

VOLUME 1

(Orgs.)

Adriana Amaral

Ivan Bomfim

Marcelo Bergamin Conter

Gustavo Daudt Fischer

Michael N. Goddard

Fabrício Silveira

Mapeando Cenas da Música Pop

Cidades, Mediações e Arquivos



Marca de Fantasia



Adriana Amaral, Ivan Bomfim, Marcelo Bergamin Conter,
Gustavo Daudt Fischer, Michael N. Goddard e Fabricio Silveira
(Orgs.)



Marca de Fantasia
Paraíba, 2017

MAPEANDO CENAS DA MÚSICA POP

Cidades, Mediações e Arquivos

Volume I

Adriana Amaral, Ivan Bomfim, Marcelo Bergamin Conter,
Gustavo Daudt Fischer, Michael N. Goddard, Fabricio Silveira (Orgs.)

2017 - Série Veredas, 39



MARCA DE FANTASIA

Rua Maria Elizabeth, 87/407
João Pessoa, PB. 58045-180
marcadedefantasia@gmail.com
www.marcadedefantasia.com



grupocultpop@gmail.com



CAPES

Universidade do Vale do Rio dos Sinos | University of Salford | CAPES | Cultpop | TCAV
[http:// www.poamusicscenes.com.br](http://www.poamusicscenes.com.br)

A editora Marca de Fantasia é uma atividade da Associação Marca de Fantasia
- CNPJ 19391836/0001-92 e um projeto de extensão do Programa
de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

Diretor/editor: Henrique Magalhães

Conselho Editorial:

Adriana Amaral - Unisinos/RS; Adriano de León - UFPB; Alberto Pessoa - UFPB;
Edgar Franco - UFG; Edgard Guimarães - ITA/SP; Gazy Andraus - UEMG;
José Domingos - UEPB; Marcelo Bolshaw - UFRN; Marcos Nicolau - UFPB;
Nilton Milanez - UESB; Paulo Ramos - UNIFESP; Roberto Elísio dos Santos -
USCS/SP; Waldomiro Vergueiro, USP; Wellington Pereira, UFPB

Capa: Tarciso Salvador

Publicação de análise sem fins lucrativos que visa contribuir para a discussão
acadêmica. Usa-se as imagens apenas com o objetivo de estudo, de acordo
com o artigo 46 da lei 9610. Os direitos dos textos e imagens pertencem a seus
autores ou detentores.

Adriana Amaral et al.

Mapeando cenas da música pop: cidades, mediações e arquivos - Volume I. / Adriana Amaral et al. - Paraíba: Marca de Fantasia, 2017.

263p.: il. (Série Veredas, 39)

ISBN 978-85-67732-82-4

1. Música Pop. 2. Cidades. I. Título

CDU: 78



Volume I

Cenas musicais, indústrias criativas e cidades

Sumário

Sobre os autores	6
Apresentação	10
Frank Jorge	
Mapeando cenas da Música Pop em Porto Alegre: memórias, materialidades e indústrias criativas	12
Adriana Amaral, Ivan Bomfim, Marcelo Bergamin Conter, Gustavo Daudt Fischer, Michael N. Goddard e Fabricio Silveira	
Cenas visíveis e invisíveis	70
Will Straw	
A MPBzação do rock mainstream no Brasil	85
Gustavo Alonso	
Música e Identidade: um olhar documental da cena independente no Rio Grande do Sul	117
Richard Kolberg, Débora Dalla Pozza, Flavi Ferreira Lisboa Filho	
Lo-fi e indie rock em Porto Alegre: breve incursão empírica	138
Felipe Gue Martini	
“Amigo punk” e as estruturas de sentimento da cultura gaúcha	159
Ivan Bomfim	
Bananada 2016: Os referenciais identitários e a Web como instrumento de organização da cena musical independente de Goiânia	180
João Henrique Thomé Santiago	

Dos sons da Cohab: narrativas sônicas e raps nas experiências urbanas de uma cena musical popular do sul do Brasil	199
Luana Zambiazzi dos Santos	
A cena musical dos bailões: um todo à parte em meio à região metropolitana de Porto Alegre	215
Henrique Ramos Reichelt	
Cidade Baixa e a produção de um lugar de música em Porto Alegre	234
Thaís Amorim Aragão	

Sobre os autores

Gustavo Alonso é professor efetivo da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) no Curso de Comunicação do departamento do Núcleo de Design do Centro Acadêmico do Agreste/Caruaru. É doutor e mestre em História pela UFF e foi bolsista de pós-doutorado na UNISINOS dentro do projeto POAMS (2014-2015). Autor de “Cowboys do Asfalto: música sertaneja e modernização brasileira” (2015), tese publicada pela editora Civilização Brasileira. Fez doutorado-sanduíche na Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (Paris-França). Em 2014 fez pós-doutorado na Universidad de Buenos Aires (UBA). De agosto de 2012 a janeiro de 2014 foi bolsista de fixação de doutor da Universidade Estadual do Maranhão (UEMA).

Adriana Amaral é professora do PPG em Comunicação da Unisinos (Universidade do Vale do Rio dos Sinos) e pesquisadora do CNPq (Bolsista PQ Nível 2). Realizou Estágio Sênior de Pós-Doutorado (CAPES) em Mídia, Cultura e Comunicação na University of Surrey no Reino Unido (2015-2016). É doutora em Comunicação Social pela PUCRS com Estágio de Doutorado pelo CNPq em Sociologia da Comunicação no Boston College, Estados Unidos(2004-2005). É líder do Grupo de Pesquisa Cultpop – Comunicação, Tecnologias e Cultura Pop. Foi professora visitante na Universität Duisburg-Essen na Alemanha (2016) e na University of Salford (2013 e 2014). É coordenadora-técnica do projeto POA Music Scenes.

