma identificação para os jovens e não fatores estruturais ou questões de classe. O conceito de cena observa as relações entre música, identidade e relações juvenis, não mais sob uma ótica de resistência ao capitalismo. O conceito de cena valoriza a criação cultural como aglutinadora social e formadora de identidades e não como um mero reflexo de estruturas econômicas, políticas ou sociais.

Como dizem muitos *punks* paulistas dos anos 1980 (MOREIRA, 2006), as letras das músicas muitas vezes tinham ideias sobre anarquia, classe, anticapitalistas, mas o que motivou os mesmos a formarem bandas como Inocentes, Restos de Nada ou Ratos de Porão foi a energia da sonoridade *punk* e o estilo fora do padrão de se vestir e agir, a oportunidade de se divertir. Como fala Bono Vox vocalista da banda U2, em sua entrevista ao documentário “A história do rock” (PESCH, 2005), as bandas não começavam com o intuito de salvar o mundo, começavam por outros motivos, como fazer barulho e a possibilidade de ser um astro. Na cena alternativa norte-nordeste catarinense não foi diferente. Muitas vezes, como relatam seus participantes, o primeiro impulso para a criação da própria banda foi a

possibilidade de diversão dentro do estilo rebelde e agressivo da musicalidade alternativa. Segundo Gustavo Meneghim, em sua entrevista (MENECHIM, 2014), parafraseando John Lennon, no início a música poderia ser só uma forma de chamar a atenção das meninas. Ainda segundo Gustavo, os jovens que formaram a cena estavam impressionados com a boemia e a estética da cultura *punk*, e as viam com um olhar romântico.

A forma e o estilo da musicalidade *punk* e alternativa em si foram um fator preponderante para os participantes da cena se interessarem pelo *punk* e alternativo. Como afirma Adriano Horn (2014), o mesmo estava no início mais interessado no som do que na mensagem. Neste sentido, foi a música acelerada e distorcida que impulsionou muitos dos participantes da cena em direção a cultura alternativa, e não as mensagens das letras das bandas ou questões de classe. A simplicidade de execução da maioria das músicas *punk* e alternativa, a forma espontânea de tocar, certamente influenciou muitos jovens da cena a querer fazer acontecer, a ser parte de algo, como explanou Moraes em entrevista no ano de 2014. Segundo o entrevistado, as mensagens, os discursos, eram vistos como parte de uma moda maior, que vinha junto com a música, o que demonstra como a importância do gosto pela musicalidade, da adesão a uma moda, era muito mais importante do que quaisquer questões políticas ou determinações de classe. Como exposto por Souza (2014), a sonoridade foi a primeira influência. Para Heriberto Werner (2016), a sonoridade do *rock* é que despertou o seu sentimento em relação à ideia de se tornar músico. Segundo o autor, em sua infância ao ouvir os clássicos do *rock* o mesmo pensava, em suas palavras, “porra, um dia vou tocar guitarra e fazer vocal”.

O mercado brasileiro passava a ser dominado no início dos anos 1990 pelo Axé e Sertanejo. Mas para muitos jovens esse não era um estilo a ser seguido. Muitos optaram pela sonoridade alternativa e pela maneira de ser ligada a ela. Porém, ao contrário do que muitas vezes se afirma sobre as subculturas, na maioria das vezes a identificação com a cena alternativa, com uma cultura desviante e boemia³⁷, diferente do

³⁷ Como apontam Kruse (2010) e Straw (2004), a boemia é uma característica das cenas alternativas. Neste sentido, a busca por diversão dentro do universo boêmio da cultura alternativa foi o que motivou muito dos jovens a optarem por este estilo de música e seus meios de sociabilidade. A sonoridade alternativa estava relacionada à festa, ao álcool e outras substâncias ilícitas, além de representar valores não conservadores. Todos estes fatores, o gosto por um

mainstream, não se dá pelo viés político tradicional, pela ideia de classes, mas sim por uma questão de gosto, por uma escolha por um estilo diferente do *mainstream*, mas que não deixa de ser uma moda também, porém, uma moda que representa valores avessos aos valores das modas mais populares.

4.2 OUTRAS FORMAS DE SE PENSAR ARTE E POLÍTICA

Todavia, não podemos rotular a cena alternativa simplesmente como um modismo, um movimento boêmio puramente hedonista. Para além da busca por diversão, os jovens da cena alternativa puderam criar, se expressar livremente e tocar em assuntos relativos ao seu dia a dia nas cidades do norte-nordeste catarinense, se portarem de maneira desviante, além de construírem espaços de sociabilidade e redes de relação de maneira independente, sendo políticos, em minha perspectiva, fora da ideia de classe.

Segundo Sthal (2003), a boemia, uma cultura desviante, não é um mundo separado da burguesia (a maioria dos participantes da cena era de classe média), mas uma forma de expressar os seus conflitos, a recusa às regras criadas pela cultura dominante e por isso mesmo perseguida por ela. Observo que as atitudes desviantes, o modo de ser boêmio, não é um movimento antagônico ao mundo burguês, mas um mundo que surge das contradições e reflexões internas da burguesia. Como mostra Ansolabehere (2014) muitas vezes muitos artistas argentinos no início do século XX consideravam burgueses e

estilo e a possibilidade de diversão dentro de um universo boêmio, são pontos que ajudaram a criar muitas cenas alternativas. Como coloca Sthal (2003 *apud* STRAW, 2004), Montreal criou um ambiente profícuo para que a cena alternativa se criasse, já que havia uma liberdade nos horários dos bares e venda de álcool na década de 1990. Na cena alternativa norte-nordeste catarinense a diversão em torno da musicalidade alternativa era envolta em uma atmosfera boêmia. A cena estudada aconteceu em uma época em que a proibição de venda de álcool para menores não era cumprida com tanto rigor quanto hoje, e os horários que hoje limitam os bares não existiam. Os anos 1990 no Brasil ainda eram muito tolerantes e as regras ainda menos cumpridas. Alguns bares são lembrados pelos participantes da cena como locais de boemia. Na década de 1990 em Joinville, bares como o bar Chaplin, o Glória (onde houveram shows) e o bar Energia (onde não havia shows) foram pontos de encontros boêmios. Certamente a diversão dentro da atmosfera boemia foi um importante fator para o desenvolvimento da cena.

anarquistas como parte de um mesmo lado, já que ambos eram críticos demais, interferiam na arte dos mesmos.

Assim, mesmo que para autores como Ridenti (2003) a arte vem perdendo sua função política nas últimas décadas, já que para o autor, a “revolução às avessas” e a transição lenta, gradual e segura para a democracia, o florescimento de uma indústria de produção cultural de massa, o comprometimento dos intelectuais de oposição com a Nova República, a queda do muro de Berlim em 1989 (episódio emblemático na derrocada dos regimes pró-soviéticos) e a aceitação da ordem estabelecida por parte dos antigos intelectuais de esquerda, desvincularam muito a produção cultural da política. Enfim, que para Ridenti, teríamos nas últimas décadas sofrido o esgotamento do “arquetipo do intelectual ou do artista rebelde”. Ou para autores como Goffman e Joy (2007), que no livro “Contracultura através dos tempos”, afirmam que: (...) os “elementos de significado contracultural, continuado pelos movimentos jovens dos anos 1960, chegou a apoteose nos anos 1990 – quando subculturas tribais se formaram quase que inteiramente em torno de identidades midiáticas em que o estilo era de fundamental importância. Nos seus piores aspectos, chegamos a um ponto da história em que denotar contracultura de uma forma inteiramente destituída de conteúdo se transformou em um rito de passagem para a maioria dos jovens e adultos”. Para Goffman e Joy (2007), a “contracultura” dos anos 90 seria *fake*, não passaria de uma casca de moda e estilo aos quais jovens e adultos aderiam quase que inconscientemente através dos estímulos da mídia. Uma Contracultura sem “alma”, mercadológica. Segundo Goffman e Joy (2007), a década de 1990 sofria a mercantilização dos “elementos de significado contracultural”.

Em minha visão, os anos 1990 e 2000 não deixaram de ter seus “artistas rebeldes” e seus elementos de significado contracultural, ou seja, a arte não deixa de ser política. No contexto dos anos 1990 a crise político-econômica, a queda do Muro de Berlim, os preconceitos religiosos, sociais, raciais e sexuais, assim como toda a herança autoritária de 21 anos de ditadura no Brasil, impulsionaram muitos jovens a buscar um rompimento com tudo que representasse o passado, a geração predecessora, em um mundo que já “não” poderia mais ser livre e ao mesmo tempo igualitário (GIDDENS, 1991).

Contudo, em minha opinião, como este foi um contexto de novas agendas como a ecologia, as lutas pelos direitos individuais, de gênero, e liberdade de expressão, e onde as antigas certezas foram destronadas com o fim do par antagonico comunismo-capitalismo,

muitos autores que ligam a ideia de política a uma visão tradicional de classes passaram a perceber um fim de um caráter político da arte. Mas, para mim, mesmo que os participantes formaram uma cena por uma questão de gosto, de moda, em minha perspectiva as cenas alternativas são espaços politizados a sua maneira. Observo que a cena, apesar de não se enquadrar na ideia de classe e resistência, tem seu lado político, em suas letras críticas em relação aos problemas locais, na sua imagem rebelde, em sua performatividade desviante e pela capacidade empreendedora dos agentes que a faziam funcionar.

4.3 POLÍTICA NA CENA ALTERNATIVA NORTE-NORDESTE CATARINENSE: QUESTÕES REGIONAIS

Nos discursos dos impositores de regras, aqueles que têm o controle de instituições com representatividade na sociedade, na mídia e outras formas de dominação, a região norte-nordeste catarinense sempre foi ligada à industrialização e à migração européia. Essa visão sobre uma índole trabalhadora dessas cidades, de uma cultura “progressista”, pode ser vista em artigos, como “O perfil psicossocial do imigrante”, do historiador joinvilense Apolinário Ternes (1990), e “A têmpera dos heróicos imigrantes”, do ex-prefeito de Joinville, Luiz Gomes (1990). Nestes artigos, são reforçadas as ideias de que Joinville seria uma cidade onde os imigrantes teriam implantado:

Um sólido conjunto de princípios, de tradições, de valores. Enfim de *trabalho* e de cultura, de *produção* e de lazer. De espiritualidade, ao lado de *esforço físico na construção da materialidade (grifo nosso)*.

Esta cultura “progressista, trabalhadora e conservadora”, certamente era contestada por músicas, pela maneira de ser, de se portar, de se vestir, enfim, era um “inimigo” dos participantes do universo alternativo. Estimulava a criação de uma cultura antagonica por parte dos mesmos. A boêmia em cidades com poucas opções de cultura, o visual “sujo”, ao invés de uma cobrança introspectivamente subjetivada pela boa aparência demonstram de certa maneira uma política por parte dos participantes da cena.

Nas atitudes de muitos dos participantes da cena norte-nordeste catarinense da década de 1990-2000, pode-se observar muito do pensamento de uma parcela da sociedade desta região que não aceitava

passivamente a hipocrisia, os preconceitos e as tradições extremamente calcadas em uma ética religiosa luterana e católica, entre outras instituições, com valores altamente conservadores e que valorizavam o trabalho, os valores progressistas, “herdados” dos colonizadores, como se pretendia na construção da imagem da região. Neste contexto novos ritos eram estabelecidos e as regras sociais impostas eram quebradas por meio dos desvios representados no uso do corpo (roupas, *piercings*, tatuagens), da arte (música, letras, cartazes), de um desenvolvimento de uma linguagem, um comportamento e uma visão de mundo diferente da dos impositores de regras. O desvio, a transgressão das regras, era um modo de agir político para muitos dos jovens dos anos 1990-2000. A fala de Adriano Horn (2014), um dos participantes da cena, pode nos dar um exemplo de como a música representava uma fuga de um conservadorismo repressor, de acordo com o mesmo autor “na cena da música alternativa e independente dos anos 90, que sempre teve um caráter independente e libertário, se pode ser direto e não há tema intocável” (HORN, 2014).

Os valores dominantes locais eram criticados nas letras das bandas, não o capitalismo ou armas nucleares, mas os discursos progressistas e conservadores da região. Como colocam Bennett e Peterson (2004), a história do local, a moda local, os dialetos locais, as experiências socioeconômicas, questões raciais, de gênero, são tratadas nas letras das bandas e podem influenciar nas criações e apropriações feitas pelas bandas de cenas locais. Bennett e Peterson nos mostram um exemplo estudado por Barry Shank:

Shank efetivamente ilustra as continuidades entre as redes locais de relacionamentos sociais, e a construção e manutenção da cena da música local. Shank demonstra como, mesmo no contexto de um espaço local específico, a cena musical pode assumir uma pluralidade de dimensões contraditórias que se misturam simultaneamente. Shank ilustra isso ao comparar a significância da canção *punk* e cowboy. De acordo com Shank, cada um desses gêneros, apesar de suas muito distintas conexões socioculturais com Austin (Texas), alcançaram o mesmo patamar como autênticas músicas locais por causa de suas formas comuns de conhecimento vernáculo que sustentam sua performance e recepção. A canção cowboy, sugere Shank, tornou-se uma

“performance musicalizada da identidade texana, a imagem do autêntico cowboy como autônomo, forte, independente” retratado em tal música continuando a informar a “prática cultural” do macho texano (1994: 20, 31). Tais questões de masculinidade texana também aparecem na música de grupos *punk* locais. Aqui, no entanto, a ênfase é colocada sobre a piada consigo mesmo e a reflexão satírica, como demonstrado, por exemplo, na música “Big Penis Envy”, onde a ênfase local na masculinidade e na superioridade masculina torna-se motivo de risada e escárnio por parte de grupos *punk* locais e de seus públicos (BENNET; PETERSON, 2004, p. 226-227).

Na cena estudada também podemos vislumbrar referências locais influenciando nas letras, que se preocupavam com questões do cotidiano da região. Na primeira fase da banda Butt Spencer, mais *hardcore*, a banda fazia referência em uma das suas músicas ao tradicional “Bingão” do Joinville Esporte Clube (um bingo organizado pelo time joinvilense), satirizando o que na época era um dos grandes eventos da cidade, opondo este evento a rotina semanal da cidade industrial. A banda Simples cantava uma música chamada “Cidade de Colono”, satirizando um elemento importante da cidade de Joinville e da região norte-nordeste, a colonização europeia, que é usado para reforçar, criar, um imaginário de que Joinville é uma cidade trabalhadora e progressista. A banda The Power of the Bira, tinha uma música chamada “Negão na Oktoberfest”, que falava sobre as festas de outubro em Santa Catarina e, deforma também satírica, expunha o preconceito racial latente na região:

Um carnaval por ano é pouco!
 Aqui no Rio é só no começo do ano
 Agora juntarei dinheiro
 Para conhecer o carnaval alemão
 Não vejo a hora de conhecer!
 O Carnaval de alemão!
 Ein Prossit!
 Não vejo a hora de conhecer!
 O Carnaval de alemão!
 Ein Prossit!
 Em outubro tem bandinha
 Tem chucrute, tem salsicha, batata doce

E chopp de montão!
 Em outubro tem bandinha
 Tem chucrute, tem salsicha, batata doce
 E chopp de montão!
 Não vejo a hora de conhecer!
 O Carnaval de alemão!
 Ein Prossit!
 Não vejo a hora de conhecer!
 O Carnaval de alemão!
 Ein Prossit!
 Um dia de viagem? Tudo bem!
 O que vale é a folia e o caneco na mão
 Aqui tudo é tão lindo!
 Loirinhas gostosas
 Blumenau
 Alles Blau!
 Blumenau
 Alles Blau!
 Blumenau
 Alles Blau!
 Estou pronto para entrar nos pavilhões
 Comprei chapéu verde, suspensório
 E jardineira de alemão
 Lá dentro vou abafar!
 Sou um negão turista trajado de alemão
 Vou entrando e pessoal me olha um tanto estranho
 A batata é crua e o chopp é caro pra cacete!
 As loiras não olham pra negão!
 As loiras não olham pra negão!
 Mas nem pra todos a festa é igual
 Tentei me divertir e foi a maior decepção
 Agora vou voltar para minha terra
 Foda-se o carnaval...
 Foda-se o carnaval alemão!

A banda The Power of the Bira tinha outras músicas com a temática antipreconceito, como a música Nazi Chocolate, que fala sobre o preconceito racial, através de uma história bem humorada sobre sabores de chocolate que não querem se misturar, neste caso o chocolate branco que seria a minoria, mas que não quer se misturar.

A banda Sanchez, chamava em uma das suas letras, a cidade das flores (Joinville) de cidade das flores murchas. Outro exemplo pode ser visto na música “Trabalhador”, de Gustavo Meneghim (2004), que em sua entrevista disse se inspirar na rotina dos trabalhadores das

fábricas da cidade, seus pequenos sonhos e grandes dificuldades, para compor esta música:

Pra que correr nervoso pro trabalho se amanhã tem mais eu já to cansado pra caralho.

Final do dia vou pra recreativa, ficar bebendo com os amigos lá da firma.

Final do mês vou comprar uma bicicleta nova, uma barra forte, pra me dar mais sorte e segurar a minha barra.

Final do ano eu vou pra Enseada, ficar na praia enchendo a pança na areia de gelada.

E logo vai, vai chegar dezembro, e eu aqui fudido na caldeira, a torrar a tarde inteira.

Segunda-feira, terça-feira, quarta-feira, quinta-feira, sexta-feira e eu aqui fudido na caldeira.

Quem sabe um dia eu vou compra um carro, pra poder lavar todo o domingo enquanto asso meu churrasco.

Quem sabe um dia vou ganhar muito dinheiro e ganhar a moral dos camaradas lá do beco.

Quem sabe um dia vou gastar todo meu dinheiro num puteiro e comprar um terreninho no cemitério lá da Papa.

Quem sabe um dia eu vá pra ponte do trabalhador, chorar toda a minha dor de rapaz trabalhador.

Como afirmou Hélio de Souza em entrevista no ano de 2014, a cena era formada por pessoas em sua maioria que tentavam pensar diferente da “ordem da cidade”, contra o estereótipo trabalhador da cidade. Segundo Geisel (2015), a cena fazia uma política do dia a dia, tocando nos assuntos do cotidiano da cidade, sem ideologias definidas. Para Souza (2016), a crítica muitas vezes era feita com ironia, mas não deixa de ter um caráter contestador em relação aos problemas locais. Algumas músicas de sua banda, Alpha Asian Malária, tratavam dos problemas locais, como da falta de eventos culturais na região, abordada na música, Minha Fodida Cidade.

Figura 41 - Cartaz de show de bandas da cena e bandas de Curitiba, com discussão sobre o preconceito



Fonte: Vintage Joinville (2016).

Como podemos observar no cartaz acima, de um show das bandas da cena e de bandas de Curitiba, no bairro Itaum, na cidade de Joinville, eram feitas discussões sobre temas como homofobia e tolerância, temas estes que eram uma importante questão para a juventude norte-nordeste catarinense, e brasileira, em meio a toda a atmosfera de preconceito que cercava (cerca) a região e o país.

Muitas vezes os temas das músicas fugiam as questões locais para abordar questões como o preconceito ou o conservadorismo na sociedade em geral. A música *Uso e Abuso de Poder*, da banda *Tormento dos Vizinhos*, sobre a violência policial, é um exemplo da crítica a uma questão que incomodava os jovens dos anos 1990, onde as ações policiais ainda remetiam a truculência e ao autoritarismo herdado da recente, na época, ditadura militar. Os jovens da cena se expressavam também sobre questões mais globais como as guerras entre os Estados Unidos e alguns países do Oriente Médio nas décadas de 1990-2000, que geravam grande perplexidade, mas que eram criticadas de forma não convencional, como podemos observar em letras como a da música *River Ride*, da banda *Pau Dublê* (2004-2007) de Joinville, onde ao invés de se preocupar com o conflito, os autores da letra preferiram deixar claro que o melhor seria esquecer o mesmo e tomar conhaque e Lexotan

(remédio tranquilizante):

“Quando eu era criança, eu jogava River Ride, mas agora quanta bomba caiu no vídeo game da verdade. Eu não gosto do Iraque, prefiro tomar conhaque, eu não gosto do Irã, eu prefiro Lexotan, eu não gosto do USA, usa nos usa vocês (...)”.

De acordo com o jornalista Rubens Herberst (2016) em sua entrevista, a cena era um espaço de:

multiplicidade de discursos, dentro disto alguns seguiam a cartilha da crítica social, haviam os que faziam isso através do humor, da ironia, parecia zoeira, tosquera, mas por trás daquilo havia um tom ácido, crítico, ao lado conservador da cidade, que existe até hoje. Nos anos 1990 as bandas vieram com um espírito transgressor, libertário, criticando o conservadorismo de maneira inteligente, por que por trás da bagunça, do barulho, tinha gente que sabia falar as coisas, as vezes sendo explícito, as vezes não.

Logo, o que podemos observar nas letras de muitas das bandas é uma crítica à imagem feita sobre a região norte-nordeste catarinense, como local de imigrantes, trabalhadores e progressistas, e aos preconceitos latentes na região, e em geral. Muito além da dicotomia capitalismo e resistência, estes jovens buscaram se expressar contra o conservadorismo da sociedade local e brasileira, seja ele de esquerda ou de direita. Os quais através de suas criações e da sonoridade agressiva criticaram padrões de comportamento preconceituosos e as regras morais pré-estabelecidas.

4.4 PERFORMANCE DESVIANTE COMO POLÍTICA

Quando Paul Zumthor (2010) fala a respeito da importância das performances, aqui entendidas como a atuação, o modo de ser em público, nas mais distintas culturas humanas, o mesmo nos demonstra que as performances variam de grupo para grupo, pois cada grupo tem seus próprios valores. Nos depoimentos do livro “Please Kill Me”,

McNeil e McCain (1996), contam sobre a história do *punk* nos Estados Unidos, podemos observar um pouco do significado da performance para o movimento *punk*. O livro trás relatos das impressionantes performances de Iggy Pop, que se rolava no palco e se debatia contra as caixas e os instrumentos, como se estivesse em um transe mediúcnico, mas do *rock'n'roll*. Temos o depoimento de Patty Smith, que afirma que em seus shows, as performances eram mais importantes que a própria música. Estas performances eram sempre chocantes e buscavam abalar os espectadores. Os New York Dools vestiam-se de mulher para romper com os padrões éticos e estéticos nos anos 1970 (MCNEIL; MCCAIN, 1996). Ou seja, as performances, geralmente chocantes, eram de suma importância para representar aquilo que os jovens da época pensavam, no caso da cultura *punk*, a busca da agressão aos valores conservadores da sociedade. Este estilo performático dos shows, teatral, passou para as bandas alternativas dos anos 1990-2000, como o Nirvana na década de 1990. Os shows da banda de Seattle, EUA, eram a mais pura orgia visual, com os integrantes vestidos de mulher, dopados, se jogando contra os equipamentos e até se masturbando diante da câmera como no show da banda no Hollywood Rock 1993.

Na cena alternativa podemos observar várias características performáticas das cenas *punks* e alternativas de fora influenciando os participantes durante os shows de suas bandas. A busca pelas performances chocantes, desviantes, contra os valores conservadores da sociedade, vem da influência do *punk*, do uso da agressividade e do caos para se expressar. Mas, moches, se jogar do palco para a platéia, e as rodas de dança, herdadas dos *punks*, foram apenas algumas das mais convencionais performatividades que podemos observar na cena.

Um caso interessante de performatividade que movimentava as apresentações da cena era o momento em que, como podemos observar no documentário “Curupira onde o pai cura e o filho pira”, sobre uma das mais importantes casas de show do movimento, o Curupira Rock Club, um homem de meia idade, Marcos Klein, vulgo “tio bananeira”, plantava bananeira durante os shows. Segundo seu próprio relato, ele queria expressar liberdade com o movimento performático.

Figura 42 - Performance do "Tio Bananeira"



Fonte: Blog Joinroll (2014).

Nas entrevistas são citados outros personagens, como o escritor joinvilense, Caco de Oliveira, que era, segundo Horn (2014), “um show dentro dos shows”, dançando, recitando e improvisando performances. Outro exemplo é a banda joinvilense Os Legais. Esta banda da cena é uma banda que toca coisas inventadas na hora e canta letras como, “Eu cai da ponte” – repete, mas seus shows são a catarse do *rock'n'roll*, os integrantes da banda se vestem com fantasias variadas e levam resíduos como isopores e papelões para seus shows. Este material é jogado ao público, que como em um ritual (já fiz a observação de campo de um show da banda) se embriaga com as notas aleatórias tocadas pela banda e destrói os isopores em si mesmo e entre si, fazendo da performance “chocante”, o ponto mais importante do show. Como afirma Souza (2016), sua banda Os Carademarte, assim como inúmeras outras bandas da região, eram muito mais um grupo de “teatro” que uma banda, atraindo seu público através de sua presença de palco muito mais que pelas suas músicas.

Figura 43 - Show da banda Os Legais no Curupira

Fonte: Blog Joinroll (2014).

A análise de vídeos, como o documentário sobre o Curupira (MOURA, 2007), nos faz perceber a importância da maneira de se portar nos shows, tanto do público, quanto das bandas. Se pensarmos como afirma Straw (2004), que as cenas são um modo de se falar da teatralidade das cidades, de se falar da capacidade das cidades para gerar imagens de pessoas que ocupam de forma diferente os espaços públicos, podemos perceber a performatividade da cena alternativa como uma forma de se expressar, como uma maneira de expressar aquilo que não pode ser descrito com as palavras (STRAW, 2004), nos espaços da cidade (locais de show, bares, praças, ruas), uma forma de representar um estilo de vida, em uma relação onde a cidade é o palco e a identificação alternativa uma interpretação de um modo de ser, agir, sentir e se comportar.

Segundo Napolitano (2002), a performance é um importante elemento da música a ser analisado. Se tratando da música alternativa, que tem suas influências na cultura performática *punk*, mais ainda, já que como podemos ver nos exemplos, a sonoridade alternativa é acompanhada de uma forte presença de palco, muito agressiva e energética, que é parte importante de todo o ritual dos shows, da

musicalidade e da identificação alternativa. Dentro da cultura alternativa a performatividade sempre foi um importante modo de afirmação, onde o modo de ser dos participantes da cena nos espaços públicos, suas performatividades, definiam as suas identificações, expondo a sua maneira de ser desviante perante a sociedade conservadora e dessa forma fazendo algo político, através da contestação dos valores sociais conservadores com suas performances apocalípticas.

4.5 ORGANIZAÇÃO INDEPENDENTE COMO POLÍTICA

A cena que analiso é vista como “alternativa”, *underground*, não comercial. Um movimento que não estava ligado às redes de produção e distribuição do mercado fonográfico de grande porte, com bandas que tocavam as suas composições da forma como bem entendessem, de shows que eram produzidos e divulgados sem o apoio de instituições culturais já estabelecidas. Ou seja, a cena alternativa norte-nordeste catarinense não fazia parte do chamado *mainstream*. Com uma identificação *underground* os participantes da cena se viam como pessoas que estavam fora do raio de ação das grandes gravadoras e do mercado. Neste sentido, uma das identificações mais importantes das cenas alternativas era a sua independência em relação às grandes gravadoras. Ser independente era um posicionamento político.

Seguindo o conceito de cena de Straw, em entrevista à Janotti Junior no ano de 2012, para além da ideia de cidadão consumidor-objeto, devemos considerar o papel ativo das pessoas na produção e na circulação de bens culturais, econômicos e afetivos. Uma característica marcante das cenas seriam o seu modo de organização “*do it yourself*”, ou, faça você mesmo. Estes pequenos coletivos, formados por empreendedores pequenos e as vezes com trabalho voluntário, como afirmam Richard e Bennett (2004), seriam exemplos de produção e circulação de bens culturais. Neste sentido é muito importante, como coloca Bennett (2004), que se estude o esforço dos agentes que impulsionam a cena, que fazem com que ela funcione.

O esquema de organização de shows e festivais, distribuição de fitas demo, produção de camisas, era todo feito pelos participantes das próprias bandas, no estilo “*do it yourself*”. De acordo com informações dispostas em entrevista, Moraes (2014) cita que a organização dos shows dependia do empreendedorismo dos próprios participantes das bandas. Em sua fala o entrevistado da o exemplo de dois shows que organizou. Um dos shows foi no bar Agati, em 1995. Marcos conversou

com o proprietário do bar e alugou do dono do prédio o segundo piso por 50,00 reais. Após alugar o local, colar cartazes na cidade e distribuir panfletos, emprestou entre as bandas os equipamentos, montou os equipamentos no local do show, fez a bilheteria e tocou.

Figura 44 - Cartaz do show organizado por Marcos Maia de Moraes em Joinville



Fonte: Blog Joinroll (2014).

Já Rodrigo Brum (2014), da banda Butt Spencer, relembra que se tinha de “garimpar” um bar ou uma associação. Depois tinha de se conversar com o proprietário sobre a possibilidade de aluguel para shows. A partir disso, segundo Rodrigo, buscava-se um pequeno patrocínio, como podemos notar nos cartazes³⁸, um dinheiro inicial para

³⁸ Alguns patrocinadores mais encontrados nos cartazes e *flyers*: Maha, Storm e Primitive (lojas de roupas e materiais de skate) e Rock Total e Abrigo Nuclear (lojas de música), porém, existem inúmeras outras lojas mencionadas nos cartazes e *flyers* como apoiadores.

os cartazes e folders, e no máximo as caixas para o vocal, o resto dos equipamentos geralmente era dos participantes da cena. As tarefas eram divididas, divulgação, bar (quando ficava com as bandas, geralmente era do dono dos locais), porta e arrumação dos equipamentos. Este espírito, segundo Rodrigo, vinha da necessidade de se buscar espaços que não existiam. O autor cita um exemplo de atitude “*do it yourself*”, quando a necessidade estimula a criatividade. Seu exemplo é a organização de pequenos campeonatos de Skate e manufatura de rampas de Skate, por ele e por seus amigos de infância, em uma época onde, se não criassem por si mesmos as condições para se divertir de Skate, não teriam opções (praças de skate, pistas, skate parques).

Bares e associações eram mapeados, sondados, alugados e recebiam as bandas que divulgavam o show, “boca a boca”, segundo Hélio de Souza (2014), cobravam os ingressos e tocavam nos shows. Uma das coisas ressaltadas por Rodrigo Brum, é que não havia alvarás, nem seguranças e outras exigências legais para se realizar os shows, porém, em sua visão, como os shows não tinham um grande fim comercial, apenas pagar as bandas e as despesas, o poder público, “não pegava pesado”. Segundo o depoimento de Tito, Dietmar Hille, organizador de shows, ao documentário, “Curupira: Onde o Pai Cura e o Filho Pira” (MOURA, 2007), o Curupira era um verdadeiro coletivo, as pessoas se ajudavam quanto a equipamentos, instrumentos, na organização dos shows, na divulgação, na promoção das excursões de cidades como Joinville, Jaraguá do Sul ou Blumenau, para o Curupira, o que, segundo Edson de Souza (também organizador de shows, no mesmo documentário), garantia um público mínimo, já que cada banda de cada cidade diferente trazia a sua excursão.

Este modo de se organizar, este modo de empreender seus shows das bandas da cena, também era utilizado para viajar a outros locais para tocar. As bandas da cena estudada muitas vezes, ao serem convidadas para um show em outros locais, chamavam outra banda da região, alugavam em conjunto uma van e viajavam para tocar. Um exemplo de uma viagem de bandas da cena é a viagem para um festival em Palotina - PR, que reuniu as bandas Tormentos dos Vizinhos e The Power of de Bira no início dos anos 1990. Estas viagens não contavam com hotéis ou qualquer outro tipo de estrutura profissional para receber as bandas em outras cidades. Os componentes das bandas de outras cidades é que recebiam os músicos convidados em suas casas, como relata Brum (2014), explanando que em uma excursão da sua banda (Butt Spencer), com a banda Enzime (Blumenau), para São Paulo e Rio

de Janeiro, os próprios é que alugaram as vans e ficaram hospedados na casa de componentes das bandas do local onde iam tocar. Rodrigo ressalta que as amizades do tempo da cena persistem até hoje.

Selos e coletâneas também foram frutos da relação entre cenas e do trabalho independente, como afirmam Bennett e Peterson (2004), as cenas acabam criando modos de divulgação das suas músicas fora do mundo das grandes corporações. Como vimos no capítulo anterior, a maioria das coletâneas foi produzida pelas próprias bandas, que reuniam forças e as lançavam. Dentre os selos da região, que foram tentativas de alguns participantes da cena de distribuir as produções das bandas através de catálogos e vendas em shows de maneira independente, podemos elencar o selo Grito Records, de Jaraguá do Sul, e o Selo Casa Voadora, de Joinville. Através de catálogos os selos vendiam CDs, LPs, EPs, Demos e Camisas.

Os festivais da cena muitas vezes eram organizados pelos próprios participantes. Um exemplo é o festival Jacocóricó. Este festival iniciou, segundo Melina Novaes (2015), em sua entrevista, da ideia da banda que participava, The Birbous, fazer um show. Ela e os outros componentes da banda, após terem esta ideia em um ensaio, saíram de bicicleta e pedalarão por volta de 10 km até o Salão Jacob, na região do rio Piraí, região rural da cidade de Joinville. Chegando lá, segundo Melina, conseguiram falar com o proprietário do local e marcaram o show na mesma hora. Assim começava o festival que ficou muito marcado na memória da cena.

Este modo independente, *do it yourself*, de fazer as coisas nesta cena pode ser visto em quase todas as etapas de produção das bandas. A banda Tormentos dos Vizinhos, não tinha este nome em vão. Segundo Leonardo Ferreira³⁹, primeiro baixista da banda, o nome veio por causa de um ataque do vizinho do “estúdio”, sofrido pelos componentes da banda, então com 13 anos. Por causa do improviso do estúdio, a sacada da casa do baterista, e da falta de isolamento acústico, o vizinho da casa do baterista perdeu cabeça e jogou pedras nos garotos que ensaiavam. Mas, a banda Tormentos foi uma das bandas que depois arrumou o seu “quartinho dos fundos” da casa dos pais do baterista e fez seu pequeno estúdio de ensaio. Segundo as pesquisas, outras bandas contavam com um local permanente de ensaio, geralmente no fundo da casa dos pais de

³⁹ Leonardo Ferreira foi baixista da banda Tormentos dos Vizinhos, atualmente é médico radiologista. FERREIRA, Leonardo. Entrevistado Entrevista concedida a Ricardo Neumann no dia 01 de novembro de 2014 em Joinville - SC.

algum componente.

Figura 45 - Estúdio da banda Vacine, Joinville



Fonte: Arquivo pessoal de Márcio Dallacqua (2015).

Se tratando das gravações dos materiais das bandas da cena, segundo o que foi pesquisado, a maioria das gravações é feita ao vivo, sem mixagem e masterização. Em estúdios com poucos recursos. Muitas vezes as bandas eram gravadas pelo próprio Edson no Curupira. Existem algumas bandas que tem gravações mais consistentes, principalmente quando saímos dos anos 1990, para o final da década de 2000, como Alva, Somaa e Fevereiro da Silva. E, por outro lado, existem experiências artesanais, caseiras, de gravação. Poucas destas experiências caseiras, como pude observar, são bem gravadas, mas algumas tem uma qualidade de gravação razoável para um material produzido em casa. O projeto solo do guitarrista e vocalista da banda Vacine (Márcio Dallacqua) chamado Aycron, e que foi gravado no estúdio de ensaio da banda Vacine, na casa de Márcio, é um exemplo.

Através do depoimento de Adriano Horn (2014) podemos ver as dificuldades para conseguir uma gravação com qualidade e poucos recursos:

Os Ambulantes tinham um CD demo gravado no estúdio do ensaio dos Ambulantes, produzido por Sérgio (guitarrista da banda) em dois dias. Os Ambulantes já haviam gravado em Florianópolis no estúdio Jardim Elétrico, mas a gravação não ficou como gostariam os integrantes da banda. E foi a partir daí que os Ambulantes decidiram gravar sozinhos.

No livro “Que Tchan é esse? Indústria e produção musical nos anos 90”, Leme (2003) observa, para além da trajetória e da música do grupo baiano É o Tchan, a diversificação e segmentação do mercado musical, então “impulsionado pelos avanços tecnológicos como novos recursos para gravações, instrumentos digitais, equipamentos mais acessíveis tanto na operação quanto no custo”. No entanto, este fato não atingiu as bandas autorais e as gravações independentes. Como pude perceber pelas entrevistas, os equipamentos não eram tão acessíveis quanto coloca a autora. Marcos Maia de Moraes em entrevista em 2014, dispõe que os equipamentos eram (e muitos ainda são) importados e antes do plano real o dólar custava muito mais caro. Além disto, segundo o autor, era difícil encontrar mesmo os equipamentos importados. Muitas vezes, no início, como afirma Horn (2014), caixas Fhran e instrumentos Giannini ou Tonante, eram os únicos recursos. O que induz que as aparelhagens necessárias para se fazer gravações eram ainda distantes desse “segmento” do mercado. E como já observei, sem julgamento de gosto, pensando na qualidade da gravação, não podemos dizer que são feitas com bons recursos.

Apesar de toda a precariedade financeira, podemos perceber que as capas dos trabalhos e a gravação, assim como a sua distribuição, a divulgação das mesmas e dos shows, os folders de propaganda e os cartazes, as camisas e adesivos das bandas da própria cena são exemplos da organização “*do it yourself*” (ANEXO G), de como esses jovens se articularam, sem o apoio de gravadoras, na construção de uma cena, agindo de forma empreendedora, sem recursos, mas criando um movimento cultural na cidade. Mostrando como dentro da cultura alternativa ser independente, trabalhar longe das gravadoras, por si mesmo, era uma importante identificação, uma posição política.

Mesmo sem estarem ligados pela ideia de classe, sem ideologias ou filiação política definidas, estes jovens criaram sua arte, produziram seus espaços e interagiram com a cidade de maneira política. Desta forma, foi pelo interesse em relação à sonoridade alternativa que surgiram bandas, letras críticas, formas de agir e estéticas desviantes e uma organização independente. Em minha visão, o primeiro impulso para a criação de uma banda vem de forma difusa e sem uma identificação definida com qualquer ideia política mais cristalizada. Os jovens de classe média nos anos 1990 tiveram seu contato com a musicalidade agressiva e a estética e atitude desviante das cenas alternativas, não por que estavam atrás de um movimento cultural que representasse seus anseios políticos, mas sim porque se identificaram com a musicalidade alternativa, gostaram da sonoridade, da possibilidade de montar suas próprias bandas e se divertirem, e, através de suas letras sobre a cidade, sua performance desviante e sua organização independente acabaram sendo políticos fora da ideia de classe.

A grande revolução que o rock causou foi a revolução emocional, a criação de comportamentos diferentes dos comportamentos mais moralistas e tradicionais. O *rock* carrega uma aura de protesto desde seu início, mas de acordo com Peterson (1990), o *rock* não é feito pela política. Para o autor o *rock* fez muito mais pelos eventos sociais e políticos do que estes pelo *rock*. Segundo Peterson (1990), não foram protestos pelos direitos civis que criaram o *rock*, mas o fato de o *rock* unir audiências brancas e negras, já que muitos jovens dos anos 1950 gostavam da música independente da cor do artista, que quebrou barreiras e por que não deu início ou inspirou muitos movimentos políticos e sociais. A música quebrou tabus, o poder do *rock* é a sua música, o seu estilo, as roupas, o cabelo, a moda *rock* e os valores que ela representa. As letras podem ou não conter mensagens políticas claras muitas vezes, mas a maior mensagem do *rock* é a sua energia, o estilo em si, que desde seu início até os anos 1990 representou os valores dos jovens contra os valores mais conservadores. Afinal, se o *punk* inglês se dizia anarquista e político e via o *punk* de Nova Iorque como um desbunde niilista, para os nova-iorquinos, os alienados e *fakes*, eram os pseudo-politizados ingleses, pois em sua visão a verdadeira política era a rebeldia por ela mesma e não a imagem criada por muitos de que o *punk* inglês era um reflexo dos problemas de classe, quando na verdade havia sido introduzido na Inglaterra por Malcom McLaren para promover sua loja de roupas (MCNEIL; MCGAIN, 1997).

5 TRANSFORMAÇÕES NA CENA ALTERNATIVA NORTE-NORDESTE CATARINENSE NA ERA DA INTERNET

5.1 MERCADO FONOGRÁFICO

Na década de 1770, Wolfgang Amadeus Mozart se tornou um dos primeiros músicos independentes, buscando trabalhos por si mesmo, sem estar ligado a nenhuma corte. Ludwig van Beethoven transcendeu a ligação entre músicos e corte e passou a vender sua música através de partituras, livretos impressos, ultrapassando as audições ao vivo e as fronteiras locais. No início do mercado musical moderno, no século XIX, o comércio foi dominado pelas formas impressas de música (TSCHMUCK, 2012). Mesmo após a invenção do gravador de voz por Thomas Edson em 1877, o mercado musical continuou durante algum tempo dominado pela música impressa.

O gravador de voz de Thomas Edson, o Phonograph, era uma tecnologia extremamente rudimentar de gravação das ondas sonoras em cilindros de cera. Esta tecnologia passou a ser aprimorada a partir de 1887 com a invenção do Gramophone por Belinder, aparelho este que reproduzia discos chatos de shellac, que eram mais resistentes e tinham uma melhor qualidade de reprodução. Esta nova mídia passou a ser explorada pela indústria da música e revolucionou a maneira de se consumir música. A música popular americana como o Jazz ou o Foxtrot e de outros países como o Tango ou as grandes vozes como Caruzo, passaram a ser vendidas no mercado em gravações reproduzidas em discos de shellac (GRONOW; SAUNIO, 1998).

No início e durante muito tempo os aparelhos (gramofones) e discos de shellac ainda eram bens de consumo caros. No entanto, segundo Tschmuck (2012), até 1920 a indústria fonográfica já havia se tornado uma indústria global. Segundo Gronow e Saunio (1998), em 1929 já haviam sido vendidos mais ou menos 150 milhões de cópias de discos de shellac somente nos Estados Unidos. Todavia, após esta explosão do mercado fonográfico, vemos uma grande recessão depois da crise de 1929. Com as vendas de álbuns em baixa, a indústria musical se voltou para a invenção de Guglielmo Marconi, o Rádio. O potencial que já havia sido observado pelas gravadoras na década de 1920 é explorado após a Grande Crise e domina as ações do mercado musical até o fim da Segunda Guerra Mundial.

Depois da Segunda Guerra Mundial a indústria musical passou por duas revoluções. A primeira foi a invenção em 1947 dos discos de vinil, que ao contrário dos discos de shellac eram muito mais baratos

para serem produzidos e resistentes para serem transportados (TSCHMUCK, 2012). A outra grande revolução para as gravadoras foi o uso de uma tecnologia já existente, as fitas magnéticas, para fazer as gravações. As gravações em fitas, ao contrário dos antigos métodos que só permitiam gravações ao vivo, passaram a permitir com que as músicas pudessem ser editadas pelos produtores musicais, dispondo maior controle sobre a música e barateou os custos de produção.

Segundo Peterson (1990), estas novas tecnologias que baratearam os custos de produção impulsionaram os estúdios independentes, de pequeno porte, que observaram em um ritmo emergente, mas rejeitado pelas grandes gravadoras, o rock, uma possibilidade de mercado. Em 1948 a RCA, a Columbia, a Capitol e a MCA dominavam segundo Peterson 80% do mercado mundial. A partir das revoluções tecnológicas que baratearam os custos de produção, gravação em fita e distribuição (discos de vinil), as pequenas gravadoras puderam reduzir os seus custos e investir em um nicho de mercado considerado obscuro e rejeitado pelas grandes gravadoras, a *black music* e sua continuação, o *rock*.

Em 1947 é fundada por Ahmet e Nesuhi Ertegün a Atlantic Records, que se dedicou ao Jazz, Rythm and Blues e Blues. Logo após veio a Chess Records com artistas como Muddy Waters e Chuck Berry e a Sun Records com Elvis Presley. Era a tecnologia ajudando na explosão de um novo estilo, o *rock*. Após essa revolução, em 1959 as quatro grandes gravadoras dominavam apenas 34% do mercado americano (PETERSON, 1990). A década de 1960 foi uma época de grande crescimento e segmentação do mercado musical. Em 1955, mais de 65% dos americanos já tinham televisões (PETERSON, 1990). Como as grandes empresas passaram a se ocupar desta nova mídia, as rádios passaram para as mãos de produtores independentes, o que diversificou o seu estilo e abriu espaço para mais artistas regionais.

Na década de 1970 as grandes gravadoras compraram as menores, formando grandes conglomerados e voltando a dominar o mercado. Mercado este que se internacionalizou e passou a abranger países antes com pouca representatividade no mercado até então como, França, Itália, Holanda, Suécia, Rússia, Japão, Canadá, México e Brasil, que no final dos anos 1970, início dos anos 1980 figurava entre os 10 maiores mercados do mundo (TSCHMUCK, 2012).

Na mesma época se proliferava ao redor do mundo a invenção da Philips de 1963 a fita K7. Esta nova tecnologia que se expandiu na década de 1970 em países mais pobres deu início a Era das gravações

caseiras, da pirataria em grande escala (TSCHMUCK, 2012). No final dos anos 1970, início dos 1980, a fita K7 havia dominado mercados de países como China, Índia e Brasil. No final dos anos 1970, temos uma invenção que revolucionou o jeito de se ouvir música, o Walkman, a invenção da Sony de 1979, que deu vida as fitas K7 e impulsionou a gravação de fitas caseiras, a pirataria. Outra revolução foi a explosão dos vídeo clips no início dos anos 1980. Em 01 de agosto de 1981 estreava a MTV nos Estados Unidos. A era dos vídeo clips superou as expectativas de audiência e lançou artistas como Madonna e Michael Jackson a um nível de fama jamais visto antes.

No entanto, a venda de LP's estava em franco declínio. Porém, uma nova tecnologia, o CD, inventado pela gravadora japonesa Sony em 1983 (TSCHMUCK, 2012), novamente aqueceu o mercado fonográfico. Se em 1986 a venda de CD's representava apenas 5% do mercado fonográfico norte-americano e europeu, em 1988 as vendas de CD's já ultrapassavam as vendas de LP's em ambos os continentes, ou seja, a década de 1990 foi a década do CD.