Thaís Amorim Aragão é doutoranda em Ciências da Comunicação pela UNISINOS, com estágio doutoral na University of Salford (Manchester) e na Westminster School of Media, Arts and Design (Londres) por meio do Programa Ciência Sem Fronteiras (CAPES). Mestre em Planejamento Urbano e Regional pelo PROPUR-UFRGS. Graduada em Comunicação Social - Jor-

nalismo pela Universidade Federal do Ceará (UFC), com especialização em Comunicação e Cultura (FA7), atua como produtora cultural da UFRGS.

Ivan Bomfim é pós-doutor em Ciências da Comunicação pela Unisinos, doutor e mestre em Comunicação e Informação pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), com estágio de doutorado-sanduíche na Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). Possui graduação em História pela UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) e em Jornalismo pelo UNIBH. Atualmente, é professor no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

Marcelo Bergamin Conter é doutor e mestre em Comunicação e Informação pela UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), com estágio de doutorado sanduíche pela Columbia University, Nova Iorque, e pós-doutorado (PDJ-Capes) em Ciências da Comunicação pela Unisinos. Autor dos livros Imagem-música em vídeos para web (Kazuá, 2013) e LO-FI – Música pop em baixa definição (Appris, 2016). Professor do IFRS (Instituto Federal do Rio Grande do Sul).

Gustavo Daudt Fischer é doutor e mestre em Ciências da Comunicação pela Unisinos, graduado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela UFRGS. Professor e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos. É um dos líderes do grupo de pesquisa Audiovisualidades e Tecnocultura: Comunicação, Memória e Design e vice-coordenador do GP Estudos de Televisão e Televisualidades do Intercom.

Michael N. Goddard atualmente é professor e pesquisador no Pós-Graduação em Práticas Criativas e Teorias da Arte da Escola de Mídias, Artes e Design da University of Westminster em Londres. Durante o projeto POAMS, Goddard foi diretor e professor da Escola de Artes e Mídia da University of Salford, Manchester. Ele foi professor visitante em diversos países como Polônia, Austrália e França e é autor de diversas publicações na área de música, cinema e estudos de mídia.

Frank Jorge é músico, mestre em Comunicação pela Unisinos e coordenador e professor do curso de Produção Fonográfica.

Richard Kolberg é bacharel em Comunicação Social – Relações Públicas pela UFSM (Universidade Federal de Santa Maria). Tem experiência nas áreas de Direção de Cena, Produção Cultural, Assessoria de Comunicação e Produção de Mídia. Apoiar as causas como cultura e artes, educação, direitos humanos, política, ciência e tecnologia, serviços sociais, entre outros.

Flavi Ferreira Lisbôa Filho é doutor em Ciências da Comunicação pela Unisinos. Pesquisador-líder do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisuais. Professor do Departamento de Ciências da Comunicação, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural da UFSM.

Felipe Gue Martini é doutorando e mestre em Comunicação (UNISINOS), Especialista em Projetos Sociais e Culturais (UFRGS) e jornalista (UNISINOS). Realizou seu doutorado-sanduiche pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) na Espanha. É coordenador do bacharelado em Comunicação Social: Jornalismo, do Centro Universitário da Serra Gaúcha - FSG (Caxias do Sul, RS). Membro do grupo de pesquisa: Processocom - Processos comunicacionais, epistemologia, midiatização, mediações e recepção.

Débora Dalla Pozza é mestranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFSM, graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela mesma instituição. Integrante do Grupo de Pesquisa Estudos Culturais e Audiovisuais, atua como Diretora de Produção na TV Campus, emissora universitária da UFSM.

Henrique Ramos Reichelt é doutorando do PPG em Comunicação Social UFF e mestre pela mesma instituição (2011). Possui master em Sociologie, art, culture et médiations techniques, pela Université Pierre Mendès France -

Grenoble, França (2007-2010). Graduiu-se em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda - pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

João Henrique Thomé Santiago é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Comunicação e Informação da Universidade Federal de Goiás. Possui graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal de Goiás (2014). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Publicidade e Propaganda, Audiovisual e Música. E-mail: joaohenriquetsantiago@gmail.com

Luana Zambiazzi dos Santos é doutora, mestre e graduada em Música (Musicologia/Etnomusicologia) pela UFRGS com doutorado-sanduíche pela Macquarie University (Austrália). Atualmente integra o quadro docente do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA), campus Bagé, onde tem refletido sobre o(s) lugar(es) da etnomusicologia na formação superior de professores de música. Tem participado dos projetos etnomusicológicos colaborativos vinculados ao Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS) em parceria com associações quilombolas do litoral do Rio Grande do Sul.

Fabricio Silveira é doutor em Ciências da Comunicação pela Unisinos com pós-doutorado (estágio sênior Capes) pela University of Salford (Reino Unido) e mestre em Comunicação e Informação pela UFRGS. Autor dos livros Rupturas Instáveis. Entrar e sair da música pop (Libretos, 2013) e Guerra Sensorial. Música pop e cultura underground em Manchester (Modelo de Nuvem, 2016). Professor e pesquisador junto ao PPGCCom da Unisinos.