5.2 MERCADO ALTERNATIVO

Nos anos 1980-1990 inúmeras bandas e gravadoras independentes, fora das redes das grandes gravadoras, passaram a surgir. Estas bandas e selos independentes eram na maioria das vezes locais. As músicas *punks*, *pós-punks* e alternativas, eram criadas, gravadas e vendidas por jovens de cidades norte-americanas, européias, latino-americanas e brasileiras, dentre outros lugares. Esta produção, este comércio se dava de maneira independente ao grande mercado musical. Paralelamente ao mercado *mainstream*, jovens de diversas partes do mundo se uniram para criar seus próprios nichos de mercado, sem depender do apoio de nenhuma gravadora.

No Brasil dos anos 1990 o mercado *mainstream* era voltado para os antigos grandes nomes da MPB e para ritmos populares como o axé, o sertanejo e o pagode. Diferente das bandas com gravadoras que eram inseridas no mercado, as bandas independentes das cenas alternativas foram feitas da união entre músicos, fãs, donos de bares, lojas e estúdios, que se juntaram para formar um mercado alternativo, independente das grandes gravadoras. Como esclarecem Bennett e Peterson (2004) as cenas alternativas fugiam do domínio do grande mercado que distribuía música como qualquer outro produto era distribuído. Criaram mercados baseados em pequenos coletivos, com alguns empreendedores, trabalho voluntário e um espírito *do it yourself*.

As tecnologias como a fita K7, que permitia as gravações e reproduções de material de forma caseira, e após meados dos anos 1990 o CD-R, que permitia a reprodução caseira em formato de CD, facilitaram e muito a reprodução dos materiais e a possibilidade de vendas das bandas independentes das cenas alternativas. As inovações tecnológicas também baratearam os custos de produção das gravações das bandas alternativas. Os custos de uma gravação nos anos 1990 se tornaram mais acessíveis. Assim, a redução dos custos de gravação e a reprodução dos materiais em fitas K7 ou CDs beneficiaram as cenas alternativas, que puderam florescer, criar um mercado fora do mercado *mainstream* e prosperar como um movimento cultural independente.

Figura 46 - Gravador de fitas K7 que ajudavam as bandas nas reproduções de seus materiais



Fonte: Arquivo pessoal de Edson Luis de Souza (2014).

No entanto, quando observamos o mercado da América do Norte e do Brasil podemos ver um enorme abismo e diferentes escalas de mercados independentes. Temos que cuidar neste sentido para não padronizarmos os mercados independentes das cenas alternativas em diferentes lugares do mundo, já que o local onde encontram-se influencia e muito a estrutura dos mesmos. No Brasil, a abertura das importações no início dos anos 1990 tornou os preços de equipamentos de som, mesas de gravação, porta estúdios e instrumentos mais

acessíveis, bem como os baixos custos de reprodução de fitas K7 e posteriormente CD-R, possibilitaram a abertura de mais estúdios, a redução dos custos de produção e distribuição das bandas independentes e a criação de um mercado paralelo ao *mainstream*. Porém, não podemos comparar o nível de qualidade das gravações, da produção material, dos locais para shows, dos equipamentos ou do tamanho do mercado do Brasil com o norte-americano ou o europeu.

Figura 47 - Porta Estúdio, aparelhos de gravação que facilitaram as gravações de bandas da cena



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2016).

Os *record labels* independentes americanos eram empreendimentos com uma filosofia *do it yourself*, independente, mas que tinham um objetivo de crescimento. Como afirma Diehl (2007), muitas gravadoras independentes fazem muito dinheiro atualmente. Se compararmos a cena norte-nordeste catarinense e brasileira, com as cenas alternativas norte-americanas, o abismo entre os mercados era enorme. Por exemplo, na América do Norte, em Montreal, Canadá, o mercado alternativo era muito maior do que no norte-nordeste catarinense, Brasil. Em Montreal, temos como um bom exemplo a distribuidora e importadora de música alternativa, Cargo Records. A empresa foi fundada em 1987, com 20 funcionários e se aproveitou do crescimento do mercado dos CDs das grandes gravadoras para explorar

o mercado dos vinis. Na década de 1990, após a explosão do *Grunge* (a Cargo Records vendeu mais de 11 mil álbuns “Bleach” da banda Nirvana em uma semana), a empresa cresceu e chegou a ter 75 funcionários, trabalhando com 25 mil títulos internacionais e 5 mil canadenses, com escritórios no exterior (San Diego, Londres, Chicago), representando mais de 50 selos alternativos independentes (Sub Pop, Dischord, Epitah), com acordos com a gravadora MCA do Canadá e uma ligação internacional com os mercados dos Estados Unidos e da Europa, o que levou a empresa em seu auge a vender mais de 500 mil álbuns por ano (LEBLANC, 1993).

Já no Brasil os empreendimentos relacionados à música alternativa sofreram muito mais com as dificuldades econômicas do país na época, e tiveram muito menos espaço no mercado musical. As condições materiais eram péssimas comparadas a América do Norte e a Europa. Podemos ver na cena alternativa norte-nordeste catarinense que as gravações eram muitas vezes feitas em casa ou em lugares improvisados, como as feitas por Edson de Souza, que gravou diversas bandas da cena no próprio Curupira, ao vivo, com equipamentos rudimentares, de forma muito experimental. A qualidade das gravações, mesmo as de estúdios é muito inferior a das bandas européias e norte-americanas. A qualidade dos materiais das artes dos trabalhos das bandas também é muito mais improvisada e rudimentar do que a das bandas norte-americanas ou européias na maioria das vezes.

Ao contrário do crescimento e sucesso de muitos selos independentes norte-americanos, o que vemos no Brasil são empreendimentos extremamente amadores. Na cena alternativa norte-nordeste catarinense podemos observar pequenos empreendimentos, onde participantes das próprias bandas criavam selos, reproduziam as cópias dos materiais a serem vendidos em K7 ou CD em casa e faziam suas vendas e a distribuição pelo correio. O selo Grito Records de Jaraguá do Sul, por exemplo, foi uma tentativa de distribuição de música que, ao contrário da Cargo Records, não tinha redes de ligações amplas e tinha vendas baixíssimas, com o fundador, Charles Klitzke⁴⁰, sendo o único a trocar correspondências, vender e entregar via correio os materiais (ANEXO H). Segundo Klitzke, em sua entrevista, muitas vezes o capital inicial para as produções de gravações das bandas eram

⁴⁰ Charles Klitzke foi vocalista das bandas Deltacid e Sufoco. Hoje é professor de Artes na Ferj de Jaraguá do Sul. KLITZKE, Charles. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Jaraguá do Sul, 15 de outubro de 2016.

tiradas do próprio bolso. O contato com a fábrica que prensava os vinis em Belford Roxo, RJ, era feito do telefone do local onde era empregado, uma loja de molduras, e no fim do mês Charles acertava a conta de telefone com seus chefes. A organização do selo Grito Records, ao contrário dos selos norte-americanos era muito amadora. Como afirmou Charles, as vendas até pagavam as despesas, mas não geravam lucro para poder viver do selo. Segundo ele, ao contrário da cultura americana, no Brasil, “parece que é feio ganhar dinheiro no mercado alternativo”.

Outro exemplo da discrepância entre o tamanho do mercado alternativo na América do Norte e na cena norte-nordeste catarinense é a loja Abrigo Nuclear. A loja Abrigo Nuclear, loja de música (vinis, CDs, roupas), aberta por Edson de Souza, ex-vocalista da banda The Power of the Bira e organizador de shows no Curupira, sua esposa Eliete e seu amigo Dietmar Hille, o Tito, em Jaraguá do Sul em 1995, é um bom exemplo da dificuldade da inserção da música alternativa no mercado nacional. Como Edson de Souza (2014) disse em seu depoimento, a loja não dava um grande lucro, nos anos 1990 ele se mantinha, mas, em suas palavras, “não consegui comprar nem uma bicicleta”, mas as contas eram pagas. Mas as vendas caíram muito com o advento do MP3 e no início dos anos 2000 a loja faliu. Nesta época, antes de retomar sua antiga profissão de técnico de manutenção, Edson pensou em vender sua coleção de vinis, porém:

2002, então foi a época que me deu vontade, vou vender esses discos, mas daí aconteceu assim, eu consegui um emprego rápido, bolei um currículo, comecei a mandar e cara coisa assim de cinco dias já me chamaram, comecei a trabalhar rápido também. Só que assim, trabalhar com manutenção foi aquela coisa *full time*, 24 horas disponível pro trabalho, então eu fiquei tipo assim uns dez anos nesse ritmo, domingo, feriado, de manhã, de madrugada, a noite, a tarde. Então meio que a música voltou a ser hobby, voltou a ser hobby, o que era mais ou menos digamos na minha adolescência. Não precisei me desfazer dos discos, então essa foi a vantagem e tudo que eu consegui comprar depois, paguei todas as dívidas, no caso a minha parte que eu tinha que pagar, paguei tudo, não fiquei devendo pra ninguém, trabalhei praticamente um ano só pagando pepino,

ganhava o mês, tá aqui, ganhava o mês, tá aqui (...).

Esse é apenas um dos vários exemplos da difícil situação do mercado de música alternativa no Brasil. Assim como a loja Abrigo Nuclear, o Curupira, a Casa do Rock e o Garage, também passaram por dificuldades financeiras como pude observar através das entrevistas. Como já falamos, Meneghim (2014) relatou as dificuldades e a falência do bar Cyber Punk, aberto pelo mesmo e sua mãe em 1997. José Carlos de Souza (2016) assumiu o espaço após a saída de Gustavo, abrindo nele a Casa do Rock, disse em sua entrevista que sempre teve o sonho de viver da música, mas que foi impossível se manter com o bar para bandas independentes. Essa situação era comum e a dificuldade de se manter financeiramente acompanhou inúmeros espaços da cena.

O nível comercial entre as cenas norte-americanas e as brasileiras era muito diferente. Por outro lado, é neste mercado complicado que se encontravam as cenas brasileiras, neste cenário adverso, que muitas vezes podemos encontrar o caldo cultural onde as cenas surgem de maneira ainda mais independente, baseadas no trabalho dos seus participantes. Segundo a autora Hade Dorst (2015), ambientes em decadência econômica abrem espaços para o surgimento de cenas muitas vezes. Para a autora, a cena de música eletrônica na Europa (Berlim e Amsterdã) foi beneficiada pelos espaços inutilizados das cidades, bares decadentes e uma economia que abria espaço para empreendimentos “*do it yourself*”. Neste sentido, a decadência econômica, importante para Dorst na constituição das cenas das cidades européias, pode ter sido um fator importante para a constituição da cena norte-nordeste catarinense.

O início dos anos 1990 foi um período de grave recessão econômica no Brasil, antes do plano Real, em março de 1990, a inflação mensal chegou a 82,39 %, segundo dados oficiais (IBGE, 1990). Neste ambiente, se por um lado os negócios mais formais (casas de shows, selos e lojas) tinham dificuldade de se manter, por outro lado, como vimos, as péssimas condições econômicas criaram uma atmosfera propícia para o desenvolvimento de empreendimentos independentes na cena alternativa no norte-nordeste de Santa Catarina. Nestas condições econômicas desfavoráveis, jovens ocuparam bares e espaços economicamente decadentes (Salões de Baile) e conseguiram de forma independente articular forças na criação da cena, organizando shows em espaços não próprios para tal, gravando e vendendo as suas produções

de forma altamente amadora.

De tal modo, vemos que a cena sempre viveu (sobreviveu) em dificuldades financeiras, com péssimas condições de gravação, produção e divulgação. Mas foi nesta situação adversa, e talvez por causa desta, que os jovens se agruparam em torno de um propósito, a organização da cena. Dentro destas condições precárias, a identificação mais importante da cena era o empreendedorismo de pequena escala, o modo de fazer “*do it yourself*”, que mesmo em condições de mercado musical e infraestrutura para as bandas e os shows não ideais, permitiu que uma juventude criativa buscasse seu espaço nas cidades da região norte-nordeste de Santa Catarina.

Neste sentido, podemos observar nas cenas alternativas dos anos 1990 que, mesmo em pequena escala, havia uma movimentação em torno da música alternativa que mantinha as pessoas em contato, que fazia com que as pessoas tivessem de se organizar na busca por recursos para os shows, gravações, produção e distribuição dos materiais das bandas, em um circuito alternativo, ou seja, movimentos coletivos que ocupavam a vida de muitos jovens, que usavam seu tempo e se esforçavam, no Brasil de forma altamente amadora e independente, para construir uma cena. A cena norte-nordeste catarinense sofreu com a falta de recursos, com dificuldades de inserção no mercado musical brasileiro, mas sobreviveu por mais de duas décadas e foi marcada pela maneira independente de se organizar nas franjas do mercado *mainstream*, em uma sociedade em crise.

Figura 48 - Propaganda para divulgação das cenas locais



Fonte: Vintage Joinville (2016).

5.3 MODIFICAÇÕES VIRTUAIS

Na maioria das vezes no decorrer da história do mercado fonográfico a maior parte do mesmo era (e ainda é) controlado por grandes gravadoras e seus empresários. Estes contratavam os artistas e eram responsáveis por suas carreiras. Como vimos, exceto no curto período entre 1955 e meados da década de 1960, quando as pequenas gravadoras foram beneficiadas pelas novas tecnologias e exploraram um nicho de mercado considerado impróprio pelas grandes, a *black music* e o *rock*, é que o mercado fonográfico não foi dominado pelas grandes gravadoras. No restante do tempo o mercado fonográfico do século XX as grandes gravadoras dominavam mais de 80% do mercado musical.

No entanto, apesar de dominarem uma grande parcela do mercado musical as grandes gravadoras não o dominavam por completo. Nos 20% restantes do mercado se criou um mercado independente, onde muitos artistas foram responsáveis por vender e divulgar a sua arte. Esta parcela do mercado foi explorada de maneira independente por pequenas gravadoras ou com empreendimentos *do it yourself*, que trabalhavam em nichos mais específicos, como as cenas alternativas. Vemos então que tanto as cenas alternativas norte-americanas, com um nível de comércio e organização muito elevado se comparado a países em desenvolvimento, como as cenas de países em desenvolvimento como o Brasil, com todas as suas dificuldades, tiveram seus mercados, geraram um comércio fora do universo das grandes gravadoras. As cenas alternativas criaram um mercado independente que movimentou bares, estúdios, lojas de música, possibilitaram viagens, intercâmbios, gravações, enfim, possibilitou a existência das próprias cenas.

Todavia, de meados da década de 1990 para o início dos anos 2000, tanto o grande mercado, como o mercado independente, sofreram um grande impacto. No ano de 1995, pela primeira vez um grande artista, David Bowie, lançou um single na internet. Rapidamente a internet se tornou um importante fator do mercado musical. O fato das músicas poderem ser pirateadas e distribuídas livremente transformou a indústria musical. A internet revolucionou a maneira que se arquiva as músicas. O formato MP3 que diferente das cópias K7 mantém muito mais a fidelidade das músicas originais dificultou a relação entre as grandes gravadoras e o mercado fonográfico (HARDY, 2012). Aplicativos como o Napster, Pandora ou Spotify e o sucesso de aparelhos como IPOD, de 2001, deixaram a indústria musical atônita, sem saber como lidar com estas novas tecnologias (TSCHMUCK, 2012). De meados da década de 2000 até hoje o mercado musical sofreu

intensas transformações. Segundo o documentário, *The Distortion of Sound* (ROSENBERG, 2014), hoje o Youtube é a maior coleção de música do mundo e 80% da música é digital.

No entanto, não foram apenas as grandes gravadoras que sofreram mudanças e declínio nas vendas. A música por download, os vários sistemas de baixar músicas *online* e os sites sem taxa, fizeram com que o mercado independente também sofresse um grande impacto. Um exemplo é a loja de Edson de Souza, a Abrigo Nuclear, que como citado anteriormente faliu no início dos anos 2000, segundo Souza (2014) por causa do advento do MP3, que fizeram cair as vendas que já não eram muito altas e fecharam a loja de uma vez por todas.

As formas tradicionais de vendas, as gravações em K7 e CD foram substituídas pelos arquivos digitais e mudaram significativamente a estrutura do mercado alternativo. A revolução irreversível da internet, que gerou uma crise nas grandes gravadoras, expôs questões legais sobre o direito de venda das músicas e transformou os modos de consumo, produção, distribuição e divulgação, também foi sentida pelos pequenos empreendimentos alternativos. Todos os mercados musicais sofreram transformações e grandes quedas nas vendas com o advento da internet (TSCHMUCK, 2012).

5.4 INTERNET E DEMOCRATIZAÇÃO DO MERCADO

Se por um lado, como vimos, a internet reduziu drasticamente as vendas dos mercados em geral e do mercado alternativo, por outro lado a internet e as novas tecnologias digitais beneficiaram as cenas alternativas de outras formas. Uma tornando possível se fazer gravações caseiras de alta qualidade, já que hoje muitos programas de computadores são praticamente um estúdio caseiro. Como aponta Kruse (2010), a internet significou a descentralização da produção musical, já que podemos encontrar praticamente os mesmos recursos em qualquer lugar do mundo, o que gerou facilidades nas gravações. E outra é que a internet também criou facilidades na divulgação e distribuição dos materiais independentes através de sites especializados e blogs, que deixaram muito mais fácil a comunicação entre fãs de rock alternativo de todo o mundo, ultrapassando as fronteiras locais.

Em 1969, ano em que se iniciaram as experiências com a internet, apenas 4 computadores estavam conectados entre si. Em 1981, eram apenas 213 computadores conectados. Em 1987, haviam 10 mil computadores conectados e, em 1996, 10 milhões (TSCHMUCK, 2012). Esses dados nos mostram que, do final da década de 1990 para os anos

2000, vivemos um período de revolução digital, onde a internet se difundiu muito. Neste “mundo virtual” a internet tem um papel importante na divulgação e produção musical das bandas alternativas. Hoje, conforme pensamento de Kruse (2010), analisando o papel da internet na divulgação das cenas independentes, alternativas, os meios virtuais auxiliam a disseminação das bandas independentes, tornando quase que instantâneo o acesso a materiais de bandas alternativas do mundo todo.

Nos anos 1990 a comunicação entre as bandas de diferentes cenas acontecia de uma maneira muito mais difícil que atualmente. Para conhecer uma nova banda e comunicar-se, muitas vezes, como expõe Brum (2014), a troca de cartas entre membros de cenas alternativas ou a leitura de jornais caseiros da cultura alternativa, fanzines⁴¹, eram um dos únicos meios de se conhecer novos sons. Brum revela outra estratégia para se conhecer um som nos anos 1990, quando ainda não se tinha internet de fácil acesso e o contato com novas bandas era muito mais difícil. A estratégia era observar os agradecimentos nos CDs e fitas demos das bandas que já se conhecia, e a partir daí mapear as bandas que estavam no agradecimento destes materiais e buscá-las, ou nas poucas lojas especializadas, ou através da troca de correspondência com integrantes de outras cenas.

Figura 49 - Capa de banda da cena, com os agradecimentos onde se poderia conhecer novas bandas

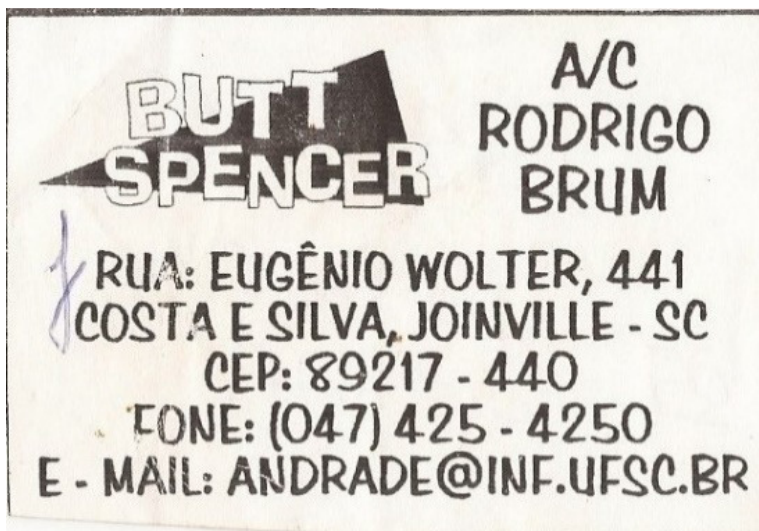


Fonte: Arquivo pessoal do autor (2014).

⁴¹ Fanzines são jornais caseiros, independentes, que circulavam nas cenas alternativas. Estas publicações tinham conteúdos politizados, resenhas de livros, músicas, fitas demo, bandas, agendas de shows, entre outros assuntos.

Nas correspondências com as fitas K7 vinham também pequenos *flyers* com o endereço de outras bandas de vários lugares do Brasil, e assim o ciclo de divulgação tinha continuidade. Muito diferente do modo como se pode ter acesso a informação hoje em dia, quando em um *click* podemos buscar bandas de todo o mundo, através de redes sociais, sites e blogs especializados. Na década de 1990, era muito mais complicado de se conhecer uma banda nova de outra cidade do que qualquer jovem que nasceu conectado possa imaginar. Como colocou Rodrigo, eram tempos de no máximo internet discada, onde o que existia era um “marketing de guerrilha”.

Figura 50 - Flyer de divulgação da banda Butt Spencer



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2014).

No final dos anos 1980, início dos anos 1990, havia certa dificuldade para se conhecer um som, uma banda nova, como vimos. Mas, como podemos observar em Bennet e Peterson (2004) hoje a música é algo global. Para Kruse (2010), analisando o papel da internet na divulgação das cenas independentes e alternativas, atualmente, o autor vê que os meios virtuais auxiliam a disseminação das bandas independentes. Dessa forma, a internet facilitou e muito o contato entre fãs e bandas ao redor do mundo. Segundo Bennet e Peterson (2004), a internet impulsionou a comunicação e a distribuição entre bandas

independentes e fãs, democratizando o fazer música para os autores. Atualmente vemos redes de relações virtuais trabalhando em busca da divulgação das cenas independentes. As comunidades virtuais aumentam o número de informações sobre a cultura alternativa e possibilitam a comunicação entre locais distantes geograficamente (BENNET; PETERSON, 2004).

5.5 A INTERNET E AS MUDANÇAS NOS ESPAÇOS DAS CENAS ALTERNATIVAS

Analisando o papel da internet no mercado fonográfico podemos observar que por um lado fez as vendas reduzirem tanto no mercado *mainstream*, quanto no mercado independente. E, por outro lado, de certa forma democratizou e descentralizou a produção, a divulgação e a distribuição dos materiais das bandas alternativas. No entanto, será que esta nova tecnologia, que diminui as vendas formais, mas democratizou o mercado, estaria influenciando o desaparecimento dos espaços tradicionais das cenas locais?

Atualmente com as rádios virtuais, blogs e sites especializados em música alternativa temos, como vimos, a disseminação sem fronteiras das redes de relação pessoal. Pessoas ao redor do mundo todo, que produzem ou são fãs de música alternativa podem manter contato, conhecer novos materiais ou produzi-los com uma facilidade jamais vista. Porém, para Kruse (2010), a internet estaria abrindo possibilidades nos espaços virtuais, mas fechando muitos espaços reais, tradicionais das cenas, nas cidades. Neste sentido, estariam se perdendo algumas das características mais importantes das cenas alternativas e da ideia de cena, que seriam as relações com espírito comunitário das cenas alternativas e a movimentação e ocupação de espaços na cidade, motivada pelo gosto comum em relação a um objeto cultural.

As redes de relações estariam desocupando os espaços físicos e se transferindo para os espaços virtuais. Segundo Will Straw, em entrevista a Janotti Junior (2012, p. 7), a internet estaria interferindo na constituição de cenas:

Em sentido muito banal, o declínio das lojas de música, revistas de música e outras “instituições” de música mudou, obviamente, o significado de dedicar-se à música e adquirir, de forma cotidiana, música ou informação a seu respeito. Ao mesmo tempo, acredito que o ascenso de uma cultura

audiovisual baseada na internet tornou a música menos importante na vida das pessoas, e que esta tendência pode ser de longo prazo, com importantes consequências para a noção de cena musical. Se uma cena musical é a vida-mundo em que as pessoas, em momentos importantes de suas vidas, passam boa parte do tempo, então podemos ver as cenas recuando em termos de sua importância cultural e sociológica. (Meus estudantes de pós-graduação que, uma década atrás, estavam intensamente envolvidos com música, hoje estão igualmente dedicados a séries de televisão e à cultura dos restaurantes!) Quando as cenas se baseavam na noção de escassez musical – na dificuldade de encontrar música do tipo que você gostava, ou pessoas com gosto semelhante – as cenas tornaram-se importantes refúgios e recursos para as pessoas. Agora que não é mais assim, acho que a especificidade das cenas musicais será perdida. Ao mesmo tempo, aumentou a importância de uma forma voltada para a cultura/boêmia de viver nas cidades, e as cenas musicais sobreviverão como subconjuntos desses estilos de vida.

Nesse sentido, segundo Bennett (2002), estão ocorrendo mudanças no processo de produção musical das cenas alternativas. Sendo os clubes, bares, lojas, substituídos pela internet. As comunidades antes mais face a face passam a interagir e viver a música alternativa através de espaços virtuais, geralmente acessados de maneira privada. O tempo e esforço que unem os jovens para criarem uma cena em torno da música alternativa não é mais gasto em espaços nas cidades. As produções, gravações, divulgações e distribuição dos novos materiais alternativos são feitos muitas vezes por pessoas que trabalham sozinhas em suas criações e que com a internet podem fazer todo o processo dentro de seus apartamentos.

O modo de organização *do it yourself*, já não funciona da mesma maneira. O mundo alternativo se beneficiou com as tecnologias de gravação e a possibilidade de contatos proporcionada pela internet. No entanto, como vimos as vendas físicas caíram e levaram lojas, bares e espaços economicamente ligados as cenas a fecharem. Certamente mais e mais pessoas de diferentes regiões do mundo podem se reunir em torno de seus interesses pela música alternativa nos espaços virtuais

hoje, mas para o mercado e a ocupação de espaços nas cidades, a livre troca de arquivos *online*, altamente democrática, não foi tão interessante.

Um exemplo de como a internet mudou a presença das cenas nos espaços públicos e moldou de maneira diferente o modo de organização das cenas alternativas é a cena de música experimental chilena. Segundo Manuel Tironi (2009), hoje é difícil identificar os espaços físicos da cena de música experimental chilena. A maior parte da cena está *online*, são selos, revistas e blogs, que mantém a cena viva. Os espaços físicos são móveis, de curta duração, efêmeros. A maior parte do tempo os músicos e fãs aproveitam as facilidades e o baixo custo da internet para se comunicar, criar e divulgar a cena, e só em shows os participantes reúnem-se nestes espaços fluídos, que não se repetem. Assim, vemos que a internet ajuda na produção dos materiais dos artistas, mas faz com que a maioria das relações se dê em espaços virtuais e não face a face.

Hoje, após a explosão da internet, o jeito que consumimos e criamos música mudou. As cenas hoje, ao invés de surgirem quase que acidentalmente como no passado, como afirma Sheffield (2010) e estarem atreladas a certos locais, como o *grunge* de Seattle ou o *rock* de Manchester, ocupando clubes e movimentando outros espaços dentro das cidades, estão sendo criadas por pessoas que produzem de dentro de suas próprias casas, sem ocuparem as cidades, sem estarem ligadas a um espaço geograficamente definido. Hoje com a internet os “artistas de quarto”, *bedroom artists* (SHEFFIELD, 2010), produzem seus materiais sozinhos em suas casas, podem divulgar a sua produção para pessoas de todo o mundo, sem fronteiras físicas, mas ao mesmo tempo os espaços das cidades são cada vez menos ocupados por cenas locais.

As bandas já não são mais sucessos locais, os *bedroom artists* atomizaram as cenas locais. Os artistas são mais conhecidos pela internet do que em suas cidades. Segundo Sheffield (2010), esta facilidade de produção e divulgação da internet, pode muitas vezes acabar com os públicos locais. Para a autora esta facilidade de encontrar novas bandas toda hora na internet pode causar um efeito oposto ao desejado, já que ao invés de conhecer mais bandas, as opções são tantas que as pessoas já não conhecem profundamente mais nenhuma, fazendo audições de forma superficial e conhecendo as bandas por conhecer. Para Sheffield (2010, p. 5), hoje “temos um grande problema, quando é natal todo dia, é difícil achar as fronteiras”, ou seja, atualmente com tantas novidades no mercado, é complicado achar “coisas” inovadoras e diferentes.

Outro ponto é que, se por um lado a Era Digital permitiu uma descentralização da produção, onde em um quarto de apartamento um músico pode criar todo um trabalho ele mesmo, por outro lado, segundo Keightley (2016), atualmente o grande mercado é dominado por poucos produtores musicais, que concentram e centralizam o fazer música. Os *hitmakers*, segundo o autor, estariam acabando com o “sonho de ser roqueiro”, pois a mesma Era Digital que permite a descentralização da produção, permitiu, criou recursos, que fizeram com que poucos produtores fossem responsáveis pela criação de muitos artistas.

De certa forma, se a internet ajuda as cenas, possibilitando espaços de conexão para fãs de cenas antes locais em uma dimensão global, pode conectar cenas de locais distintos, podendo ajudar as cenas na produção, divulgação e distribuição dos materiais das bandas, por outro lado, como vimos, pode atrapalhar as vendas, modificar laços locais e interação física. Igualmente, vemos que a internet pode ajudar a expandir as fronteiras locais, e ao mesmo tempo pode acabar com os espaços locais.

5.6 DA CENA REAL À CENA VIRTUAL

Hoje muitas pessoas vivem em um mundo virtual, conectado, de rápida comunicação, grande quantidade de informação e com um número cada vez maior de pessoas conectadas através da internet, com outras noções de tempo e sensibilidades. Nos últimos anos a internet revolucionou a maneira de circulação e divulgação da informação, acelerando a velocidade da comunicação. Atualmente a internet é uma forma importante de interação social. Hoje, segundo os autores Andy Bennett e Richard Peterson (2004), ao invés de relações sociais face a face, podemos observar o deslocamento de muitas cenas dos espaços urbanos para os espaços virtuais. Neste mundo conectado, onde cada vez vemos as cenas alternativas ocupando menos os espaços reais das cidades, pode-se observar que as redes de relações virtuais ganharam um papel altamente importante na disseminação ou manutenção das cenas independentes. Neste sentido, o deslocamento das cenas existentes ou a preservação da memória de cenas que não existem mais, para espaços virtuais, formariam o que os autores chamam de cenas virtuais.

Os grupos virtuais não são exclusivos do universo alternativo, como podemos observar em Muggleton (2003), tais grupos são reflexos de novas práticas sociais, novas formas de interagir. Estas novas formas de interação tem características altamente particulares. Uma delas é que os novos espaços virtuais garantem o anonimato das pessoas. Diferente

das relações face a face, nas relações mediadas por computadores as pessoas não necessariamente conhecem pessoalmente as outras pessoas com quem estão interagindo. São espaços abertos, os quais segundo Muggleton (2003) pode-se observar desde ativistas contra a globalização até grupos neonazistas, e por que não, pessoas que participam destes dois grupos ao mesmo tempo. Neste sentido, vemos que o anonimato permite com que as pessoas mostrem seus lados ocultos, na maioria das vezes em relações altamente superficiais. As novas tecnologias criam jogos e espaços onde as pessoas podem ser o que elas quiserem. Nestes espaços abertos as pessoas criam as suas identidades virtuais, seus “avatares”, e deixam de viver plenamente os espaços reais, já que nestes espaços virtuais podem ser o que bem entenderem, sem grandes cobranças, compromissos ou responsabilidades.

Assim, o viver a música estaria deixando de ser uma identificação visível, onde o estilo, os gestos, as roupas, os brincos, as tatuagens, as drogas, o sexo, a raça ou a idade moldavam as relações. Diferente das complexas relações face a face, as relações virtuais são muito mais simples e heterogêneas, sem as mesmas restrições de idade ou sexo, por exemplo. Certamente, de acordo com Bennett e Peterson (2004), dentro das cenas virtuais existem diferentes graus de capital simbólico, *insiders* e *outsiders*, mas sem dúvidas o anonimato faz com que o viver a música tenha uma conotação mais fluída. As cenas virtuais não exigem de seus participantes o mesmo nível de esforço e dedicação que as cenas reais. Diferentemente das cenas locais que nascem e crescem em torno de um objeto cultural específico e vão construindo as suas identificações ao longo do tempo, as cenas virtuais podem aparecer de um dia para o outro e fazer com que as pessoas sigam novos grupos, como abelhas seguem suas novas rainhas, durando muitas vezes apenas enquanto atraírem o interesse das pessoas, podendo ser extremamente efêmeras.

5.7 CENAS VIRTUAIS COMO ESPAÇOS DE MEMÓRIA

Um depoimento que nos dá uma noção da situação da cena hoje é o do jornalista e ex-vocalista da banda Os Carademarte e trompetista da banda Fevereiro da Silva, Hélio de Souza (2012), que em seu trabalho sobre a cobertura jornalística, fala sobre a situação da cena em 2012. Segundo o mesmo autor, as bandas não estariam mais atuando nos espaços da cidade, para Souza, as bandas “sumiram”. No decorrer dos anos 2000 a cena alternativa norte-nordeste catarinense foi perdendo

cada vez mais o seu espaço na região, com a diminuição de locais, eventos e bandas. Podemos ver que a cena que um dia movimentou espaços, jornais, empreendimentos de pequena escala, atualmente sobrevive mais em espaços virtuais, as chamadas cenas virtuais, do que em espaços da cidade. Muitas bandas pararam, inúmeros lugares fecharam e grande parte do que restou da cena alternativa norte-nordeste catarinense está hoje dentro de espaços virtuais, onde as pessoas se comunicam, trocam informações, criam, mas sem o contato face a face.

Estes espaços virtuais podem ser sites de bandas da cena ou blogs que são feitos por antigos participantes e que buscam divulgar a sonoridade alternativa e manter a memória a respeito dela. A cena alternativa norte-nordeste catarinense hoje, ao contrário do antigo modo de organização *do it yourself*, usa os espaços virtuais para divulgação, distribuição, produção, arrecadação de fundos, entre outras coisas, mas também como forma de manter a memória da maioria das bandas, que já não existem mais.

Para Bennet e Peterson (2004), além da mudança na constituição das novas cenas, os espaços virtuais muitas vezes servem como espaços de memória para cenas que já não existem mais. Como afirmam os autores, nas cenas virtuais o número de jovens e pessoas mais velhas tende a igualdade (BENNET; PETERSON, 2004). Apesar de estarem afastados dos espaços reais pelo trabalho do dia a dia ou por terem constituído família, muitos antigos participantes de cenas ainda podem continuar dedicando algumas horas no mundo virtual as cenas alternativas. Nestes espaços virtuais temos informações, principalmente, sobre o passado da cena alternativa, gravações, comentários, cartazes dos shows, entrevistas e fotos.

Como Souza (2014) explanou, após o fim da loja Abrigo Nuclear, a música voltou a ser um hobby. Porém, este hobby começou a dar frutos há mais ou menos cinco anos, época em que nasceu seu filho Daniel. Segundo Edson, após o nascimento de Daniel, as noites de sexta e sábado passaram a ser curtidas em casa. Foi aí que ele iniciou um trabalho de digitalização das fitas K7 que continham as músicas das bandas alternativas e dos cartazes dos shows antigos. Seu primeiro blog foi o “Joinroll”, blog que contém bandas de Joinville, suas gravações digitalizadas e cartazes digitalizados de shows que participaram, um breve histórico de cada banda, imagens das capas das demos e fotos das bandas. Além do Joinroll, ele mantém um blog de sua antiga banda The Power of the Bira, com todo o material produzido pela banda entre 1992 e 1996, um blog sobre sua atual banda Os Fritz da Puta, um blog sobre o Curupira Rock Club, onde ele organizava os shows, que contém os

cartazes dos shows do local desde 1992 (primeiro show) até os mais recentes, dispostos por data de realização, o blog Histórico-Curupira, e um blog chamado Demo Tapes Brasil, no qual Edson já disponibilizou gravações digitalizadas de mais de 450 fitas demo de bandas de todo o Brasil. Existem ainda pelo menos mais 450 a serem digitalizadas. São demotapes de bandas alternativas de cenas de inúmeras regiões do Brasil. Existem bandas de Santa Catarina, do Rio Grande do Sul, do Paraná, de São Paulo, do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Goiás, do Amazonas, entre outros.

Figura 51 - Fitas demo do arquivo pessoal de Edson Luis de Souza



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2014).

Na década de 1990, os materiais que antes circulavam, as fitas que eram quase que o único registro deixado pelas bandas independentes, cartazes que avisavam ao público sobre os shows, foram guardados por Edson, para além do contato direto com os materiais, tem a vocação de acumular, e foram novamente disponibilizados mais de 20 anos depois ao público através do trabalho de Edson, que os transformou nos seus blogs.

Outros blogs de antigos participantes da cena alternativa são os blogs Toda música que nos consome, de José Carlos de Souza, ex-vocalista da banda Alpha Ásia Malária, e antigo sócio proprietário da

casa de shows Casa do Rock em Joinville, e que conta com vídeos das bandas da cena, entrevistas com os antigos participantes, quadrinhos e resenhas sobre livros e produções de bandas independentes. Longe da cena desde que havia fechado a Casa do Rock em 1999, José criou seu blog em 2011. Segundo Souza (2016), seu blog começou da ideia de fazer um documentário sobre a cena. Como ele não tinha tempo e técnica para editar as entrevistas que fazia, criou um blog e passou a postar as entrevistas que estava fazendo sobre a cena.

E o blog Demos Pra Download, da ex-guitarista das bandas Jelly Bean Brain, Christiani Porto Gonçalves, que conta com fitas demo de bandas alternativas de todo o Brasil, da década de 1990 em diante, que podem ser baixadas via internet para serem escutadas nos computadores, MP3, iPhones e outras novas tecnologias, que apesar da proximidade cronológica, são muito distantes da realidade dos jovens dos anos 1990. Segundo Gonçalves (2016), seu blog começou, pois tinha inúmeras fitas demo de bandas alternativas e percebeu que não havia nenhum material digital destas bandas na internet. Christiani aprendeu a usar os cabos para fazer a transformação das fitas K7 em arquivos digitais e passou a disponibilizar estes materiais para seus amigos, porém a procura foi tanta, os pedidos dos arquivos vieram de tantos lugares do Brasil, que Christiani montou seu blog.

Alguns outros espaços virtuais são a página de Facebook, Vintage Joinville, que trás postagens de shows antigos da cena alternativa norte-nordeste catarinense. O blog Enciclopédia de Bandas Independentes que é um espaço virtual com informações de bandas alternativas de todo o país entre 1990-2005. E o blog Orelhada, do jornalista Rubens Herbst, que começou em 2008, na mesma época em que passou a escrever sua coluna diária no jornal A Notícia, homônima ao blog, como um espaço para a arte, quadrinhos, livros e a música local.

Portanto, com o passar do tempo, percebemos que a cena alternativa deixou de ocupar de forma intensa os espaços da cidade e passou a ocupar espaços virtuais, perdendo a sua vivacidade como uma expressão da vida urbana em torno da música alternativa, transformando a natureza de sua prática em torno deste objeto cultural, criando espaços de memória no mundo virtual. Cenas podem ainda ser vistas como espaços de sociabilidade e criatividade que se articulam em torno de certos objetos culturais (como a música alternativa) no transcurso da vida social destes objetos, mas certamente hoje muitas vezes mais em espaços virtuais do que reais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

6.1 ÚLTIMOS ACORDES

Assim como a cena *punk* de Nova York (MCNEIL; MCCAIN, 1997), a cena norte-nordeste catarinense, possuía pequenos bares como o CBGB'S, era baseada em redes de relações interpessoais, com shows que tinham públicos de 10 pessoas muitas vezes, mas também foi um movimento que ocupou os espaços das cidades, criou muitas produções e identificações *underground* que ficaram vivas na memória de muitas pessoas, guardadas as proporções. Estas dezenas de bandas e espaços alternativos que surgiram na região formaram uma cena no sentido exposto por Straw (2004), onde as mesmas são vistas como comunidades de gosto, com relações cara a cara, alicerçado em redes microeconômicas, mas muitas vezes com trabalho voluntário, inspirado em um movimento global, o *punk* e a musicalidade alternativa, mas com características locais, e que se somadas às outras cenas locais do país e do mundo acabaram construindo estruturas culturais mais amplas.

Como pudemos observar dentre as principais características da cena alternativa norte-nordeste catarinense estão a união dos jovens em torno do gosto pela musicalidade agressiva e distorcida da música alternativa, a cooperação na constituição da cena, o modo de organização *do it yourself*, as identificações *underground*, não *mainstream*, o estilo desviante, rebelde, tanto do modo de ser dos participantes, como de suas performances e a crítica a questões locais como o preconceito e o conservadorismo. No entanto, a cena e seus participantes não formam ou formavam um grupo homogêneo, onde todos os seus participantes pensavam e agiam da mesma forma.

6.2 UM LUGAR DO CARALHO?

Uma imagem sobre a cena forjada pelo documentário “Curupira: onde o pai cura e o filho pira” (MOURA, 2007) é a imagem de que o Curupira, como em uma letra da banda Júpiter Maçã⁴² que

⁴² Banda porto alegre. Letra da música “Um Lugar do Caralho” (VAGALUME, 2014):

Eu preciso encontrar, um lugar legal pra mim dançar e me descabelar. Tem que ter um som legal, tem que ter gente legal e cerveja barata. Um lugar onde as pessoas sejam mesmo a fudê, um lugar onde as pessoas sejam loucas e super

embala o documentário, era “um lugar do caralho”, como diz a letra, com “gente legal e super chapada”. Em muitas das entrevistas que Moura (2007) faz com alguns personagens importantes da cena e do Curupira como, Edson Luís de Souza (músico e organizador de shows na casa) ou Dietmar Hille, o Tito, (artista plástico e organizador de shows também), o Curupira é posto como um lugar de gente, “descolada”, “antenada”, sem preconceitos, com a mente aberta e uma visão de mundo alternativa, não tão consumista e individualista. Neste sentido, percebemos uma afirmação da cena por parte do documentário como uma cultura que teria valores novos, diferentes, mais abertos e menos preconceituosos.

A cena estudada é representada, segundo as pesquisas, por alguns de seus participantes e pelo documentário sobre o Curupira como um lugar de cooperação, de pessoas com um espírito coletivo. Nos relatos de Evair Nicocelli, proprietário do Curupira, no documentário, “Curupira: onde o pai cura e o filho pira” (MOURA, 2007), Evair ressalta que o Curupira foi produto da união de muitas pessoas. Em seu depoimento, Edson Souza (2016) afirma que Evair foi cercado por pessoas boas, com boas ideias, que tinham seus contatos, que traziam as bandas de fora por meio de cartas e telefonemas, em um período sem internet, que, como já disse Tito, organizavam excursões e traziam o público de outras cidades, fazendo se realizar um empreendimento que não tinha crédito de ninguém de fora da cena.

Sem dúvidas a união em torno da construção da cena, a atitude independente, a organização de forma muitas vezes voluntária, o companheirismo foram características marcantes da cena alternativa norte-nordeste catarinense e das cenas alternativas em geral. Aconteceram motivadas pelo impulso empreendedor coletivo de muitos jovens que dedicaram tempo de suas vidas para ensaiar, procurar lugares para se fazer um show, criar a arte da divulgação, colar cartazes pela cidade, reunir os equipamentos, carregá-los e montá-los nos locais dos

chapadas, um lugar do caralho. Sozinho pelas ruas de São Paulo eu quero achar alguém pra mim, um alguém tipo assim: Que goste de beber e falar, LSD queira tomar e curta, Syd Barrett e os Beatles. Um lugar e um alguém que tornarão-me mais feliz. Um lugar onde as pessoas sejam loucas e super chapadas, um lugar do caralho. Sozinho pelas ruas de São Paulo eu quero achar alguém pra mim, um alguém tipo assim: Que goste de beber e falar, LSD queira tomar e curta, Syd Barrett e os Beatles. Um lugar e um alguém que tornarão-me mais feliz. Um lugar onde as pessoas sejam loucas e super chapadas. Um lugar do caralho.

shows, fazer a bilheteria, tocar, desmontar e guardar tudo. As centenas de fitas demos que podemos encontrar hoje em blogs como Demo Tapes Brasil são fruto do trabalho criativo e do improvisado para que as gravações acontecessem mesmo com poucos recursos. Com certeza a união, o trabalho voluntário e o companheirismo foram de fundamental importância para que a cena surgisse e existisse.

No entanto, sem deixar de reconhecer o lado da unidade e o esforço coletivo de muitos participantes, temos que relativizar um pouco está imagem, para não pensarmos o objeto como um todo homogêneo, pois como em qualquer movimento cultural podemos perceber muitas características gerais, mas não podemos generalizar, criar estereótipos, para o lado bom ou para o lado mau. No decorrer do trabalho analisamos a cena como um movimento de união e cooperação em torno da sua manutenção, porém nem tudo eram flores na cena alternativa norte-nordeste catarinense.

A cena não era um local de total harmonia e espírito coletivo, existiam também os momentos difíceis, muitas vezes, para Moraes, em explanações via entrevista em 2014, “era difícil se entender entre os próprios componentes das bandas em um meio que não era profissional”. Ainda segundo Moraes, o próprio carregou muitos equipamentos nas costas e achou que os outros iriam carregar, mas percebeu com o tempo, que cada indivíduo pensa de uma forma, ou seja, uns realizam e outros não. Dessa forma, podemos perceber que nem tudo era cooperação e coletividade, e que ser solícito não era um atributo inato a cena, mas de cada indivíduo, como em qualquer movimento.

As cenas, como outros campos, também são locais de disputas internas. No caso das cenas artísticas, estas disputas se dão na busca por espaço e visibilidade, como afirma Kruse (2010). Como podemos ler na reportagem “Silêncio no templo do *rock* alternativo” (sobre um dos fechamentos temporários do Curupira), de Rubens Herbest, para o jornal A Notícia, em 21 de abril de 2003, o entrevistado Tito (organizador de shows no Curupira), fala de seu desânimo frente ao descaso com que alguns encaravam o clube e a música, e constata que, “a formação de panelinhas estéticas e um estrelismo também acabaram minando a cena”. Esta declaração vai ao encontro da ideia de cena como campo de disputas.