Will Straw é professor do Departamento de História da Arte e Estudos de Comunicação e Diretor do Instituto McGill para o Estudo do Canadá, Universidade McGill, Canadá.

Apresentação

Frank Jorge

A escolha de objetos de estudo e pesquisa no âmbito dos cursos de graduação e pós-graduação na área da comunicação tem exigido um olhar atento por parte de discentes e docentes. Até então, a prática vigente era optar pelas mídias e meios tradicionais, rádio, TV e jornal, tematizando suas interlocuções com a sociedade. Entretanto, os reflexos da convergência cultural, análises sobre os usos e reinvenções das redes sociais, estudos dos *fandoms* e abordagens sobre as múltiplas faces da cultura pop vêm ganhando cada vez mais espaço e reconhecimento.

O trabalho do projeto de pesquisa POA Music Scenes (PPG-Comunicação Unisinos, São Leopoldo-BR / Universidade de Salford, Manchester-UK), de modo pioneiro e perene no Rio Grande do Sul, vai ao encontro destas temáticas relevantes e presentes no imaginário da sociedade contemporânea. Sem estabelecer hierarquias ou significâncias estreitas, fornece ao público consumidor e interessados na música em geral, um mapeamento de cenas musicais de rock e música eletrônica de Porto Alegre, seguido de respectiva análise destes dados, inspirando-se em iniciativas realizadas em Manchester de acordo com seus shows, *clubs*, selos e gravadoras, lojas de discos, personalidades e outros locais no contexto de suas respectivas indústrias criativas.

Após dois anos e meio de trabalho, o *Simpósio Mapeando Cenas da Música Pop*, realizado em Agosto de 2016 contou com a apresentação

de artigos e painéis com convidados do cenário da música local e pesquisadores nacionais, assim como, interações e angulações com a Rádio Unisinos através do programa Divã POP. Algumas dessas discussões estão tematizadas nessas duas coletâneas que trazem reflexões para os atores desse cenário tão carente de pesquisas e de dados. O volume I concentra artigos que trabalham as questões sobre Cenas Musicais, Indústrias Criativas e Cidades; enquanto o volume II discute questões pertinentes às Materialidades, Redes e Arquivos.

Mapeando cenas da Música Pop em Porto Alegre: memórias, materialidades e indústrias criativas

Adriana Amaral, Ivan Bomfim, Marcelo Bergamin Conter, Michael N. Goddard, Gustavo Daudt Fischer e Fabricio Silveira

Introdução

O projeto *Creative Industries, Cities and Popular Music Scenes: The Social Media Mapping of Urban Music Scenes*, ou *POAMS*, é fruto de uma parceria entre o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Escola da Indústria Criativa da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) e a Universidade de Salford, no Reino Unido, através do financiamento do programa Ciências Sem Fronteiras da CAPES, Pesquisador Visitante Especial, Michael N. Goddard.

O início dessa parceria aconteceu em 2012 quando a professora Adriana Amaral participou do Congresso da Association of Internet Researchers e ministrou, a convite do professor Michael Goddard, uma palestra na *School of Arts and Media* da University of Salford. Em 2013, Adriana retornou à University of Salford para a formalização da parceria entre as duas instituições de ensino. Naquele momento, começamos a observar a conexão entre as pesquisas realizadas em ambos os programas de pós-graduação e observamos a relação entre a questão dos estudos de mídia que articulavam as noções teóricas do campo das materialidades e das cenas musicais em suas relações tec-

nológicas, territoriais e midiáticas. As pesquisas realizadas na UNISINOS e em Salford convergiam nessas articulações fora do eixo, leia-se centro, de seus respectivos países.

Em meados de 2013 surge então o embrião do projeto POAMS já reconfigurado a partir do debate intenso no contexto anglo-saxão, mas ainda incipiente no Brasil, da temática das Indústrias Criativas. Assim, os primeiros eixos da pesquisa foram pensados em torno da relação entre as duas cidades (Porto Alegre e Manchester) e seus contextos *sui generis* na diversidade de seus países (Brasil/Sul, Inglaterra/Norte) e na riqueza das práticas culturais e comunicacionais presentes em suas cenas musicais.

O projeto de pesquisa teve o objetivo de compreender as mútuas conexões entre cidades e cenas musicais específicas, observando não só como elas são modeladas pelos ambientes urbanos mas também como são parte desses ambientes. Isso significa que adotamos uma abordagem interdisciplinar de “indústrias criativas” para pensar as cenas da música pop (produzida em Porto Alegre), observando-as como elementos transformativos na vida de uma cidade. Por ser um projeto de cunho experimental, nossa ideia nunca foi comparar as diferentes cenas e cidades, mas sim discutir a distribuição espacial das cenas musicais do rock e da música eletrônica em Porto Alegre a partir de projetos semelhantes já realizados em Manchester - e também em Liverpool.

Por conta das noções elásticas e interdisciplinares de cena e de indústrias criativas, também compreendemos que os modelos metodológicos utilizados na pesquisa poderão servir para o entendimento de outros centros urbanos e outras temáticas relativas às indústrias criativas, como design, games, quadrinhos, moda, audiovisual, etc., influenciando nas políticas públicas e no modo como percebemos nossa relação trans-

formadora com as cidades. Por fim, nosso objetivo aplicado foi, através do site e do aplicativo móvel, arquivar e gerar material audiovisual, textual e hipertextual com conteúdo produzido pelos pesquisadores e pelos próprios usuários que relacionasse a questão geolocativa da cidade com as memórias das cenas e atores musicais da mesma.