Outra passagem que indica a ocorrência de disputas internas na cena é o trecho escrito por Marcos Maia de Moraes para descrever um problema sofrido pela banda Butt Spencer (seu irmão mais novo tocava

na banda) no blog Joinroll:

Os shows na cidade rolavam com certo clima de antipatia por parte do público. Alguns por inveja, outros por radicalismo. Faziam questão de difamar e de certa forma boicotar os poucos shows que a banda fazia. Havia novas bandas adolescentes que chegaram até a fazer músicas falando mal do Butt Spencer, chamando de idiota quem gosta de *punk rock* e ska. Outras pessoas alegavam que a banda tocava "ska-punk" porque era o "ritmo da moda", tachando-os de modistas e *embalistas*. Curiosamente, nenhuma dessas bandas e pessoas que se propunham a falar mal deles, toca ou vai em shows hoje em dia. Eu, pessoalmente, não acredito que alguém que queira fazer algo "*for fashion*", dure mais de cinco anos, ao contrário dessas pessoas que não participam mais de alguma atividade ligado a música ou qualquer outro tipo de arte em geral. Às vezes só o tempo vem nos dizer quem é verdadeiro, além da arte autêntica não se depreciar com o passar dos anos.

Apesar de podermos relativizar a cooperação entre as pessoas da cena, podemos observar através das pesquisas, que havia sim, ao menos em parte, uma organização coletiva. Assim sendo, a partir das entrevistas e da observação dos cartazes, das redes de relações, das produções dos áudios das bandas, pude perceber nesta cena aquilo que colocam, como já vimos, Bennett e Peterson (2004) ao falarem que estas identificações alternativas, ao contrário dos cenários *mainstream*, podem ser identificadas como pequenos coletivos, de empreendedorismo de pequena escala e com trabalho voluntário muitas vezes. Assim, em relação às identificações, como vimos, a cena alternativa buscou diferenciar-se da cultura dita *mainstream*, tendo na cooperação e na sua organização independente uma de suas características mais marcantes realmente.

6.3 O BOM REBELDE

No início deste trabalho narrei a história dos padres de Guaramirim incitando seus fiéis a acharem que o Curupira era um lugar onde eram feitos rituais satânicos. Outro exemplo da intolerância e da

imagem que era feita sobre a cena alternativa pode ser visto no depoimento de Gustavo Meneghim (2016), participante da cena e proprietário do bar “Cyber Punk”. Segundo Gustavo, em uma noite de 1997 jovens tocavam e se divertiam entre amigos em seu bar quando de repente:

Chegou à polícia e entrou dando uma geral, armados, mandando todo mundo sair, com as mãos na cabeça, e aí o pessoal jogou as trouxinhas de maconha dentro do bumbo da bateria e foi saindo para a rua, colocando as mãos na parede.

Apesar de algumas pessoas estarem portando certos produtos ilícitos, a maioria das pessoas que ali estavam eram trabalhadores, tinham seus empregos, pagavam seus impostos e não estavam cometendo nenhum grave delito (MENEHIM, 2016). No entanto, para a polícia no início dos anos de 1990 esta era uma grande operação, “era” necessário invadir de forma violenta um ambiente particular, sem mandato, sem nenhuma denúncia, sem nenhuma razão legítima. Usuários de drogas existiam em outros ambientes (bares de pagode ou sertanejo), mas certamente a imagem que se tinha do *rock*, da cena alternativa, o estereótipo a seu respeito, ajudou a estimular a ideia dos policiais de entrarem armados em um bar com jovens, muitos menores de idade, que até podiam recorrer a alguns paraísos artificiais, mas certamente iriam ao colégio, a universidade ou ao trabalho no outro dia. Porém, diferente da aceitação a *piercings*, tatuagens e porque não certa tolerância em relação a drogas leves como a maconha que vivemos nos dias de hoje, no início dos anos 1990 o *rock* alternativo, com suas identificações, sons e atitudes desviantes, era vinculado a uma imagem de degeneração e depravação.

O imaginário⁴³ a respeito do *rock* sempre foi envolvido em uma

⁴³ Seguindo o pensamento de Gilbert Durand exposto por Michel Maffesoli (2001), vemos o imaginário como um acionador do real, não separado do mesmo. Como expõe Maffesoli o imaginário pode ser, por exemplo, o estado de espírito que caracteriza um povo, é algo não racional. Para o autor, a cultura pode ser identificada de forma precisa, já o imaginário é uma atmosfera. Ou como coloca Durand, nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo a mais”, o imaginário. Neste sentido, segundo Maffesoli, os imaginários são construções históricas que vão produzindo culturas diferentes. Neste trabalho busca-se estudar os estados de espírito do

esfera de rebeldia. Os pioneiros Chuck Berry e Elvis Presley assustavam os conservadores produtores musicais e no início de sua carreira não encontravam espaço nas grandes gravadoras (PETERSON, 1990). O rebolado de alguns artistas era considerado obsceno e o estilo representava os valores dos negros norte-americanos, o que fez com que muitos artistas de *rock* fossem proibidos de se apresentarem em algumas cidades estadunidenses (inclusive Elvis). Algumas cidades como Nova Jersey chegaram a proibir o *rock* durante algum tempo. Na década de 1950 o então presidente dos Estados Unidos, general Eisenhower dava discursos dizendo o quanto o *rock* estava acabando com os conceitos de beleza, decência e moralidade (PESCH, 2005). Nos anos 1960, o *rock* foi a trilha sonora da contracultura, a cena hippie é considerada a primeira cena abertamente anti establishment (PESCH, 2005).

No final dos anos 1970, o movimento *punk* representava a aversão aos valores morais padrões da sociedade, com discursos fortes, provocativos, um som improvisado e barulhento. Foi esse movimento que ocorreu principalmente nos Estados Unidos e na Inglaterra, assim como as sonoridades que dele surgiram, que inspiraram os *punks* brasileiros dos anos 1980 em cidades como São Paulo e Brasília. No Brasil, principalmente em São Paulo, o movimento *punk* pulsava com força e rebeldia através de bandas como Ratos de Porão, Olho Seco, Restos de Nada, Cólera e Inocentes, que aterrorizaram “famílias de bem” com suas músicas, seu visual sujo e seu desprezo à cultura conservadora. Estes movimentos influenciaram posteriormente as cenas alternativas, que deram continuidade ao estilo desviante de seus predecessores e também chocaram a sociedade mais conservadora a sua maneira.

O *rock* desde o início, desde os anos 1950, representou uma opção de estilo diferente das gerações predecessoras. A roupa, o som, o comportamento representavam um desvio as regras dominantes. Mesmo sem letras explicitamente politizadas, o estilo diferente de bandas como Beatles ou Rolling Stones, seu ritmo e seus cabelos eram considerados subversivos. O uso de substâncias como as drogas e o álcool, a predileção pela noite, o estilo de se vestir e de agir longe dos padrões mais conservadores, seu estilo desviante, a aura boêmia, ligado a roqueiros de todas as épocas, deram a eles uma imagem rebelde.

No início dos anos 1990, podemos observar que este estilo desviante, esta imagem rebelde, apareceu também em movimentos

Rock na história, focando naqueles ligados a uma atmosfera de rebeldia, suas construções culturais e os desdobramentos destas na sociedade.

locais como a cena musical no norte-nordeste catarinense, onde os jovens que participaram desta cena representavam valores opostos aos valores bem vistos pelos impositores de regras da sociedade na época, que especialmente nesta região tinha padrões e morais bem conservadores. Estes jovens que, através das músicas, das bandas, das atitudes individuais, do modo de agir e se vestir, de certa forma repudiavam os preconceitos e as regras dos “*quadrados*”⁴⁴, ou seja, eram *outsiders*⁴⁵. E por isso mesmo sofriam ataques discursivos por parte dos padres ou eram vigiados de perto pela polícia, por agirem dentro de uma cultura desviante, em um mundo de boemia, com uma imagem de rebeldia.

Todavia, como pude observar, a cobertura da imprensa foi gerando uma transformação na imagem da cena na região no decorrer da sua história. Esta transformação que é apontada no documentário sobre o Curupira (MOURA, 2007), é a mudança que a imagem sofre no decorrer do tempo em relação à sociedade local. Segundo Tito, as reportagens de jornais locais e de circulação estadual, como o jornal A Notícia, sobre os eventos do Curupira, foram um dos fatores que fizeram com que as pessoas da cidade de Guaramirim diminuíssem o preconceito em relação ao espaço.

Segundo o então prefeito de Guaramirim, Sr. Mário Sérgio Peixer (2001 a 2008) na época da confecção do documentário sobre o Curupira (MOURA, 2007), o Curupira começou como um lugar marginalizado pela sociedade local, porém com o tempo houve uma mudança na cultura local e a população se “adaptou” ao Curupira. Hoje o Curupira é exposto como a principal atração da cidade no *website* oficial da prefeitura. Como já vimos, no atual guia distribuído pela Secretaria de Turismo de Santa Catarina – Roteiros Turísticos Regionais – o volume “Caminhos dos Príncipes”, que fala sobre a região norte e conseqüentemente sobre a cidade de Guaramirim, vemos como a imagem do Curupira é importante para a cidade:

Um curioso contraste cultural destaca Guaramirim no mapa do turismo catarinense. A cidade, que preserva as tradições dos colonizadores alemães e

⁴⁴ Alcinha dada aos músicos para os não músicos (BECKER, 2009).

⁴⁵ As pessoas que não cumprem as regras são, segundo Becker (2009), *outsiders*.

promove festas religiosas, é também sede de um dos mais importantes festivais de *rock* alternativo do Estado. Todos os anos o Curupira Rock Club reúne bandas *punk*, *hardcore* e *metal*, que normalmente não tem espaço no circuito comercial de shows, atraindo visitantes das regiões Sul e Sudeste do Brasil.

A imagem do Curupira realmente é importante para a cidade. No mês de Julho de 2014, no dia 03, o jornal, Vale do Itapocu, publicou a seguinte notícia:

O *website* www.peticaopublica.com.br publicou na sexta-feira (20) um documento endereçado ao prefeito de Guaramirim, Lauro Fröhlich, solicitando que o Poder Executivo reconheça o Curupira Rock Club como Patrimônio Imaterial do Município. Um documento solicitando que a Prefeitura encaminhe projeto de lei para o tombamento deve ser entregue ao prefeito, junto com a petição.

Como vemos a imagem da cena, que podemos analisar através da imagem a respeito do Curupira, foi se abrandando em relação ao que era no começo, com todo o preconceito frente à cena alternativa, e é vista hoje na memória oficial como algo a ser lembrado, preservado, algo que representa a cidade de Guaramirim e a região norte-nordeste catarinense como um todo.

6.4 AINDA EXISTE UMA ALMA REBELDE?

Como afirmei, acredito que existiam e ainda existem artistas rebeldes, e que apesar da maior midiaticização e mercantilização da arte, não podemos achar que em algumas épocas existiram artistas rebeldes e que hoje não existem mais. O papel da indústria cultural na massificação da cultura e de sua transformação em algo sem um espírito, sem rebeldia e atitude política não vem de hoje. Certamente no decorrer da História do Rock nos deparamos com inúmeros exemplos de alienação travestida de rebeldia.

Claro que na sociedade dos anos 1990, as atitudes rebeldes estavam cada vez mais e mais sendo “plastificadas”, sendo comercializadas. Se pensarmos na indústria cultural atual, podemos

observar que desfiles de moda “revisitam” a estética punk, que as performances mais ousadas de Lady Gaga ou de qualquer outro artista *pop* do momento que querem escandalizar, chocar o público, já não atingem muito mais as famílias moralistas. Sem dúvidas após os anos 1980, da década do consumismo, do *boom* da indústria de produção cultural de massa, ser contra o sistema é muito mais difícil, já que tudo é produto, inclusive a rebeldia. Segundo Diehl (2007) atualmente o *punk* faz parte do *mainstream*. Para o autor, desde o início do movimento *punk* as grandes gravadoras flertaram com o mesmo, porém sem sucesso. Nos anos 1990 temos o enorme sucesso de bandas como Nirvana, Offspring e Green Day. E no início dos anos 2000 a banda Green Day ganhou o prêmio Grammy de melhor álbum de *rock*, não apenas de *rock* alternativo, mas de *rock* em geral. Hoje bandas alternativas como Blink-182, Good Charlotte ou Simple Plan, estão altamente na mídia e são tratadas como superstars. O *punk* e a música alternativa se tornaram grandes negócios.

Logo, atitudes rebeldes, roupas diferentes, brincos, tatuagens, atos desviantes e transgressões das regras impostas nem sempre são atitudes políticas. A rebeldia do *rock* não pode ser vista por si mesma como uma resistência. Conforme Rolink (1997), hoje existem muitas identidades “*prêt-à-porter*”:

Trata-se de uma droga disponível em profusão no mercado da mídia, sob todas as formas e para todos os gostos: são as miragens de personagens globalizados, vencedores e invencíveis, envoltos por uma aura de incansável glamour, que habitam as etéreas ondas sonoras e visuais da mídia; personagens que parecem pairar acima das turbulências do vivo e da finitude de suas figuras. Mimetizando um destes personagens imaginários, ele passa a falar a língua-jargão lotada de clichês, sem ancoragem em sensibilidade alguma, o que soa especialmente *fake* quando se trata de um repertório com certa sofisticação intelectual. Obviamente ele nunca chega lá, já que lá é uma miragem. E quanto mais se frustra, mais corre atrás; e quanto mais desorientado, estressado, ansioso, perseguido, culpado, deprimido, em pânico, mais ele se droga. Um círculo vicioso infernal.

Entretanto, não é porque existe uma mercantilização da cultura,

uma “venda” da rebeldia, que os anos 1990 não puderam ter artistas rebeldes. Se mercantilização da cultura e venda da rebeldia fossem parâmetros para apontar se existiram artistas rebeldes através dos tempos, com certeza a resposta seria sempre negativa. A mercantilização da cultura acontece há muito tempo e perpassou diversos estilos considerados rebeldes.

Malcom Maclaren, empresário da banda Sex Pistols, disse no documentário “A história do *Rock’n’roll*” (PESCH, 2005), que um dos motivos para lançar a banda era para promover a sua loja de roupas alternativas. Assim, o *punk* foi por um lado contra os valores sociais e por outro mais um estilo a ser explorado e comercializado pelas gravadoras e empresários como Maclaren. O *Heavy Metal* tinha seu lado anti establishment (apesar do seu lado machista e sexista) e pode ser considerado uma cultura *underground*, mas também foi comercializado e passou a fazer parte do circuito dos grandes espetáculos. Podemos ver a comercialização da arte em várias épocas, não só nos anos 1990. Claro que o *rock* alternativo foi comercializado, captado pela mídia, pelo mercado *mainstream*. Bandas como Red Hot Chilli Peppers, Nirvana ou Green Day, fizeram ou ainda fazem muito sucesso. Festivais como o Lollapalozza hoje tem proporções mundiais, mas o que argumento é, que estilo artístico desde o século XIX conseguiu resistir ao mercado?

Logo, mesmo neste mundo extremamente comercializado e midiático dos anos 1980 em diante, acredito que possamos encontrar elementos de significado contracultural. Para Roszak (1972), vivemos em um mundo onde se usa a droga pela droga, onde casais suburbanos trocam de parceiros na cama, onde garçonetes servem coquetéis de seios nus em lugares nada marginais. É fato que vivemos em um mundo muito mais liberal, onde é muito mais difícil de perceber uma atitude rebelde, o desvio como crítica a sociedade, mas ainda há rebeldia, e mesmo que a diferença entre o puro hedonismo e a rebeldia seja sutil, ela existe, pois como já disse, não é porque um movimento é tocado pelo mercado que perde toda a sua atitude.

Como afirmam Cardoso Filho e Janotti Júnior (2006), “a fronteira entre o alternativo e o *mainstream* é tênue e bastante passível de avanços e recuos”. Assim, por mais que se auto represente como alternativa, a cena norte-nordeste catarinense não era intocada pelos modismos e não suscetível as tendências mercadológicas bombardeadas em rádios, revistas, canais de televisão e, posteriormente, nas páginas da internet. Como qualquer objeto cultural, a cena também pode ter visto suas simbologias mais alternativas serem assimiladas pelo *mainstream*.

Porém, para mim, ao contrário de autores como Marcelo

Ridenti ou Ken Goffman e Dan Joy, que afirmam que a rebeldia da arte, que seu caráter político, está se esvaindo, acredito que nunca houve uma época onde a linha entre a rebeldia e o comercial, o *fake*⁴⁶, na arte fossem claras, como já coloquei. Em minha percepção a arte ainda pode ter um viés político, a concepção de política é que tem de ser observada com outros olhares nos anos 1990 e 2000. Ideias como classe e resistência já não faziam mais o mesmo sentido, os grupos já não eram mais tão homogêneos, o próprio indivíduo se tornou plural, as questões eram outras, nossos modos de interpretar a sociedade e sua história também. Nesse sentido, para mim, a arte ainda tem sua rebeldia e política, mas temos de relativizar a mercantilização da arte e enxergar a cena dentro de um contexto nos anos 1990 onde as ideias em relação à política mudaram muito em relação aos anos 1980.

No início dos anos 1990 vivíamos, segundo Giddens (1991), em um contexto de “reflexividade” da modernidade, momento este em que a sociedade estaria buscando digerir os efeitos econômicos, políticos e humanos da Guerra Fria, as transformações causadas pelo uso inapropriado do meio ambiente, as estatísticas de mortos em guerra que não paravam de aumentar naquele que foi o século mais sangrento da história, um consumismo desenfreado e desumanizado. Olhando aonde a modernidade tinha nos levado e, “pior”, sem as “certezas” que as doutrinas teológicas davam aos seus crentes antes do colapso da experiência socialista. A ideia de uma despolitização da cultura, a meu ver passa pela não interpretação do político e da política dentro deste novo contexto, o da “reflexividade” da modernidade. Talvez para autores como Ridenti, Goffman e Joy, as performances de Kurt Cobain (Nirvana) fossem puro niilismo, mas para muitos jovens que viviam em uma sociedade conservadora e hipócrita, aquelas performances eram um grito de liberdade.

Neste sentido, percebo que, apesar de muitas vezes, como qualquer movimento cultural, existirem muitas identificações superficiais, *fake*, a cena foi política mesmo fora da ideia de classe, com a crítica às questões locais, a rebeldia do estilo musical agressivo e distorcido, a estética e a performatividade desviante e o empreendedorismo de pequena escala. Estes elementos foram e são parte de um processo de diferenciação, onde, através das roupas, do estilo musical, dos *piercings*, das tatuagens e das performances, da organização independente, do estilo rebelde e desviante, os participantes

⁴⁶ *Fake*: falso em inglês, termo usado para definir algo superficial.

da cena, não generalizando, de certa forma expressavam a sua visão de mundo contrária a valores conservadores e autoritários, e as tendências *mainstream*.

6.5 A CENA VAI SE TRANSFORMANDO

No decorrer dos anos 2000 podemos perceber que a cena alternativa norte-nordeste catarinense (assim como as cenas alternativas em geral), passaram a sofrer transformações nas suas principais características. Um depoimento que mostra esta mudança no modo de organização e constituição da cena é o de Marcos Maia de Moraes ao jornal A Notícia, na matéria “A Pausa Definitiva do Sanchez”, em 07 de julho de 2012, sobre o fim da banda de Marcos (vocal e guitarra), Luiz Henrique Stephan Filho (baixista) e Marcelo Moraes (baterista). Neste artigo, em entrevista a Rubens Herbest, Marcos afirma, quando fala de sua banda Sanchez, que era “uma banda que militava em prol da cultura, colocávamos o equipamento nas costas e íamos tocar. Era tudo mais espontâneo. Não vejo mais isso nas bandas atuais”. Na opinião de Marcos as bandas já não organizavam mais seus shows, já não produziam a cena de maneira independente, o *do it yourself* já não tinha o mesmo significado nos anos 2000.

Podemos observar que no decorrer dos anos 2000 a cena alternativa norte-nordeste catarinense passou a recorrer a editais públicos, transformando assim uma de suas características básicas que era o modo de organização *do it yourself*. Num primeiro momento, podemos observar que a cena alternativa estudada não contava com um apoio público, contando em seus empreendimentos, shows, gravações, viagens, e outras produções, quase que única e exclusivamente com recursos e organização próprias. A queda do mercado independente decorrente da mudança de relação do mercado gerada pelo uso altamente difundido da internet nos anos 2000, somada a melhora econômica do país e a governos que passaram a apoiar mais financeiramente a cultura, deu início à troca do estilo *do it yourself* por uma maior dependência dos apoios públicos.

A partir de 2005, como podemos ver em uma reportagem da sessão Anexo do jornal A Notícia, começam a surgir recursos de editais públicos. Nesta reportagem, “Natal cheio de boas novas para o *rock joinvilense*”, escrita por Rodrigo Schwarz e publicada em 24 de dezembro de 2005, pode-se perceber o uso de editais públicos para a produção de bandas da cena:

O músico e designer joinvilense Jefferson W. Kielwagen trouxe neste final de ano uma boa nova para a cena do *rock* de Joinville. Seu projeto “Novos Sons de Santa Catarina” aprovado pelo Conselho Estadual de Cultura irá possibilitar o lançamento de quatro discos de bandas locais. Jefferson terá disponível R\$ 16,2 mil para produzir álbuns dos grupos Vacine, Sanchez, Pau Dublê e Spindove (do próprio Jefferson, que tocará todos os instrumentos no disco). Segundo Jefferson, o projeto não cobre os custos de gravação. “O dinheiro dá apenas para imprimir os 500 CDs das quatro bandas diz.” “Mesmo com o patrocínio do Estado ‘Novos Sons de Santa Catarina’ continua sendo uma empreitada independente, já que a gravação, divulgação e distribuição ficam por nossa conta”.

Mesmo que em sua fala Jefferson demonstre que vários passos da produção a distribuição continuariam com os músicos, o fato de haver um dinheiro público no projeto demonstra que a relação da cena e suas produções já não eram mais tão independentes. Na década de 2000 diversas bandas já iniciaram as suas atividades na era dos editais públicos. Hoje muitos trabalhos da cena saem com o apoio de editais públicos. Se por um lado, o apoio dos editais melhorou e muito a qualidade dos trabalhos das bandas (ANEXO I) da cena (as que conseguiram apoio) em relação aos trabalhos do início da cena, por outro lado, podemos observar que a identificação *do it yourself*, que representava a cena e a formava foi perdendo espaço, à medida que a internet e os editais iam mexendo com a constituição e transformando o funcionamento da cena com outras maneiras de se organizar, muito menos independentes, pessoais e ligadas a ideia de *do it yourself*.

Além das mudanças no mercado independente e no modo de organização *do it yourself*, causadas pelo advento da internet e que transformaram as cenas, fechando lojas, bares e lugares relacionados, e o início da dependência dos editais públicos para a produção de determinadas bandas da cena, podemos observar que concomitantemente a este processo acontecia o processo de gentrificação⁴⁷ dos espaços das cidades do norte-nordeste catarinense,

⁴⁷ O termo *gentrification* foi usado inicialmente para se referir ao processo de repovoamento de bairros antigos e desvalorizados de Londres, a partir dos anos

como Joinville e Jaraguá do Sul. A partir de meados dos anos 2000 alguns espaços destas cidades passaram por renovações e implementação de comércios mais sofisticados, bem como as leis para abertura de bares e casas noturnas passaram a ser mais cobradas e rígidas, e, conseqüentemente, os espaços improvisados que abriam espaço para as bandas da cena cada vez menos frequentes. Ou seja, a gentrificação, o processo de se explorar comercialmente áreas subutilizadas e marginalizadas da cidade, melhorando esteticamente a área e substituindo os antigos ocupantes por novos e mais “bonitos” ocupantes da área, fez com que a cena alternativa perdesse muitos de seus espaços improvisados.