A partir de março de 2014, com o aporte da CAPES CsF, o projeto tem seu início envolvendo professores e estudantes em diversas atividades. Na condição de pesquisador-visitante, o Professor Michael N Goddard; do quadro de professores e pesquisadores do PPG Comunicação UNISINOS, os professores Adriana Amaral (coordenadora técnica do projeto), Fabricio Silveira e Gustavo Daudt Fischer. Como Bolsistas de Pós-Doutorado Júnior, participaram Gustavo Alonso, Camila Barbosa, Ivan Bonfim e Marcelo Bergamin Conter, que desenvolveram suas pesquisas sob supervisão da professora Adriana Amaral dentro do projeto.

Outra importante contribuição foi das doutorandas Tauana Jefmann e Thais Aragão, que fizeram seu Estágio de Doutorado na University of Salford, supervisionadas pelo professor Michael Goddard. A então mestranda Caroline Govari Nunes realizou sua dissertação discutindo questões caras ao projeto sob orientação do professor Fabricio Silveira. Outra participação importante foi dos Bolsistas de Iniciação Científica Paola Sartori, Larissa Tassinari, Roberto Caloni, Fernando Araújo, Juliana Borgmann e Hiago Dias que ajudaram na coleta do material, organização e transcrições assim como atuaram na monitoria e organização do Simpósio. Também participaram em algumas etapas da pesquisa a professora Rosana Vieira de Souza e as estudantes do PPG Gabriela Cleveston Gelain e Giovana Santana Carlos. Igualmente importantes, os tradutores Fabiane Lazzaris e Lauro Iglesias

Quadrado, que colaboraram nas traduções de aulas e discussões de terminologias ainda em construção na área das indústrias criativas.

As motivações do presente texto, para além do encerramento da pesquisa e da retomada aos conceitos e aos materiais coletados ao longo dos três anos de projeto é sistematizar alguns enquadramentos teórico-metodológicos empregados ao longo da pesquisa através do esforço em conectá-las e avaliá-las de forma que o leitor compreenda nossas escolhas e as dimensões centrais do mesmo, bem como em suas limitações e problemáticas, uma vez que há uma multiplicidade de resultados que foram sendo publicados em artigos e livros durante o tempo de vida do projeto. Nosso objetivo aqui não é apresentar todos os conceitos e todos resultados desenvolvidos a partir do volume imenso de material coletado, mas sim dar visibilidade às processualidades e peculiaridades de uma pesquisa desse porte, ao que pese diferentes países, universidades e pesquisadores que se situam em diversos níveis de suas carreiras acadêmicas.

A estrutura desse capítulo está pautada pelas quatro dimensões ou eixos teóricos que foram abordados no projeto: *Memória, Cenas Musicais, Materialidades e Indústrias Criativas*. Salientamos aos leitores para considerarmos que essa separação é meramente para fins didáticos e epistemológicos, pois elas se entrecruzam o tempo todo. Em cada uma dessas dimensões apresentaremos tanto nossos referenciais teóricos quanto alguns dos principais resultados. Além disso, também apresentaremos e discutiremos os procedimentos metodológicos e de que forma diferentes técnicas de coleta, produção e interpretação de dados foram sendo organizadas para a composição do mapeamento das cenas musicais de Porto Alegre. Ao final do capítulo, em vez das tradicionais considerações finais, abordaremos o que fica de “legado”

para Porto Alegre e região em termos de reflexão acadêmica sobre as cenas de música pop.

I. Memória: nostalgia, arquivos e arqueologias

A experiência do projeto POAMS, na diversidade de acionamentos feitos em termos de coleta e sistematização de dados – precedidos, é claro, da organização teórico-metodológica que organizou o escopo de abordagem das “cenas” – colocou em constante movimento a questão da memória, fazendo-a tanto produto como processo, dialeticamente, ao longo das diferentes facetas que a pesquisa foi construindo. Tratou-se de colocar em operacionalização uma visada da memória nos termos de Pierre Nora: “a memória é vida [...] aberta a dialética da lembrança e do esquecimento [...] suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações” (1993, p. 9).” O olhar inicial sobre Manchester como território de realização de uma memória mais institucionalizada no âmbito de determinados “gêneros” da música pop britânica e a consequente constatação da fragmentação ou soterramento dos “lugares de memória” (outro conceito de Nora) Porto-Alegrenses, tornou-se provocação na produção de “novas memórias” a partir do projeto, nas duas cidades. Por um lado, através das missões realizadas em Manchester (decorrentes das diferentes investigações realizadas tanto por Adriana Amaral quanto pela cidade reportada, quase ao modo de uma “crônica”, por Fabrício Silveira) apoiadas por Michael Goddard, atualizaram-se “imagens-MCR” para além dos textos teóricos convocados e inclusive na perspectiva do tensionamento com a própria memória afetiva dos pesquisadores fortemente vinculada a décadas anteriores, principalmente anos 80 e 90. De outro lado, uma constelação rica de