Um exemplo deste processo na região é a Rua Visconde de Taunay em Joinville, rua que abrigou um dos bares mais importantes da cena no final da década de 1990, o Chaplin Bar, e que era na década de 1990, apesar de uma rua central, uma rua abandonada, com muitos terrenos baldios e casas históricas em ruínas. Hoje a rua é, 20 anos após ser ocupada pela cena alternativa, a “Via Gastronômica” da cidade, com bares, restaurantes e boates. Ou seja, podemos ver que a rua passou por um processo de gentrificação. Neste sentido, com o refinamento dos espaços da região os locais antes decadentes que abriam espaço para a

1960, principalmente por jovens famílias de classe média e com alto capital intelectual. Processo semelhante foi verificado em Nova Iorque, no mesmo período, com a reocupação de bairros como *Greenwich Village* e *Soho*. Esse “retorno” aos “centros” teve na política habitacional sua primeira e principal justificativa. Em cidades como Nova Iorque, Barcelona, Lyon, Bruxelas, dentre outras. Os financiamentos públicos possibilitaram que essas famílias adquirissem suas unidades habitacionais nos bairros em processo de “revitalização”. Esse processo contrariava a tendência urbanística da época, voltada para a construção de condomínios de luxo nas áreas periféricas das *urbes* (BIDOU-ZACHARIASEN, 2006, p. 15). Para influenciar a transferência das famílias de classe média para os bairros históricos era necessário que esses espaços públicos apresentassem determinadas características, tais como: o melhoramento das estruturas físicas, iluminação, segurança, e certo controle sobre as atividades desenvolvidas pelas pessoas residentes nesses locais, onde, muitas vezes, estavam fora dos novos projetos pensados pelos agentes “*gentrificadores*”. Visavam sempre uma possível valorização imobiliária desses bairros, embora, num passado recente, fossem centros de criminalidade e pobreza. Porém, *gentrification* não se refere apenas a uma reestruturação física dos bairros antigos, ela se concentra também em uma alteração funcional e simbólica desses bairros (CUNHA, 2014, p. 101).

cena passaram a não existir mais, diminuindo as opções de locais para os organizadores de shows.

6.6 MAS AINDA EXISTE UMA CENA?

Após todas estas transformações que observamos tanto a diminuição do mercado e a desocupação dos espaços das cidades causada pela internet, quanto do modo *do it yourself* de organização causado pelos apoios públicos, e ainda quanto a gentrificação de cidades da região que também limitaram espaços da cena alternativa, nos fazem questionar: ainda existe uma cena? A maioria das bandas e dos espaços das décadas de 1990, 2000, já não existem mais, porém a produção de música na região continua. Todavia, se uma das identificações mais importantes da cena era o empreendedorismo de pequena escala, o modo de fazer “*do it yourself*”, e uma das principais ideias do conceito de cena seria a ocupação dos espaços das cidades pelas mesmas, então podemos pensar que está acontecendo uma grande mudança nas cenas alternativas e na própria ideia de cena.

Hoje muitas das bandas que existem apoiam-se em editais públicos. Os locais de shows e os shows já não são mais tão democráticos e quase, pelo que pude observar através da entrevista com Souza (2014), que hoje toca na banda Fevereiro da Silva, não são mais organizados pelas próprias bandas, ou seja, vejo que existem grandes mudanças na maneira de se pensar a cena alternativa nos anos 1990 e início dos anos 2000, e a produção atual de *rock* alternativo na região. Apesar das continuidades de alguns participantes e do estilo da sonoridade alternativa, acredito que o espírito, a natureza da cena é outra.

Na opinião de alguns dos participantes da cena, como Marcos Maia de Moraes (2014), hoje os editais acabaram tirando um pouco da atitude independente da cena. Segundo o mesmo, antes das facilidades da internet e dos editais as pessoas se uniam mais em torno da constituição da cena, trabalhavam mais pela cena. Hoje falta unidade e atitude. Em suas palavras, “*nós éramos analfabetos que nos comunicávamos e hoje as pessoas são políglotas (os recursos estão mais fáceis), mas não se comunicam*”.

Para Brum (2014), as coisas antes eram mais simples, mais espontâneas, aconteciam com mais facilidade, os jovens se juntavam de maneira independente em favor da cena de forma mais concisa. Brum afirma, “*como não se tinha acesso as coisas não se via barreiras, hoje*

se tem acesso a tudo, se vê tudo, e daí se colocam horizontes intransponíveis". Assim sendo, em sua opinião, as facilidades da internet e dos editais, e a busca por algo muito mais profissional acabaram fazendo com que as pessoas passassem a não agir, se organizar e criar mais tão espontaneamente.

Na visão de Souza (2014), as facilidades de comunicação e contato virtual fizeram com que os participantes da cena perdessem seu ímpeto na ocupação da cidade e na organização *do it yourself*. Em suas palavras *"hoje falta atitude para se fazer acontecer"*. Para Souza, quando ele tocava na banda Os Carademarte no final dos anos 1990, início dos anos 2000, as condições eram péssimas para as bandas, mas as coisas aconteciam. Já mais recentemente, com sua última banda, Fevereiro da Silva, de 2007, as oportunidades eram muito melhores, havia cachê, equipamento, locais melhores, mas não havia uma cena. Como afirma Hélio de Souza (2014), *"antes era difícil, mas a galera se unia e fazia o que era difícil ficar fácil, hoje está mais fácil, mas poucos se unem e fica difícil"*.

Para José Carlos de Souza (2016), antes os shows não eram segmentados, os estilos se misturavam, todos se apoiavam mais, hoje os shows são de um estilo só, as pessoas não se unem, não apoiam uns aos outros. De acordo com o autor, *"com a internet podemos conhecer bandas do mundo todo, mas se perde o tesão de se meter a mão na massa"*. Em sua opinião hoje existem bandas isoladas e não uma cena. Em sua visão sempre aconteceram ciclos de bandas na cena, mas a cada ciclo as bandas diminuem. Nas suas palavras *"era mais tosco, mais funcionava"*. Atualmente, segundo José Carlos, *"infelizmente o meio underground está muito profissional"*, ou seja, para ele, hoje não há mais atitude, não há mais iniciativa, falta união entre as bandas, organização independente.

Como esclarece o jornalista Rubens Herberst (2016), *"esse pessoal que fazia a roda girar de uma forma apaixonada foi perdendo o fôlego"*. Para o mesmo autor, casamentos, empregos, filhos, a idade e outros interesses, fizeram com que a música não fosse a maior prioridade para os antigos participantes da cena, e não apareceu uma nova geração para dizer *"deixa com a gente"*. Segundo Rubens, de 2000 para frente à cena viveu de momentos. Hoje o próprio público estaria desinteressado, em suas palavras *"o rock já não é mais a música da juventude"*. Em sua perspectiva, o modo de consumo da música já não é mais o mesmo, como ele afirma:

Hoje em Joinville temos mais de 30 trabalhos por

ano feitos e lançados de forma digital. Mas é difícil criar uma cena a partir disso, onde as pessoas consomem o disco, mas não se encontram, não se conversam, as bandas não tocam juntas, não trocam experiências, não existe um festival, um centro nervoso, os coletivos nunca dão certo, as associações de músicos existem só nos projetos, hoje teríamos mais informação e menos interesse.

6.7 A CENA ONLINE

Porém, apesar da mudança no modo de organização e na constituição da cena como espaços vivos das cidades, acredito que não podemos afirmar que as cenas alternativas acabaram, mas se transformaram, mudaram sua natureza e sua forma de funcionamento, mas persistem de outras formas. Se os espaços das cidades estão gentrificados e não são mais tão ocupados pelas cenas, podemos observar que hoje, como estamos vendo, estão ocupando outros espaços, os espaços virtuais.

Como vimos, a cena hoje já não ocupa os espaços das cidades da região da mesma maneira. Grande parte dos contatos não é mais face a face, mas sim no mundo virtual. Os blogs e sites de bandas da cena são hoje um meio onde a cena e sua memória sobrevivem. Este movimento que está levando as cenas das cidades para os espaços virtuais, reflete muito de como funcionam as relações de maneira geral atualmente. Por todo o mundo espaços virtuais são dedicados a cultura alternativa, alguns exemplos são os sites, *suicidegirl*, *punknews*, *punkster* (DIEHL, 2007), que demonstram que as transformações dos espaços reais para os virtuais nas cenas alternativas são uma realidade global. De maneira geral, a meu ver, as cenas alternativas estariam se transformando, como todo o restante das relações sociais na Era Virtual, e não acabando.

6.8 POR FIM

Segundo Napolitano (2002), a música brasileira (como um todo) é produto de apropriações e de encontros de classes e grupos socioculturais heterogêneos, não há pureza como pretendem alguns pensadores. Deste modo, estudei a cena alternativa norte-nordeste catarinense através do conceito de cena, que é um conceito flexível para se estudar as práticas e as afinidades culturais. Neste sentido, vejo a cena

como um espaço heterogêneo, onde seus participantes não estão ligados necessariamente por relações pré-existentes e determinantes, que formam grupos homogêneos e sem fissuras. A cena foi um movimento que iniciou como uma comunidade de gosto, que se formou na franja da cultura *mainstream*, da indústria fonográfica e movimentou espaços nas cidades da região norte-nordeste catarinense. A cena estudada, assim como outras cenas foi e é tímida, não popular, mas pode ser vista como um movimento cultural local que somado as outras cenas alternativas do Brasil e do mundo acaba participando da construção de estruturas culturais mais amplas. Como afirma Straw (2004), as cenas não são apenas lugares de lazer, e sim, podem ser responsáveis pela criação de novas formas culturais e novos mercados.

Hoje a cena sofreu inúmeras modificações em relação ao seu modo de organização, a cultura *do it yourself*, sua imagem já não é mais tão mal vista, suas atitudes desviantes são cada vez mais normais no mundo que vivemos atualmente, a política fica cada vez mais rarefeita em um universo alternativo cada vez mais mercantilizado. Como disse DanHadley⁴⁸ (2016), em sua entrevista, nos dias de hoje pais e filhos escutam o mesmo tipo de som, não houve uma ruptura, um conflito de gerações, um surgimento de um novo ciclo na música como normalmente acontecia. Todavia, mesmo muitas vezes mais no mundo virtual do que no mundo real, com *bedroom artists* ao invés de bandas, com distribuição virtual ao invés de vendas físicas, com contatos *online* ao invés de face a face, a música, e especificamente o *rock* sempre serão formas de expressão importantes. A agressividade do *rock* alternativo sempre vai forjar identificações e subjetividades. De acordo com Edson de Souza (2014), “todo colégio sempre vai ter o seu moleque roqueiro”. Como afirmou Hélio de Souza (2014), “a cena de música independente de Joinville é cheia de altos e baixos, os grupos – velhos ou novos – voltarão à tona, e o público também, é questão de tempo”. Só nos resta saber se nos espaços das cidades ou cada vez mais em espaços virtuais.

⁴⁸ Dan Hadley trabalhou na distribuidora Cargo Records e hoje é proprietário da loja *Death of Vinyl*. HADLEY, Dan. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Montreal, Canadá, 21 de março de 2016.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 3. ed. RJ: Editora FGV, 2005.

ALMEIDA, Paulo Roberto; KOURY, Yara Aun. História oral e memórias entrevista com Alessandro Portelli. **Revista História e Perspectivas**, Uberlândia (50): 197-226, jan./jun. 2014.

ANSOLABEHERE, Pablo. “**La vida bohemia en Buenos Aires (1880-1920): lugares, itinerarios y personajes**”, en Paula Bruno (directora), Sociabilidades y vida cultural, Buenos Aires, 1860-1930, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2014.

BECKER, Howard Saul. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009.

BENNETT, Andy. **Consolidating the music scenes perspective**. Guildford, University of Surrey Press, 2002.

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. **Music scenes: local, translocal and virtual**. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BLUM, Alan. **The imaginative structure of the city**. Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JUNIOR, Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Comunicação e música popular massiva**. Salvador, Edufba: 2006.

CARR, David. **Cold fusion: montreal's explosive music scene**. The New York Times, 2007.

CHARLTON, Katherine. **Rock music styles: a history**. McGraw-Hill Education. Nova York, 2011.

CUNHA, Carlos Henrique Pessoa. **Nos tempos do blackout: cena musical, práticas urbanas e a ressignificação da Rua Chile**, Natal-RN. Dissertação de Mestrado, UFRN, 2014.

DIEHL, Matt. **My so called punk**. St. Martin Griffin, 243p. Nova York, EUA, 2007.

DORST, Hade. **Electronic music scenes: a comparison of the diverging spatial contexts of the electronic dance music scenes of Berlin and Amsterdam**. *Journal of Urban Cultural Studies*, v. 2, n. 1-2, 2015.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. **Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical**. Trabalho apresentado ao NP 21 – Comunicação e Culturas Urbanas, do V Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, 2005.

FORGET, Kirten. **The persistence of bohemia**. Birmingham City University 17(2), April, 2013.

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

GIELEN, Pascal. The art scene: a clever working model for economic exploitation?. In: **Open**, n. 17, 2009.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contra cultura através dos tempos: do mito de Prometeu a Cultura Digital**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2007.

GRONOW, Pekka; SAUNIO, Ilpo. **An international history of the recording industry**. London; New York: Cassell, 1998.

HARDY, Phil. **Download! How the internet transformed the record business**. Music Sales Group, 2012.

HEYMANN, Luciana Quillet. O individuo fora do lugar. **Revista do Arquivo Público Mineiro**, Belo Horizonte, n.2, pp.40-57, jul-dez, 2009.

HIETANEN, Joel; ROKKA, Joonas. **Market practices in countercultural market emergence**. European Journal of Marketing, 2015.

HOWELLS, Tom. **Late century dream: movements in the US indie music underground**. London: Black Dog Publishing, 2013.

IBGE. **Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística**. Rio de Janeiro, v. 9, n. 6, jun. 1990.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground* trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. **Anais...** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – UnB – 6 a 9 de setembro de 2006.

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

KEIGHTLEY, Keir. **A tin pan alley for the twenty: first century**. University of Western Ontario, 2016.

KRUSE, Holly. **Local identity and independent music scenes, online and off**. Popular Music and Society, v. 33, n. 5, December 2010, pp. 625–639.

LEBLANC, Larry. MCA taking stock Incargo records: Ddistrib/One-Stop gets boost. In: **Alternative Camp**, Billboard, June 26, 1993.

LEME, Monica. **Que Tchan é esse?: indústria e produção musical nos anos 90**. São Paulo, Annablume, 2003.

MAFFESOLI, Michel. Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade. In: **Revista Famescos**. Porto Alegre, n. 15, ago. 2001.

MARCHETTI, Paulo. **Diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília**. São Paulo: Conrad, 2001.

MCNEIL, Legs; MCGAIN, Giullian. **Mate-me por favor:** uma história sem censura do *punk*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

MILLER, Frederic P.; VANDOME, Agnes F.; MCBREWSTER, John. **Subcultural theory**. VDM Publishing, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. Música en conserva. In: Memória e Historia de la música en Brasil. MORAES, José Geraldo Vinci de; MACHADO, Cacá. en BRESCIANO, Juan. **La memoria histórica y sus configuraciones temáticas**. Una aproximación interdisciplinaria. Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2011.

MORELLI, Rita de Cássia. **O campo da MPB e o mercado moderno da música no Brasil:** do nacional - popular à segmentação contemporânea. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 87-101, jan.-jun. 2008.

MUGGLETON, David; WEINZIER, Rupert. **The post-subcultures reader**. Bloomsbury Academic, 2003.

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

NAPOLITANO, Marcos. **A historiografia da música popular brasileira (1970-1990):** síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. ArtCultura, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 135-150, jul.-dez. 2006.

NEDEL, Letícia Borges. 'Da Sala de Jantar à Sala de Consultas: o arquivo pessoal de Getulio Vargas nos embates da história política recente'. In: TRAVANCAS, Isabel; ROUCHOU, Joelle; HEYMANN, Luciana. (Org.). **Arquivos Pessoais:** reflexões multidisciplinares e experiências de pesquisa. Rio de Janeiro: Editora FGV/FAPERJ, 2014, v. 1, p. 131-164.

PETERSON, Richard. **Why 1955?** Explaining the advent of rock music. Popular Music, v. 9, n. 1 (Jan., 1990), pp. 97-116. Cambridge University Press, 1990.

PORTELLI, Alessandro. Forma e significado na história oral. A

pesquisa como uma experiência de igualdade. **Projeto História**. São Paulo: EDUC, n. 14, fev/1997, p. 7- 24.

_____. O que faz a história oral diferente. **Projeto História**. São Paulo: EDUC, n. 14, fev/1997, p. 25-39.

_____. Tentando aprender um pouquinho: algumas reflexões sobre a ética na história oral. **Projeto História**, n. 15. São Paulo, PUC, 1997, p. 13-50.

_____. A filosofia e os fatos. Narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. **Revista Tempo**, v. 1, n. 2, p. 59-72, 1996.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos de 1960-1970 e sua herança. In: DELGADO, Lucília de Almeida Neves, FERREIRA, Jorge. **O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.v. 4, p.135-166.

RIDENTI, M. S. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. In: **Tempo Social, Revista de sociologia da USP**, v.17, n.1, junho de 2005.

ROLINK, Suely. **Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura**. 1997.

ROSENBERG, Jacob. **The distortion of sound**. Media, 22 min. 2014.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Editora Vozes, 1972, p.166.

SERRUDO, Nelson Antonio Gómez; MARÍN, Jefferson Jaramillo. **Salsa y cultura popular en Bogotá**. Bogota: Pontificia Universidad Javeriana y Fundación Universidad Autónoma de Colombia, 2013.

SHANK, Barry. **Dissonant identities: rock n roll Scene in Austin**. Hanover. NH: University Press of New England, 1994.

SHEFFIELD, Hazel. **Has the internet killed local music scenes?**

Guardian.co.uk , n. 10, 2010.

SILVER, Daniel. Scenes, innovation, and urban development. In: David Emmanuel Anderson and Jake Emmanuel Anderson, eds., **Handbook of creative cities** (Cheltenham, UK, Edward Elgar, 2011), pp. 229-258.

SMITH, Kerry L. **Encyclopedia of indie rock**. Califórnia: Greenwood Press, 2008.

SOUZA JR., Hélio João de. **Análise da evolução da cobertura da cena de música independente de Joinville no jornal A Notícia**. Joinville: IELUSC, 2012.

STAHL, Geoff. **Crisis? What Crisis?:** anglophone music making in Montreal. A thesis submitted to McGill University in partial fulfillment of the requirements of the degree of Doctorate, 2003.

STOLBA, K. Marie. **The development of western music: a history**. Madison, Wis.: Brown & Benchmark, 1994.

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

_____. **“Cultural Scenes”** *Loisir et société/Society and Leisure*, v. 27, n. 2 (Autumn, 2004), pp. 411-422.

_____. Scene and sensibilities. **Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, ago. 2006.

_____. **Music from the wrong place:** on the Italiani city of Quebec disco. Criticism: 2008.

_____. **Two kinds of scene**. Original English version of a text to appear in French in *Cahiers de recherché sociologique*, fall, 2015.

STROUD, Sean. **The defence of tradition in Brazilian popular music:** politics, culture and the creation of música popular brasileira. Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate, 2008.

TERNES, Apolinário; GOMES, Luiz. **Boletim do Arquivo Histórico**

de Joinville, Joinville, SC, n. 6, p. 8- 11, março de 1990.

TIRONI, Manuel. **Gelleable spaces, eventful geographies**: the case of Santiago's experimental music scene. Farías, I. y Bender, T. (eds.) *Urban Assemblages: How actor-network theory changes urban studies*, London: Routledge, 2009.

TSCHMUCK, Peter. **Creativity and innovation in the music industry**. Springer Science & Business Media, 2012.

WERNER, Michael; ZIMMERMANN, Benedicte. Beyond Comparison: histoire croisée and the challenge of reflexivity. In: **Annales... HSS** 58:1. Jan./feb. 2003. p. 7-36.

ZUMTHOR, Paul. A performance. In: **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, *et al.* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

FILMOGRAFIA

MOREIRA, Gastão. **Botinada**. São Paulo, ST2, 2006.

MOURA, Gustavo. **Curupira**: onde o pai cura e o filho pira.
Produção de Gustavo Moura. Blumenau, 2007.

PESCH, Jeffrey. **A história do Rock "n" Roll**. EUA, 2005.

GLOSSÁRIO

CBGB's: A lendária casa de shows de Nova Iorque, que serviu de berço para várias bandas dos anos 1970 e 1980. O lugar era basicamente um buraco escuro, cheio de grafites, forte cheiro de cerveja e cigarro, público jovem vestindo jaquetas de couro e bandas iniciantes tocando no palco, sempre vanguardistas. O nome original do lugar é “CBGB & OMFUG”, que significa Country, Bluegrass, Blues & “Other Music For uplifting Gormandizers” (algo como “outras músicas para levantar gulosos”).

CULT: Cult, culto em inglês, e tem sido usado como gíria para definir um estilo, pessoas que preferem coisas alternativas em vez de coisas mais comuns, isso vale para músicas, filmes e modo de vida num geral.

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

FLYERS: *Flyer* é um impresso pequeno geralmente em formato A5, A6 ou A7, que cabe na palma da mão e que metaforicamente pode “voar” (passar de mão em mão) e atingir uma grande massa de consumidores. Portanto, são pequenos folhetos com imagens impactantes e mensagens rápidas com alta capacidade de espalhamento e de captação de clientes

GRINDCORE: Estilo de *Hardcore* extremamente acelerado e com vocais ainda mais agressivos/guturais.

GRUNGE: Estilo de *Rock and Roll* com sonoridade distorcida e agressiva, que surgiu em Seattle, na década de 1990. O nome *grunge* significa “sujo” e dá a ideia de um som distorcido.

GUITAR: *Rock* Alternativo com ênfase nas guitarras distorcidas.

HARDCORE: Estilo de som derivado do *Punk Rock*, porém com um ritmo mais acelerado, vocais mais agressivos e distorções mais pesadas.

HARDCORE MELÓDICO: Estilo de som derivado do *Hardcore*, porém, apesar do ritmo acelerado, seus arranjos e vocais são mais harmônicos e as distorções não tão pesadas.

HARDCORE STRAIGHT EDGE: Hardcore com letras voltadas para a filosofia *Straight Edge*, que prega o vegetarianismo e o não uso de drogas.

HEAVY METAL: (ou simplesmente *metal*) é um gênero do *rock* que se desenvolveu no final da década de 1960 e no início da década de 1970, em grande parte no Reino Unido e nos Estados Unidos. Tendo como raízes o *blues-rock* e o *rock psicodélico*, as bandas que criaram o *heavy metal* desenvolveram um som massivo e encorpado, caracterizado por um timbre saturado e distorcido dos amplificadores, pelas cordas graves da guitarra para a criação de riffs e pela exploração de sonoridades em tons menores, dando um ar sombrio às composições.

INDIE ROCK: *Rock* Alternativo, o termo *Indie* vem de independente, sem vínculos com gravadoras.

METALCORE: Estilo de som que mistura *hardcore* com influências mais agressivas do *Heavy Metal*.

MODS: O Mods foi um grupo de jovens ingleses dos anos 1940, que ouviam jazz moderno, caracterizados pelas jaquetas de couro e lambretas.

MTV: MTV (Music Television) é um canal de televisão pago estadunidense que está sediado em Nova Iorque. Originalmente, a programação da MTV era dedicada completamente a videoclipes, especialmente de *rock*. Depois, a MTV tornou-se um canal com diferentes materiais destinados a adolescentes e jovens.

NEW METAL: Releitura das bandas de *Heavy Metal* da década de 1990.

NEW WAVE: Estilo de som pós-*punk* com referências de sonoridades eletrônicas.

POP ROCK: *Rock and Roll* com uma sonoridade e vocais mais harmônicos.

PSYCHOBILLY: É um gênero musical que mistura o *Punk Rock* e o *Rockabilly* dos anos 1950.

PUNK ROCK: Estilo de música dentro do *rock* que emergiu na Inglaterra e nos Estados Unidos em meados da década de 1970, geralmente usa de sua rebeldia para protestar em letras de músicas. *Punk* é uma contracultura, baseada em atitudes protestantes radicais, o jovem é adepto a um grupo rebelde e contestador, que despreza os valores sociais e adota sinais exteriores de provocação.

RASTAFÁRIS: O Rastafári sempre esteve unido fortemente à música *reggae* que foi um dos grandes divulgadores da cultura Rasta. Os sons dos tambores e de outros objetos percussivos, diferentes entre si e combinados na "batida" do *reggae*, é um meio de conexão com a divindade, de acordo com o conhecimento ocultista, que considera o som como a primeira manifestação de Deus em sua criação de todas as coisas. O pai do *reggae* foi o famoso cantor, compositor e guitarrista jamaicano Bob Marley. Bob era de fato um missionário rasta, responsável por levar o *reggae* da Jamaica para o mundo, suas canções pregavam irmandade e paz para a humanidade.

ROCK: *Rock and roll* é o nome de um estilo musical que veio da expressão “*rockingandrolling*”, que quer dizer “balançar e rolar”. Esta expressão designa um conjunto heterogêneo de estilos musicais surgidos a partir dos anos 1940 nos meios juvenis dos Estados Unidos e da Inglaterra. O *rock* está ligado a uma busca das novas tendências musicais, o que faz do *rock* um dos campos mais ativos da música experimental. O *rock and roll* constituiu um dos principais meios de difusão do estilo de vida anglo-norte-americano e, por extensão, foi um dos mais importantes veículos da cultura ocidental no mundo.

ROCK ALTERNATIVO: Sonoridades pós-*punks*, inspiradas no *Punk Rock*, mas sem rótulos definidos.

ROCKERS: Os Rockers surgiram na Inglaterra, na década de 1950 e ouviam *rock and roll*, também se caracterizavam pelo uso de jaquetas de couro e por dirigir lambretas.

SKACORE: Estilo de som que mescla o ska jamaicano com o *Hardcore*.

SURF MUSIC: Gênero de *Rock* associado à cultura do Surf.

TRIP HOP: *Rock* Alternativo mesclado com música eletrônica.

ENTREVISTAS

BRUM, Rodrigo. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 24 de outubro de 2014.

COOPER, David. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Montreal, Canadá, 21 de março de 2016.

HADLEY, Dan. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Montreal, Canadá, 21 de março de 2016.

FERREIRA, Leonardo. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 01 de novembro de 2014.

FIUZA, Tiago. Entrevista concedida a Hélio João de Souza Júnior. Joinville, 13 de junho de 2011.

GEISEL, William. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 06 de janeiro de 2015.

GONÇALVES, Christiani Porto. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 25 de outubro de 2016.

HERBERST, Rubens. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 30 de setembro de 2016.

HORN, Adriano. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 20 de outubro de 2014.

KLITZKE, Charles. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Jaraguá do Sul, 15 de outubro de 2016.

MENEGHIM, Gustavo. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 20 de outubro de 2014.

MORAES, Marcos Maia de. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 21 de outubro de 2014.

NOVAES, Melina. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 06 de janeiro de 2015.

SOUZA, Edson Luis de. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Jaraguá do Sul, 28 de janeiro de 2014.

SOUZA Jr, Hélio João de. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 25 de outubro de 2014.

SOUZA, José Carlos de. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 30 de setembro de 2016.

WERNER, Heriberto. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Jaraguá do Sul, 15 de outubro de 2016.

ZIMATH, Rafael. Entrevista concedida a Ricardo Neumann. Joinville, 30 de janeiro de 2014.

ACERVOS CONSULTADOS

Arquivos Pessoais

BRUM, Rodrigo. Arquivo pessoal concedido a Ricardo Neumann. Joinville, 2014. Arquivo pessoal.

DALLACQUA, Márcio. Arquivo pessoal concedido a Ricardo Neumann. Joinville, 2014. Arquivo pessoal.

MERINO, Bruna. Arquivo pessoal concedido a Ricardo Neumann. Joinville, 2014. Arquivo pessoal.

NEUMANN, Ricardo. Arquivo pessoal do autor. Florianópolis, 2014. Arquivo pessoal.

SOUZA, Edson Luis de. Arquivo pessoal concedido a Ricardo Neumann. Jaraguá do Sul, 2014. Arquivo pessoal.

Websites e Blogs

GONÇALVES, Christiani Porto. Demos pra *download* [Internet]. Joinville, 2014. Disponível em: <demospradownload.blogspot.com/>. Acesso em: 12 jul. 2014.

GOOGLE IMAGENS. **Banda Ramones**. Disponível em: <https://www.google.com.br/imgres?imgurl=https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/b/bb/Ramones_-_Ramones_cover.jpg&imgrefurl=https://en.wikipedia.org/wiki/Ramones&h=240&w=240&tbnid=rM3UNVpu7WiPM:&vet=1&tbnh=186&tbnw=186&docid=Yu2I6zA8Lg31NM&itg=1&usg=__ES6mEtanuwSjBHnJsrWPBo6lFiY=&sa=X&ved=0ahUKEwiOrbDIs9rRAhWJ15AKHT54ChcQ_B0IczAK&ei=IBWHWI6TKomvwgS-8Km4AQ>. Acesso em: 10 jul. 2016.

GOOGLE IMAGENS. **Banda Ratos de Porão**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1114975-7085,00-DOCUMENTARIO+REVIVE+OS+ANOS+DE+CARREIRA+DO+RATOS+DE+PORAO.html>>. Acesso em: 5 jul. 2016.

GOOGLE IMAGENS. Capa da banda californiana, NOFX.

Disponível em:

<[https://www.google.com.br/search?q=Capa+da+banda+californiana,+NOFX&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEWjvKfdndnRAhXBHpAKHZJ-](https://www.google.com.br/search?q=Capa+da+banda+californiana,+NOFX&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEWjvKfdndnRAhXBHpAKHZJ-DGkQ_AUICCGb&biw=1366&bih=662#tbm=isch&q=Nofx:+Eating+Lamb%2Fheavy+Petting+Zoo&imgsrc=CIUcKmWSqhLY_M%3A)

[DGkQ_AUICCGb&biw=1366&bih=662#tbm=isch&q=Nofx:+Eating+Lamb%2Fheavy+Petting+Zoo&imgsrc=CIUcKmWSqhLY_M%3A](https://www.google.com.br/search?q=Capa+da+banda+californiana,+NOFX&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEWjvKfdndnRAhXBHpAKHZJ-DGkQ_AUICCGb&biw=1366&bih=662#tbm=isch&q=Nofx:+Eating+Lamb%2Fheavy+Petting+Zoo&imgsrc=CIUcKmWSqhLY_M%3A)>.

Acesso em: 12 fev. 2016.

GOOGLE IMAGENS. Capa do Cd da banda carioca Poindexter.

Disponível em:

<[https://www.google.com.br/imgres?imgurl=http%3A%2F%2F2.bp.blogspot.com%2F-sijXQag4R2s%2FTvnO620DDOI%2FAAAAAAAAAANI%2FvfcZEuL BqJ8%2Fs1600%2Fpoindexterfalarefacil.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Farquivorjhc.blogspot.com%2F2011%2F12%2Fpoindexter-falar-e-facil-](https://www.google.com.br/imgres?imgurl=http%3A%2F%2F2.bp.blogspot.com%2F-sijXQag4R2s%2FTvnO620DDOI%2FAAAAAAAAAANI%2FvfcZEuL BqJ8%2Fs1600%2Fpoindexterfalarefacil.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Farquivorjhc.blogspot.com%2F2011%2F12%2Fpoindexter-falar-e-facil-1997.html&docid=317IQ82ErP93ZM&tbnid=nz0Ux5yjZCtycM%3A&vet=1&w=400&h=400&bih=662&biw=1366&q=Poindexter%20-%20Falar%20%20C3%A9%20F%20C3%A1cil%20%205B1997%205D&ved=0ahUKEwi18_6WntnRAhXCFJAKHZzuAAoQMwgaKAAwAA&iact=mrc&uact=8)

[1997.html&docid=317IQ82ErP93ZM&tbnid=nz0Ux5yjZCtycM%3A&vet=1&w=400&h=400&bih=662&biw=1366&q=Poindexter%20-%20Falar%20%20C3%A9%20F%20C3%A1cil%20%205B1997%205D&ved=0ahUKEwi18_6WntnRAhXCFJAKHZzuAAoQMwgaKAAwAA&iact=mrc&uact=8](https://www.google.com.br/imgres?imgurl=http%3A%2F%2F2.bp.blogspot.com%2F-sijXQag4R2s%2FTvnO620DDOI%2FAAAAAAAAAANI%2FvfcZEuL BqJ8%2Fs1600%2Fpoindexterfalarefacil.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Farquivorjhc.blogspot.com%2F2011%2F12%2Fpoindexter-falar-e-facil-1997.html&docid=317IQ82ErP93ZM&tbnid=nz0Ux5yjZCtycM%3A&vet=1&w=400&h=400&bih=662&biw=1366&q=Poindexter%20-%20Falar%20%20C3%A9%20F%20C3%A1cil%20%205B1997%205D&ved=0ahUKEwi18_6WntnRAhXCFJAKHZzuAAoQMwgaKAAwAA&iact=mrc&uact=8)>.

[1997.html&docid=317IQ82ErP93ZM&tbnid=nz0Ux5yjZCtycM%3A&vet=1&w=400&h=400&bih=662&biw=1366&q=Poindexter%20-%20Falar%20%20C3%A9%20F%20C3%A1cil%20%205B1997%205D&ved=0ahUKEwi18_6WntnRAhXCFJAKHZzuAAoQMwgaKAAwAA&iact=mrc&uact=8](https://www.google.com.br/imgres?imgurl=http%3A%2F%2F2.bp.blogspot.com%2F-sijXQag4R2s%2FTvnO620DDOI%2FAAAAAAAAAANI%2FvfcZEuL BqJ8%2Fs1600%2Fpoindexterfalarefacil.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Farquivorjhc.blogspot.com%2F2011%2F12%2Fpoindexter-falar-e-facil-1997.html&docid=317IQ82ErP93ZM&tbnid=nz0Ux5yjZCtycM%3A&vet=1&w=400&h=400&bih=662&biw=1366&q=Poindexter%20-%20Falar%20%20C3%A9%20F%20C3%A1cil%20%205B1997%205D&ved=0ahUKEwi18_6WntnRAhXCFJAKHZzuAAoQMwgaKAAwAA&iact=mrc&uact=8)>.

GOOGLE IMAGENS. Capa do CD da banda Mukeka di Rato, do**Espírito Santo.** Disponível em:

<[https://www.google.com.br/search?q=Wowee+Zowee+BY+PAVEMENT&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiN8Kzzm9nRAhVGEpAKHUd-](https://www.google.com.br/search?q=Wowee+Zowee+BY+PAVEMENT&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiN8Kzzm9nRAhVGEpAKHUd-DMoQ_AUICigD&biw=1366&bih=662#tbm=isch&q=MUKEKA+DI+RATO+-+GAIOLA&imgsrc=38Xrmtrm498MZM%3A)

[DMoQ_AUICigD&biw=1366&bih=662#tbm=isch&q=MUKEKA+DI+RATO+-+GAIOLA&imgsrc=38Xrmtrm498MZM%3A](https://www.google.com.br/search?q=Wowee+Zowee+BY+PAVEMENT&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiN8Kzzm9nRAhVGEpAKHUd-DMoQ_AUICigD&biw=1366&bih=662#tbm=isch&q=MUKEKA+DI+RATO+-+GAIOLA&imgsrc=38Xrmtrm498MZM%3A)>. Acesso em: 10 ago. 2016.

GOOGLE IMAGENS. Capa do CD da banda Nirvana. Disponível em:

<[https://www.google.com.br/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.tribunaonline.com.br%2Fwp-](https://www.google.com.br/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.tribunaonline.com.br%2Fwp-content%2Fuploads%2F2016%2F09%2F11160248-4611620.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.tribunaonline.com.br%2Fapos-25-anos-bebe-recria-capa-do-nirvana%2F&docid=4KgcOub7iP2TIM&tbnid=2Kso5sY-QJd35M%3A&vet=1&w=550&h=546&bih=662&biw=1366&q=Capa%20do%20disco%20%20E2%80%98Nevermind%20%20E2%80%99%20C%20D)

[content%2Fuploads%2F2016%2F09%2F11160248-4611620.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.tribunaonline.com.br%2Fapos-25-anos-bebe-recria-capa-do-nirvana%2F&docid=4KgcOub7iP2TIM&tbnid=2Kso5sY-QJd35M%3A&vet=1&w=550&h=546&bih=662&biw=1366&q=Capa%20do%20disco%20%20E2%80%98Nevermind%20%20E2%80%99%20C%20D](https://www.google.com.br/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.tribunaonline.com.br%2Fwp-content%2Fuploads%2F2016%2F09%2F11160248-4611620.jpg&imgrefurl=http%3A%2F%2Fwww.tribunaonline.com.br%2Fapos-25-anos-bebe-recria-capa-do-nirvana%2F&docid=4KgcOub7iP2TIM&tbnid=2Kso5sY-QJd35M%3A&vet=1&w=550&h=546&bih=662&biw=1366&q=Capa%20do%20disco%20%20E2%80%98Nevermind%20%20E2%80%99%20C%20D)

o%20Nirvana&ved=0ahUKEwizgruqndnRAhWIIZAKHbA5CbQQMwgdKAeWAQ&iact=mr&uact=8>. Acesso em: 11 maio 2016.

GOOGLE IMAGENS. Capa do CD da banda norte-americana Pavment. Disponível em:

<https://www.google.com.br/search?q=Wowee+Zowee+BY+PAVEMENT&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiN8Kzrm9nRAhVGEpAKHUd-DMoQ_AUICigD&biw=1366&bih=662#imgrc=Ab1eqeM8xBV5PM%3A>. Acesso em 15 set. 2015.

GOOGLE IMAGENS. Capa do vinil da banda Dead Kennedys.

Disponível

em:<https://www.google.com.br/search?q=Capa+do+vinil+da+banda+Dead+Kennedys&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEWj34aaOs9rRAhVJgpAKHb5qBwIQ_AUICcgB&biw=1366&bih=662#tbm=isch&q=Capa+do+vinil+da+banda+Dead+Kennedys+com+uma+m%C3%A3o&imgrc=Ivoo9rwk9PFD2M%3A>. Acesso em: 10 jul. 2016.

GOOGLE IMAGENS. Capa do vinil da banda Ratos de Porão.

Disponível em:

<https://www.google.com.br/search?q=Capa+do+vinil+da+banda+Ratos+de+Por%C3%A3o&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwi_ztD4strRAhUEjJAKHSIjB-wQ_AUICcgB&biw=1366&bih=662#imgrc=UWjgRnj9Iifq9M%3A>. Acesso em: 10 jul. 2016.

GOOGLE IMAGENS. Visual punk mais estereotipados. Disponível em:

https://www.google.com.br/search?q=Punk+is+turning+40:+how+to+celebrate+in+London&tbm=isch&imgil=M0eVRuzLEaxaZM%253A%253BU2YQy-AqH8a9QM%253Bhttp%25253A%25252F%25252Fwww.liligo.com%25252Ftravel-edition%25252Fpunk-turns-40-london-1956.html&source=iu&pf=m&fir=M0eVRuzLEaxaZM%253A%252CU2YQy-AqH8a9QM%252C_&usg=__IEifX7q0q-NjG53bjmKXRqpQLAc%3D&biw=1366&bih=662&ved=0ahUKEwifj8fx2dvRAhXIIpAKHU8IDQUQyjcIPQ&ei=-8OHWN-IFMjFwATPkLQo>. Acesso em: 5 jul. 2016.

HERBST, Rubens. Orelhada [Internet]. Joinville, 2014. Disponível em: <<http://wp.clicrbs.com.br/orelhada/?topo=84,2,18,,84>>. Acesso em: 10 fev. 2014.

HOLLANDA, Roberto. Enciclopédia de Bandas Independentes [Internet]. 2014. Disponível em: <<http://underenciclo.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 21 set. 2014.

Infoescola [Internet]. Brasil, 2014 – [citado em novembro de 2014]. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/contato/>>. Acesso em: 6 nov. 2014.

SOMAA [Internet]. Joinville, 2014. Disponível em: <<http://www.somaarock.com.br/contato/>>. Acesso em: 30 out. 2014.

SOUZA, Edson Luís. Demo Tapes Brasil [Internet], Jaraguá do Sul, 2014. Disponível em: <demo-tapes-brasil.blogspot.com/>. Acesso em: 9 dez. 2014.

SOUZA, Edson Luís. Thepowerofthebira [Internet], Jaraguá do Sul, 2014. Disponível em: <thepowerofthebira.blogspot.com>. Acesso em: 10 ago. 2014.

SOUZA, Edson Luís. Joinroll - Memória do *Rock* de Joinville e região [Internet]. Jaraguá do Sul, 2014. Disponível em: <<http://joinroll.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 5 maio 2014.

SOUZA, Edson Luís. Histórico do Curupira Rock Club [Internet]. Jaraguá do Sul, 2014. Disponível em: <<http://historico-curupira.blogspot.com.br/p/historico-de-shows.html>>. Acesso em: 12 nov. 2014.

SOUZA, José Carlos de. Toda música que nos consome. [Internet]. Joinville, 2014. Disponível em: <todamusicaquenosconsume.blogspot.com/>. Acesso em: 2 fev. 2014.

PRANDI, Jair. Mapas Blog [Internet]. Vacaria, 2011. Disponível em: <<http://mapasblog.blogspot.com.br/2011/11/mapas-de-joinville-sc.html>>. Acesso em: 12 jul. 2011.

VAGALUME [Internet]. Brasil, 2014. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/jupiter-maca/um-lugar-do-carvalho.html#ixzz3KMm28sg1>>>. Acesso em: 8 set. 2014.

Vintage Joinville região *rock* [Internet]. Joinville, 2014. Disponível em:<<https://www.facebook.com/Vintage-joinville-regi%C3%A3o-rock-320412878010929/>>.Acesso em: 28 maio 2014.

APÊNDICE A – QUADRO DE BANDAS DA CENA NORTE-NORDESTE CATARINENSE

Quadro de Bandas			
<u>NOME</u>	<u>ANO</u>	<u>CIDADE</u>	<u>ESTILO</u>
<u>TENSÃO SUPERFICIAL</u>	1986 - 1992	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>PUNK/DARK/NEW WAVE</u></i>
<u>CONTRA ORDEM</u>	-	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>PUNK ROCK</u></i>
<u>CAMISA DE FORÇA</u>	1991 - 1992	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>HARDCORE</u></i>
<u>THE POWER OF THE BIRA</u>	1992 - 1996	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>HARDCORE/PUNK ROCK</u></i>
<u>ALPHA ASIAN</u>	1993 - 1996	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>PUNK ROCK</u></i>
<u>MALARIA</u>	1996		
<u>TORMENTO DOS VIZINHOS</u>	1990 - 1997	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>HARDCORE</u></i>
<u>SANCHEZ</u>	1997 - 2012	<u>JOINVILLE</u>	-
<u>BUTT SPENCER</u>	1995 - 2007	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>HARDCORE/SKAPUNK</u></i>
<u>OS LEGAIS</u>	-	<u>JOINVILLE</u>	-
<u>SCHNAPS</u>	1997 - 2001	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>HARDCORE/METAL</u></i>
<u>VACINE</u>	1995 - ...	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>GUITAR ROCK</u></i>
<u>A-77</u>	1997 - ?	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>PUNK ROCK/HARDCORE</u></i>
<u>DOLLY SHEEP</u>	1996 - 1998	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>PUNK ROCK</u></i>
<u>BUZZGANG</u>	-	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>GARAGE ROCK</u></i>
<u>SUFERI</u>	1998 - ?	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>HARDCORE STRAIGHT EDGE</u></i>
<u>MEDIOCRES</u>	1998 - 2008	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>HARDCORE</u></i>
<u>MENTES SUJAS</u>	-	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>GRINDCORE</u></i>
<u>SIMPLES</u>	1998 - 2003	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>GUITAR</u></i>
<u>FEL</u>	1998 - 2001	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>ROCK</u></i>
<u>JELLY BEAN BRAIN</u>	1998 - 1999	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>PUNK ROCK</u></i>
<u>OUTCRY</u>	2000 - 2005	<u>JOINVILLE</u>	<i><u>HARDCORE</u></i>

Continua

Continuação

<u>LOS BODEGUEIROS</u>	<u>1994 - 2001</u>	<u>JARAGUÁ DO SUL</u>	<u>HARDCORE/METAL</u>
<u>DIE HEISSEN KARTOFFELN</u>	-	<u>JARAGUÁ DO SUL</u>	-
<u>FRITZ DA PUTA</u>	-	<u>JARAGUÁ DO SUL</u>	-
<u>BLOOD MARY</u>	<u>1998 - 1999</u>	<u>JARAGUÁ DO SUL</u>	<u>PUNK ROCK</u>
<u>DELTACID</u>	-	<u>JARAGUÁ DO SUL</u>	-
<u>FLY X</u>	-	<u>GUARAMIRIM</u>	-
<u>REPULSORES</u>	<u>1998 - 2006</u>	<u>SCHROEDER</u>	<u>HARDCORE/METAL</u>
<u>THE BIRBOUS</u>	-	<u>JOINVILLE</u>	-
<u>MADEIXAS</u>	-	<u>BLUMENAU</u>	<u>GUITAR</u>
<u>ENZIME RUTHLESS</u>	-	<u>BLUMENAU</u>	<u>HARDCORE MELODICO</u>
<u>OS CARADEMARTE</u>	<u>1999 - 2005</u>	<u>JOINVILLE</u>	<u>GARAGE ROCK</u>
<u>PAU DUBLÊ</u>	<u>2003 - 2007</u>	<u>JOINVILLE</u>	<u>ROCK</u>
<u>FEVEREIRO DA SILVA</u>	<u>2007 - ...</u>	<u>JOINVILLE</u>	<u>ROCK COM METAIS</u>
<u>ALVA</u>	-	<u>JOINVILLE</u>	-
<u>SOMAA</u>	-	<u>JOINVILLE</u>	-
<u>URSULLA</u>	-	<u>JOINVILLE</u>	<u>GUITAR</u>
<u>BLASÊ</u>	-	<u>JOINVILLE</u>	<u>GUITAR</u>
<u>SYLVERDALE</u>	-	<u>JOINVILLE</u>	-
<u>E-CASE</u>	-	<u>JOINVILLE</u>	-

Fonte: Elaborado pelo autor (2016).