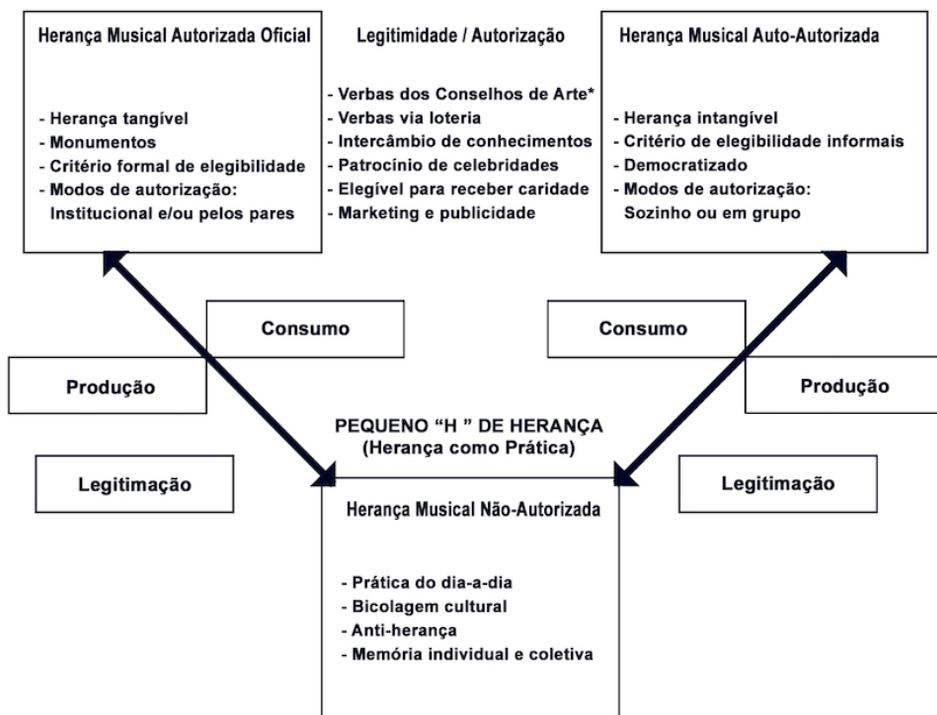
construtos de memória gerados por diferentes fontes (orais, escritas, imagéticas, audiovisuais) tanto “escavadas” de bancos de dados mais estruturados (arquivos de empresas jornalísticas) quanto produzidas nas dinâmicas dos três grupos focais (conversas por entre lembranças, recordações, embates e auto-reflexões dos sujeitos envolvidos). Estes, por sua vez, ao convocarem diferentes “temporalidades” das “cenas-POA” nos sujeitos participantes, juntaram-se às demais iniciativas na perspectiva de problematizar a memória como produto/processo e assim, permitindo que as dimensões sobre Materialidades, Cenas Musicais e Indústrias Criativas pudessem ser convocadas de forma coerente para o avanço do projeto.

1.1. Memória e herança cultural da música pop: pesquisadores e atores

A primeira fase da pesquisa, sobretudo no início do primeiro ano (2014) foi marcada pelas discussões teóricas e pelo debate do recorte dos possíveis gêneros musicais a serem investigados. As discussões sobre memória e herança da música popular da Inglaterra, propostas por Roberts & Cohen (2013) nos guiaram nessa primeira instância em suas categorias de memória da música popular. São elas: oficialmente autorizada, auto-autorizada e não-autorizada. Tais categorias estão articuladas às instâncias de consumo, produção e legitimação (Figura 1).

Figura 1: Grande “H” de Herança

GRANDE “H” DE HERANÇA (Herança como Objeto)



Fonte: Roberts & Cohen (p. 14, 2013). Tradução nossa.

A partir das primeiras entradas a campo e observações foi possível perceber que, ao contrário do caso da Inglaterra, em Porto Alegre havia um grande desequilíbrio nas categorias por conta da falta de iniciativas oficiais. No início do mapeamento não localizamos heranças oficialmente autorizadas de memória da música popular, em nosso caso o rock gaúcho. O que chega mais perto disso é o acervo de vinis do rock gaúcho da Discoteca Pública Natho Henn da Casa de Cultura Mario

Quintana. Em termos de auto-autorizada temos a publicação de alguns livros sobre o tema, como o *Gauleses Irredutíveis* (AVILA; BASTOS; MÜLLER, 2012) publicado em 2001; *Tá no Sangue! A história do Rock Pesado Gaúcho* (LEITE, 2014); *A Fantástica Fábrica*, de Leo Felipe, também de 2014; entre outros. No caso da música eletrônica, em 2016, localizamos uma iniciativa auto-autorizada, uma coletânea que integrou o Festival Kino Beats. A categoria não-autorizada não foi encontrada na cidade.

Percebe-se que os acionamentos da memória e da nostalgia são constituídos de maneiras distintas nas cenas locais de rock e de música eletrônica, bem como relação com as diferentes materialidades e tecnologias, uma vez que locais diferentes acionam memórias e afetividades distintas.

Ainda em relação ao tópico da nostalgia (REYNOLDS, 2011), ele apareceu desde o início entre os próprios pesquisadores nas primeiras reuniões do projeto, como indica Gustavo Daudt Fischer em sua fala inicial na abertura do grupo focal sobre a cena do rock gaúcho¹:

Talvez posso dizer que nas nossas rodadas de discussão anteriores nós também falávamos da nossa experiência com essa cena, lugares que a gente ia ou costumávamos ir, ou falando de hoje, a gente também trocou experiência sobre isso, pensou nas nossas próprias trajetórias. É uma pesquisa que mistura um pouco a nossa subjetividade com essas questões mais macro, de entender os movimentos, as influências e tal (FISCHER, 2014).

1. O Grupo Focal de Rock foi o que apresentou mais profundamente o debate sobre memória e nostalgia, embora o tema tenha aparecido tangencialmente nos outros dois grupos (Música Eletrônica e Subculturas).

Essa nostalgia pode ter motivações geracionais e foi trabalhada visualmente nos mapas desenhados pelos pesquisadores em uma dessas reuniões no qual pôde-se observar que a cidade desenhada por eles era uma cidade relativa a sua juventude nos anos 1990 e não um mapa da cena frequentada na atualidade, como no exemplo do mapa produzido por Adriana Amaral em uma das reuniões do projeto (Figura 2):

Figura 2 - Mapa da cidade por gêneros musicais



Fonte: Desenhada por Adriana Amaral em 2014.

Além dessas discussões teóricas e da questão da nostalgia e das subjetividades da memória que apareciam nos primeiros debates teóricos no início do projeto, um outro exercício mostrou-se fundamental para a compreensão das noções de memória e cidade: uma deriva produzida por Fabricio Silveira e a mestrandia Tainara Becker, em 2014, a

partir de um artigo sobre o consumo da cena do rock em Porto Alegre, escrito por Jeder Janotti Jr no ano de 2000.

Um dos pontos de partidas do projeto foi um mapeamento histórico inicial a respeito do que a imprensa regional dizia sobre o rock gaúcho nos anos 1980 e 1990. O levantamento realizado através de pesquisa documental dos jornais Zero Hora e Correio do Povo pelo pós-doutorando Gustavo Alonso (2014)² demonstrou que os momentos de afastamento e aproximação com a cena nacional por parte do rock gaúcho (SILVEIRA, NUNES, 2015; NUNES, 2016) se dá de forma midiática, mercadológica e histórica em torno dessa denominação. Em uma etapa posterior, Bomfim (2016) detectou que, dos anos 2000 em diante, o rock gaúcho por vezes renega o próprio rótulo e estipula negociações simbólicas com outras estéticas, ora retomando o termo, ora o abandonando em busca da construção de uma nova etapa através da imprensa nacional (como percebido nos textos sobre artistas enquadrados como integrantes do “movimento” em matérias de jornais como O Globo e Folha de S. Paulo). Carlinhos Carneiro, vocalista da banda Bidê ou Balde, chega a afirmar que se trata de um rótulo “babaca”, mas que, ao tocar para plateias de fora do Rio Grande do Sul, entende que o “rock gaúcho” como gênero existe para públicos que veem uma unidade musical e estética na miríade de referências que se combinam no entremeio de bandas (e histórias) que ele concebe como muito distintas umas das outras³.

2. A hipótese que subjaz ao artigo de Alonso publicado nessa coletânea é a de que a relação do rock nacional com a MPB é um dos fatores que o legitima, uma vez que o rock gaúcho praticamente não estabelece essa relação com artistas icônicos da MPB nacional sua inserção no mercado nacional se torna mais distante.

3. Disponível em: <<http://culturissima.com.br/especial/uma-entrevista-afude-com-carlinhos-carneiro/>>. Acesso em 20 ago. 2016.

I.3. Arquivos e arqueologias

Em termos pragmáticos, a questão do arquivo e do ato de arquivar apareceu primeiramente de forma conceitual através do debate empreendido por Sterne (2009) a respeito do paradoxo da preservação nos áudios digitais. Em paralelo a isso, tínhamos angústias de ordem pragmática sobre coleta e a preservação dos dados da própria pesquisa, bem como de que maneira organizar e disponibilizar tais dados para que todos os participantes da pesquisa tivessem acesso a eles para consulta. Assim, estabelecemos algumas formas para arquivar e disponibilizar o material coletado/produzido para todos os integrantes do grupo. Salientamos que ocasionalmente houveram limitações, rearranjos, discussões e até mesmo algumas perdas. Também entendemos que seria inviável fazer essa listagem em uma ordem cronológica, contudo, uma vez que também trabalhamos com as materialidades, nos pareceu importante descrevê-las (Quadro 1).

Quadro 1: Repositórios utilizados para o arquivamento do material produzido ao longo do projeto

Repositório	Conteúdo Armazenado	Formato/ Extensão dos arquivos
Dropbox (POA and MCR Music Scenes)	<ul style="list-style-type: none"> - Artigos com a fundamentação teórica do projeto - Material publicado na imprensa sobre o projeto - Material (apresentações) das aulas dos seminários ministrados pelo professor Michael no PPG - Transcrições dos grupos focais - Transcrições das entrevistas - Mapas desenhados pelos pesquisadores, informantes dos grupos focais e entrevistados escaneados - Material de divulgação do projeto (release, fotos, logo, etc.) - Material da imprensa local sobre o rock gaúcho dos anos 80 e 90 - Arquivos de preparação dos grupos focais (Termo de Consentimento dos Participantes + Roteiro de questões) - Artigos apresentados no Simpósio Mapeando Cenas da Música Pop 	PDF, JPG, PPT
Blog na plataforma Wordpress	<ul style="list-style-type: none"> - Posts com impressões dos pesquisadores do projeto; - Posts sobre as inserções nas cenas de POA e MCR; - Entrevistas com informantes; - Fotos; - Vídeos 	Posteriormente foi migrado para o site