APÊNDICE B – MAPA DOS LOCAIS DE SHOWS NA CIDADE DE JOINVILLE



Fonte: Mapas Blog, adaptado pelo autor (2016).

APÊNDICE C – QUADRO DE BANDAS QUE INFLUENCIARAM A CENA

QUADRO DE BANDAS QUE INFLUENCIARAM A CENA

NOME	ANO	CIDADE	ESTILO
RATOS DE PORÃO	1981	SÃO PAULO/SP	PUNK/ HARDCORE
SEPULTURA	1984	BELO HORIZONTE/MINAS GERAIS	METAL
BETLEAS	1960	LIVERPOOL/ REINO UNIDO	ROCK
BLACK SABATH	1968	BIRMINGHAM/ REINO UNIDO	HEAVY METAL
JESUS AND MARY CHAIN	1984	ESCÓCIA	ROCK ALTERNATIVO
PIXIES	1986	BOSTON/ ESTADOS UNIDOS	ROCK ALTERNATIVO
CÓLERA	1979	SÃO PAULO/SP	PUNK ROCK
GAROTOS PODRES	1982	MAUÁ/ SP	PUNK ROCK
RESTOS DE NADA	1978	SÃO PAULO/SP	PUNK ROCK
REPLICANTES	1983	PORTO ALEGRE/ RS	PUNK ROCK
RAMONES	1974	NOVA YORK/ ESTADOS UNIDOS	PUNK ROCK
DEAD KENNEDYS	1978	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	PUNK ROCK
SEX PISTOLS	1975	LONDRES/ REINO UNIDO	PUNK ROCK
NIRVANA	1987	SEATTLE/ ESTADOS UNIDOS	GRUNGE
SONIC YOUTH	1981	NOVA YORK/ ESTADOS UNIDOS	INDIE ROCK
PAVIMENT	1990	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	INDIE ROCK
NOFX	1983	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	HARDCORE MELODICO
BAD RELIGION	1979	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	HARDCORE MELODICO
FUGAZZI	1987	WASHINGTON/ ESTADOS UNIDOS	ROCK ALTERNATIVO
SUBLIME	1988	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	SKA PUNK/ REGGAE
MANO NEGRA	1987	FRANÇA	ROCK ALTERNATIVO
HELMET	1989	NOVA YORK/ ESTADOS UNIDOS	METAL CORE
RAGE AGAINST THE MACHINE	1991	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	RAP-METAL
BEASTIE BOYS	1979	NOVA YORK/ ESTADOS UNIDOS	RAP-ROCK
ALICE IN CHAINS	1987	SEATTLE/ ESTADOS UNIDOS	ROCK
PEARL JAM	1990	SEATTLE/ ESTADOS UNIDOS	ROCK ALTERNATIVO
RANCID	1991	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	PUNK ROCK
OPERATION IVY	1987	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	SKA PUNK
RATOS DE PORÃO	1981	SÃO PAULO/SP	PUNK/ HARDCORE
SEPULTURA	1984	BELO HORIZONTE/MINAS GERAIS	METAL
BETLEAS	1960	LIVERPOOL/ REINO UNIDO	ROCK
BLACK SABATH	1968	BIRMINGHAM/ REINO UNIDO	HEAVY METAL
JESUS AND MARY CHAIN	1984	ESCÓCIA	ROCK ALTERNATIVO
PIXIES	1986	BOSTON/ ESTADOS UNIDOS	ROCK ALTERNATIVO
CÓLERA	1979	SÃO PAULO/SP	PUNK ROCK
GAROTOS PODRES	1982	MAUÁ/ SP	PUNK ROCK
RESTOS DE NADA	1978	SÃO PAULO/SP	PUNK ROCK
REPLICANTES	1983	PORTO ALEGRE/ RS	PUNK ROCK
RAMONES	1974	NOVA YORK/ ESTADOS UNIDOS	PUNK ROCK
DEAD KENNEDYS	1978	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	PUNK ROCK
SEX PISTOLS	1975	LONDRES/ REINO UNIDO	PUNK ROCK
NIRVANA	1987	SEATTLE/ ESTADOS UNIDOS	GRUNGE
SONIC YOUTH	1981	NOVA YORK/ ESTADOS UNIDOS	INDIE ROCK
PAVIMENT	1990	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	INDIE ROCK
NOFX	1983	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	HARDCORE MELODICO
BAD RELIGION	1979	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	HARDCORE MELODICO
FUGAZZI	1987	WASHINGTON/ ESTADOS UNIDOS	ROCK ALTERNATIVO
SUBLIME	1988	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	SKA PUNK/ REGGAE
MANO NEGRA	1987	FRANÇA	ROCK ALTERNATIVO
HELMET	1989	NOVA YORK/ ESTADOS UNIDOS	METAL CORE
RAGE AGAINST THE MACHINE	1991	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	RAP-METAL
BEASTIE BOYS	1979	NOVA YORK/ ESTADOS UNIDOS	RAP-ROCK
ALICE IN CHAINS	1987	SEATTLE/ ESTADOS UNIDOS	ROCK
PEARL JAM	1990	SEATTLE/ ESTADOS UNIDOS	ROCK ALTERNATIVO
RANCID	1991	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	PUNK ROCK
OPERATION IVY	1987	CALIFÓRNIA/ ESTADOS UNIDOS	SKA PUNK

Fonte: Elaborado pelo autor (2016).

ANEXO A – SHOW DA BANDA RATOS DE PORÃO

Figura 52 - Público do show da banda Ratos de Porão no ginásio Ivan Rodrigues em Joinville, SC



Fonte: Blog Joinroll (2016).

ANEXO B - FESTIVAIS CURUPIRA

Figura 53 - Festival Econcieco – Um dos primeiros festivais do Curupira



Fonte: Blog Histórico do Curupira (2016).

Figura 54 - Festival Brazuca Noise Festival – Festival que reunia bandas de todo o país no Curupira



APOIO CULTURAL:

Fonte: Blog Histórico do Curupira (2016).

ANEXO C - OUTROS FESTIVAIS DA CENA

Figura 55 - Festival Jacocóricó – Festival realizado na região rural de Joinville



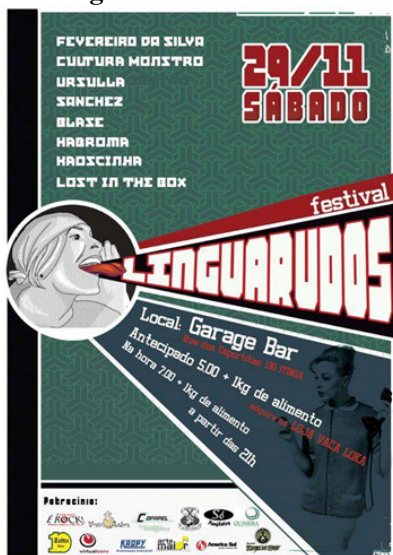
Fonte: Blog Joinroll (2015).

Figura 56 - Festival Jacocóricó – Show da banda Médiocres de Joinville



Fonte: Blog Joinroll (2015).

Figura 57 - Festival Linguarudos – Festival realizado em Joinville



Fonte: Blog Joinroll (2015).

Figura 58 - Festival Reis do Yeah, Yeah, Yeah – Festival realizado em Joinville



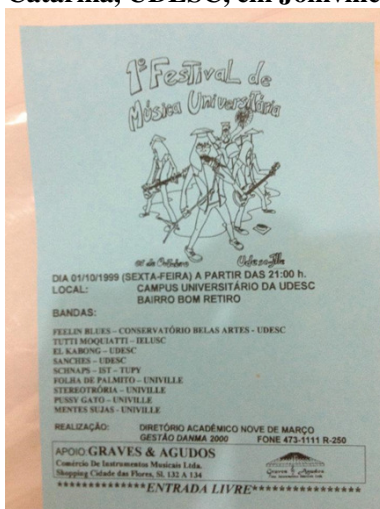
Fonte: Blog Joinroll (2015).

Figura 59 - Festival Guara In Rock – Festival realizado na cidade de Guaramirim



Fonte: Blog Joinroll (2015).

Figura 60 - Festival realizado na Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, em Joinville



Fonte: Blog Joinroll (2015).

ANEXO D - OUTROS FESTIVAIS

Figura 61 - Festival Nacional de Música – Festival realizado na cidade de Balneário Camboriú



Fonte: Blog Joinroll (2015).

Figura 62 - Festival Tschumistock – Festival realizado na cidade de Rio do Sul, SC



Fonte: Blog Joinroll (2015).

Figura 63 - Junta Tribo – Festival realizado na cidade de Campinas, SP



Fonte: Blog Joinroll (2015).

ANEXO E - SHOWS COM BANDAS INTERNACIONAIS

Figura 64 - Cartaz do show da banda Fugazi em Joinville



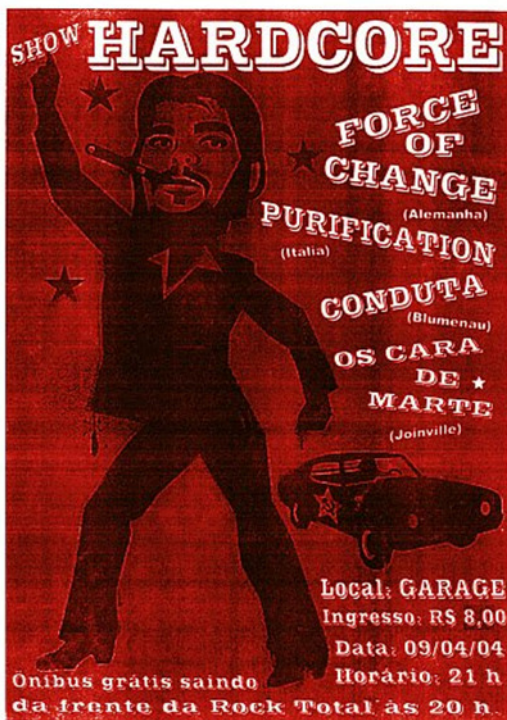
Fonte: Blog Joinroll (2015).

Figura 65 - Show da banda Dog Eat Dog em Joinville, SC



Fonte: Arquivo pessoal de Rodrigo Brum (2014).

Figura 66 - Cartaz do show das bandas Force of Change e Purification em Joinville, SC



Fonte: Blog Joinroll (2016).

ANEXO F - CLIPE DA BANDA SOMAA**Figura 67 - Foto do clipe da banda Somaa no interior da loja de discos *Rock Total***

Fonte: Portal Somaa Rock - somaarock.com.br (2013).

ANEXO G – TRABALHOS DE BANDAS DA CENA

Figura 68 - Capa do CD da banda Fly X de Guaramirim



Fonte: Blog Joinroll (2015).

Figura 69 - Adesivo da banda Os Carademarte de Joinville



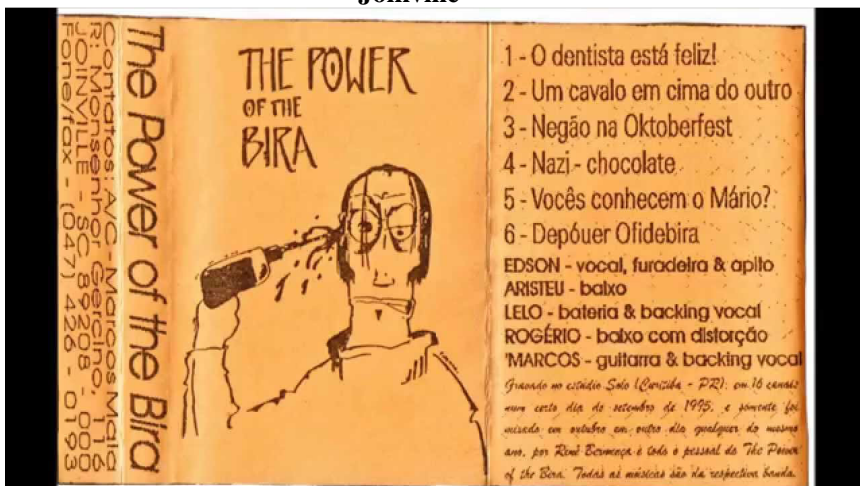
Fonte: Blog Joinroll (2015).

Figura 70 - Capa do CD da banda Butt Spencer de Joinville



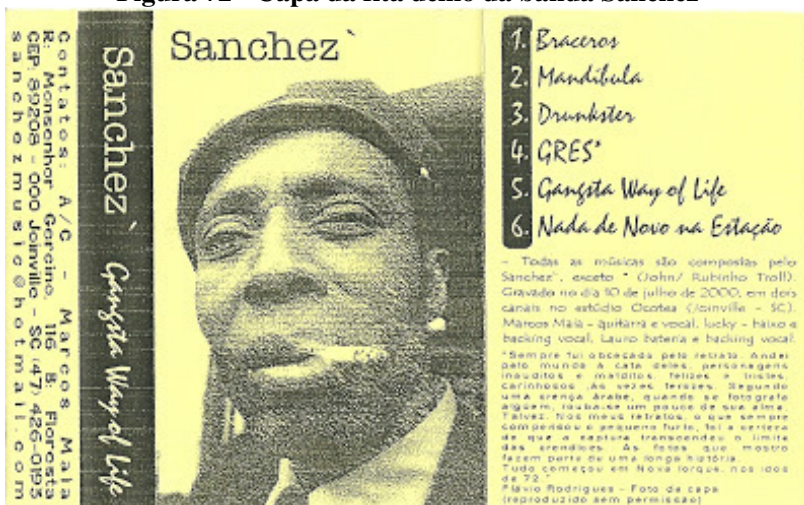
Fonte: Blog Joinroll (2015).

Figura 71 - Capa da fita demo da banda The Power of the Bira de Joinville



Fonte: Blog The Power of the Bira (2016).

Figura 72 - Capa da fita demo da banda Sanchez



Fonte: Blog Joinroll (2016).

Figura 73 - Capa da fita demo da banda Tormentos dos Vizinhos de Joinville



Fonte: Blog Joinroll (2016).

ANEXO H – SELO ABRIGO NUCLEAR

Figura 74 - Catálogo do selo Abrigo Nuclear

É isso aí, este é o primeiro catálogo do ano de 99, espero que ainda venham muitos outros pela frente, farei o possível para que isto aconteça. Neste catálogo como dá pra conferir, eu começo com distribuição de algumas camisetas, por enquanto são só duas, mas pretendo ampliar a quantidade de estampas conforme a necessidade (ou será condição financeira), bom deixa pra lá, está também nos planos da grito o lançamento de mais uma coletânea em CD até meados deste ano. Como volto a afirmar a intenção do selo é unicamente de ajudar as bandas que estão com ele envolvidas, seja na divulgação, distribuição ou shows, este sempre foi o lema do selo desde o seu início, pra você adquirir os produtos é fácil, mande grana bem camuflada em envelope parlo, e descreva o produto que você quer (sempre mande alternativas) ou faça um depósito bancário no banco HSBC Bamerindus n.º conta 413862-7, Ag. 0645, em nome de Charles Klitzke, e mande o xerox do comprovante bancário junto com a descrição do produto, a mercadoria só chegará à você num prazo de + ou - 2 semanas após o pedido chegar em minhas mãos (se os correios assim quiserem) tudo será mandado registrado e todos os valores dos produtos já são com as despesas de correios pagas, é isso, escreva, entrem em contato, a/c Charles K. R: Minas Gerais n.º 123 centro, cep 89 254 010 Jaraguá do Sul/ SC Brasil.....



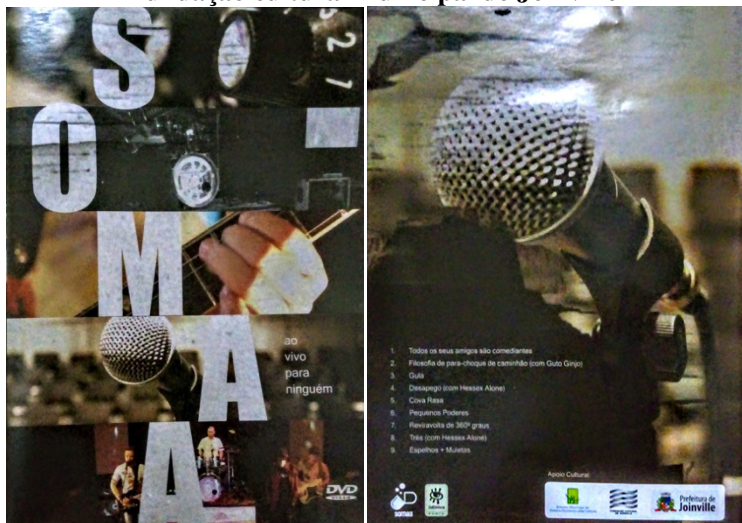

cd's →
lp's →
ep's →
demos →
camisas →

grito records

Fonte: Blog Joinroll (2015).

ANEXO I - TRABALHOS COM APOIO DE EDITAIS

Figura 75 - Capa do DVD da banda Soma com auxílio de edital da fundação cultural municipal de Joinville



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2016).

Figura 76 - Capas do CD da banda Fevereiro da Silva, com auxílio de edital da fundação cultural municipal de Joinville



Fonte: Arquivo pessoal do autor (2016).

ANEXO J - TERMOS DE CONSENTIMENTO DE ENTREVISTAS



TERMO DE CONSENTIMENTO

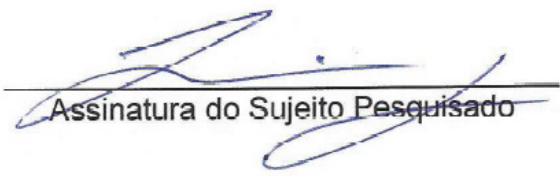
Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada “**A cena alternativa norte-catarinense**” e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Joinville, 20 de outubro de 2014

Luis Gustavo Soares Meneghim

Nome do Sujeito Pesquisado



Assinatura do Sujeito Pesquisado



TERMO DE CONSENTIMENTO

Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada “**A cena alternativa norte-catarinense**” e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Jaraguá do Sul, 28 de janeiro de 2014

Edson Luís de Souza

Nome do Sujeito Pesquisado



Assinatura



TERMO DE CONSENTIMENTO

Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada “**A cena alternativa norte-catarinense**” e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Joinville, 25 de outubro de 2014

Hélio de Souza

Nome do Sujeito Pesquisado

Hélio de Souza
Assinatura do Sujeito Pesquisado



TERMO DE CONSENTIMENTO

Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada “**A cena alternativa norte-catarinense**” e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Joinville, 21 de outubro de 2014

Marcos Maia de Moraes

Nome do Sujeito Pesquisado

MARCOS MAIA DE MORAES

Assinatura do Sujeito Pesquisado



TERMO DE CONSENTIMENTO

Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada “**A cena alternativa norte-catarinense**” e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Joinville, 06 de janeiro de 2015

Melina Novaes

Nome do Sujeito Pesquisado

Assinatura do Sujeito Pesquisado



TERMO DE CONSENTIMENTO

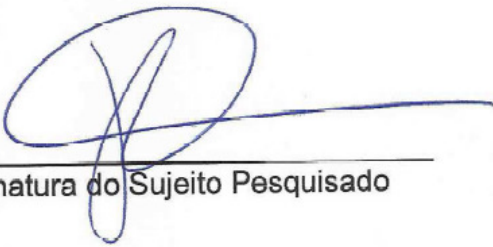
Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada “**A cena alternativa norte-catarinense**” e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Joinville, 24 de outubro de 2014

Rodrigo Brum

Nome do Sujeito Pesquisado



Assinatura do Sujeito Pesquisado



TERMO DE CONSENTIMENTO

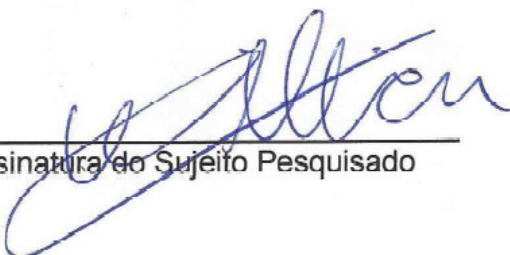
Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada “**A cena alternativa norte-catarinense**” e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Joinville, 06 de janeiro de 2015

William Giesel Silva

Nome do Sujeito Pesquisado



Assinatura do Sujeito Pesquisado



TERMO DE CONSENTIMENTO

Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada "**A cena alternativa norte-catarinense**" e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Joinville, 25 de outubro de 2016

CHRISTIANI RAQUEL GONÇALVES
Nome do Sujeito Pesquisado

Ol. A. Bot. Gonçalves
Assinatura do Sujeito Pesquisado



TERMO DE CONSENTIMENTO

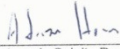
Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada "A **cena alternativa norte-catarinense**" e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Joinville, 20 de outubro de 2014
Local e Data

Adriano Horn

Nome do Sujeito Pesquisado


Assinatura do Sujeito Pesquisado



TERMO DE CONSENTIMENTO

Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada "A **cena alternativa norte-catarinense**" e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Jaraguá do Sul, 15 de outubro de 2016
Local e Data

HERIBERTO N. O. WERNER
Nome do Sujeito Pesquisado

Assinatura do Sujeito Pesquisado



TERMO DE CONSENTIMENTO

Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada "A cena alternativa norte-catarinense" e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Joinville _____, 01 de novembro de 2014
Local e Data

LEONARDO SILVA MATOS FERREIRA
Nome do Sujeito Pesquisado

[Assinatura]
Assinatura do Sujeito Pesquisado



TERMO DE CONSENTIMENTO

Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada "A **cena alternativa norte-catarinense**" e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Joinville, 30 de janeiro de 2014
Local e Data

RNFAEL DELLO LIMATI
Nome do Sujeito Pesquisado

Assinatura do Sujeito Pesquisado



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE SANTA CATARINA

TERMO DE CONSENTIMENTO

Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada "A **cena alternativa norte-catarinense**" e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Jairton M. 15 de 10 de 16.

Local e Data

Carlos Henrique

Nome do Sujeito Pesquisado

Carlos Henrique

Assinatura do Sujeito Pesquisado



TERMO DE CONSENTIMENTO

Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada "A **cena alternativa norte-catarinense**" e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Joinville, 30 de setembro de 2016
Local e Data

Tarcísio Carlos da Lourença
Nome do Sujeito Pesquisado

[Assinatura]
Assinatura do Sujeito Pesquisado



TERMO DE CONSENTIMENTO

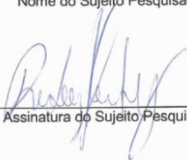
Permito que seja realizada gravação de entrevista concedida por minha pessoa para fins da pesquisa científica intitulada "A **cena alternativa norte-catarinense**" e concordo que o material e informações obtidas possam ser utilizados em relatórios de pesquisa, eventos ou publicações científicas.

As gravações ficarão sob a propriedade do grupo de pesquisadores pertinentes ao estudo e, sob a guarda dos mesmos.

Joinville _____, 30 de setembro de 2016 _____
Local e Data

Rubens Herbst

Nome do Sujeito Pesquisado



Assinatura do Sujeito Pesquisado