Caixa	<ul style="list-style-type: none"> - Mapas desenhados no papel pelos pesquisadores e pelos entrevistados nos grupos focais - Rascunhos das reuniões dos pesquisadores - Material de preparação dos grupos focais - Material produzido pelos alunos nas aulas dos seminários do professor Michael (desenhos) 	Papel
HD Externo	- Vídeos e áudios dos grupos focais	mp3, vídeos em formato MTS (alta definição de MPEG).
Site/APP	<ul style="list-style-type: none"> - Conteúdo migrado do blog - Textos, hipertextos, vídeos, fotos - Mapas 	
YouTube	<ul style="list-style-type: none"> - Material audiovisual de arquivo sobre as cenas, shows, etc. Vídeos das palestras do Simpósio 	
Instagram	- Fotos de making of da pesquisa	JPG
Mural (exposto no dia do Simpósio)	<ul style="list-style-type: none"> - Fotos do projeto e de artistas Matérias da imprensa sobre artistas locais e sobre o projeto 	Papel

Um outro ponto importante diz respeito à arqueologia das mídias como metodologia norteadora do projeto. O termo é utilizado por Zielinski (2006). O autor sugere que o conceito de mídia seja expandido (em direção ao passado) para além dos meios de comunicação que sucedem a invenção da energia elétrica. Mas enquanto este prefere retroceder na história em busca de mídias “menores”, *fracassadas* ou que não deram certo, nossa aplicação da arqueologia da mídia esteve voltada para uma observação de como os músicos e o público se apropriam de mídias ditas obsoletas (fita cassete, CD, VHS, etc.) e imagens

midiáticas obsoletas (comerciais de TV dos anos 70 a 90, remixagens de fitas cassetes gastas, apropriação de sucata tecnológica etc.).

Em seu estudo sobre a música eletrônica autoral e amadora produzida atualmente no Rio Grande do Sul, Conter (2016b) delimitou sua análise em obras que efetuam algum tipo de arqueologia pragmática da mídia, atualizando no tempo presente as memórias das tecnologias de comunicação e entretenimento dos últimos trinta anos (videogames, infomerciais, a estética visual e sonora de interfaces informáticas obsoletas etc.). Tais obras, conforme o autor reconhece em seu mapeamento, não fazem referência alguma a qualquer elemento proveniente da herança cultural gaúcha. Por mais que tal fato possa parecer mero acaso, podemos associar a falta de vínculo com a herança local com uma série de consequências do capitalismo tardio, entre elas a imposição de marcas multinacionais anglo-saxãs na alimentação, vestimenta, cinema, televisão, desenhos animados, informática, brinquedos e tantos outros produtos que cercaram a infância da atual geração de compositores de música eletrônica, que cresceu, predominantemente, entre as décadas de 1980 e 1990. Daí que a nostalgia temporal de tais artistas é muito mais transnacional do que local: saudades da Cherry Coke (versão da Coca-Cola com cereja, produto lançado ao redor do mundo no início dos anos 1990), não do Guaraná Polar (refrigerante da mesma época que era produzido por uma fábrica gaúcha).

Em casos como este, fazer uma reflexão sobre a constituição de uma cena torna-se uma tarefa árdua, pois não envolve apenas as dimensões geográficas e sociais (a configuração urbana, os bairros boêmios, a infraestrutura que permite condições de convívio social e produção cultural como transporte público, segurança, apoio público e privado). Envolve, também, as relações sociotécnicas geradas através da divul-

gação das obras e colaborações internacionais entre artistas efetuados através da web além, é claro, da memória transnacional já mencionada. Na web, as relações sociais físicas são replicadas em bolhas de gêneros musicais e filtros de gosto pessoal, ao mesmo tempo em que são afetadas pelas instituições e políticas da web. Pessoas que optaram por não ter perfil no Facebook deixam de ficar sabendo de eventos *underground* em sua região, que, por restrições financeiras, se limitam a divulgar através da criação de eventos na rede social em questão. Consequentemente, mesmo em um período em que se fala de um “arquivo total” (o composto de dados que temos alcance através da internet), parece interessar mais para os artistas de música eletrônica autoral gaúcha reativarem o passado em suas obras, enquanto seus próprios eventos no tempo presente não são devidamente arquivados: fotos e descrições dos eventos ficam muitas vezes restritos às páginas dos eventos no Facebook. Do mesmo modo, tampouco os eventos e performances ao vivo são “musealizados”: são raros e de baixa qualidade os registros (shows gravados com câmeras de celular, geralmente excertos; fotografias amadoras e que pouco capturam o ambiente do evento), e a seleção e descrição crítica dos eventos é muito restrita, a tal ponto que uma pesquisa participativa tornou-se inevitável (efetuada por Conter e Sartori, cujos resultados são apresentados no presente livro). Isto posto, percebe-se como a dimensão das cenas musicais foi, desde o início, um dos eixos centrais de nosso projeto. E, ainda, cabe notar como o reconhecimento e descrição de uma máquina sociotécnica não é suficiente para a compreensão de sua processualidade. Torna-se necessário, também, reconhecer e descrever os amálgamas que compõem máquina coletiva semiótica: as implicações políticas, as instituições que emergem, os regimes de visibilidade e invisibilidade, os

novos regimes de signos que devem da formação da rede sociotécnica e das próprias cenas musicais.

2. Cenas musicais

O segundo eixo do projeto está centralizado na noção de cenas musicais. Não cabe aqui retomar toda a discussão conceitual sobre o termo, cuja trajetória tem sido cuidadosamente discutida por diversos autores, sendo Will Straw um dos mais importantes em sua recuperação sócio-histórica do termo e também por conta da ampliação e flexibilidade do mesmo, em direção ao que o autor trata como cena cultural (2013).

Para tal empreendimento, destacamos as contribuições brasileiras da rede de pesquisa em Comunicação e Música que tem se debruçado sobre a temática a partir de variadas angulações e aplicações empíricas e metodológicas e cujos resultados foram publicados na coletânea *Cenas Musicais*, organizada por Janotti Jr. & Sá (2013) e do qual partilhamos o entendimento inicial desse projeto:

Cena musical é um modo de construir cidades e músicas: mesmo que essas sejam urbes imaginárias e as sonoridades agregados musicais disformes. A noção de cena está diretamente relacionada aos modos como certos movimentos culturais projetam mundos e rotulam afazeres musicais. Antes de ser um conceito, uma proposição acadêmica: para se entender a música em seus processos de territorialização, as cenas surgiram das autorreferências que críticos, fãs, músicos e produtores se valem para transformar espaços em lugares, sonoridades dispersas em uma noção de si tanto para quem circula nas cenas como para quem as percebe de fora (JANOTTI Jr. & SÁ, 2013, p.6).

Nosso entendimento aqui é de acionar a noção de cena a partir das experiências do rock e a música eletrônica em Porto Alegre capturadas e observadas durante a pesquisa, tendo inicialmente partido de Manchester como uma espécie de baliza em termos do que a cidade representava para a fixação desse termo. Assim como para Straw (2013), compreendemos que a combinação entre a efervescência das cidades, os processos artísticos, os lugares de consumo, a arquitetura e a constituição das políticas públicas refletidas nos estudos universitários sobre o próprio lugar podem ser destacados em casos de cidades como Montreal e Manchester.

Podemos perguntar, por exemplo, como as formas e sentidos da música de Manchester tomaram forma em meio aos conflitos de classe social e diferença educacional que a condição ambígua da cidade como capital dos estudantes e centro industrial decadente ajudou a fomentar. Podemos observar, também, que a copresença da atividade universitária e cultural levou Manchester a se tornar uma das principais incubadoras das novas políticas culturais urbanas da década de 1990. Os alunos e jovens acadêmicos eram atraídos pela vida cultural da cidade. Em contrapartida, alguns desses indivíduos ajudaram a transformar determinadas unidades acadêmicas em centros inovadores de estudo sobre as novas políticas urbanas (por exemplo, o Institute for Law and Culture da Manchester Metropolitan University). A reflexão sobre a atividade cultural que transbordava ao redor deles foi reabsorvida pela comunidade de maneiras que intensificaram o valor daquela comunidade, contribuindo para a imagem mitológica de Manchester tanto como um caso especial e um modelo mais amplamente aplicável para a política urbana. Num sentido bastante real, a cidade se tornou uma “comunidade excessivamente pro-

duadora de sentido”, gerando ideias e energias que, com o passar do tempo, ela mal foi capaz de conter (STRAW, 2013, p. 16-17).

Nesse sentido, o próprio projeto de pesquisa, o simpósio, as publicações e todo o material coletado e produzido em torno disso são também uma tentativa de ressignificar e “colocar Porto Alegre no mapa das cenas musicais”, uma vez que a bibliografia nacional tem privilegiado cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Belém e Recife.

No caso específico de Porto Alegre observamos diferentes discursividades afetivas em relação a essas duas cenas do rock e da música eletrônica. Sublinhamos que o recorte escolhido com foco nesses dois gêneros musicais foi feito por conta de quatro principais motivos: a) a relação de maior proximidade com a “narrativa da cena de Manchester”; b) a relação com as culturas e subculturas juvenis; c) o maior acesso aos informantes tanto por conta das trajetórias pessoais dos pesquisadores quanto pela atuação dos professores do curso de Tecnólogo em Produção Fonográfica da UNISINOS; d) pela falta de pesquisas devidamente sistematizadas sobre esses gêneros, sobretudo a música eletrônica.

Nossos apontamentos indicaram a existência de diferentes fluxos e circulações nas cenas de Rock e Música Eletrônica da cidade a partir de gêneros e subgêneros musicais, transitando entre uma identidade transnacional e local e redesenhando lugares e sons em suas migrações de um bairro a outro como do Bom Fim à Cidade Baixa. O chamado “Rock Gaúcho” em sua especificidade da música ao vivo ocupa bares, teatros e até mesmo espaços públicos entre o Centro, Cidade Baixa, Bom Fim, Zona Norte, Zona Sul e as cidades da região metropolitana e industrial de Porto Alegre como Cachoeirinha, Gravataí, entre

outras, conhecidas por terem abrigado diversos shows de punk rock e hardcore. A região do Vale dos Sinos (sobretudo São Leopoldo e Novo Hamburgo) mais recentemente tem acolhido também a cena indie, com bandas de *shoegaze*, stoner rock, pós-punk e eletro rock.

Em relação à música eletrônica a cena musical dos anos 80 e 90 concentrou-se em locais como Taj Mahal, Ocidente, Fim de Século Club - depois virou NEO -, este considerado o club mais importante da cidade. O discurso sobre a Cidade Baixa e o Bom Fim serem os locais considerados “underground” e o bairro Moinhos de Vento como “mainstream” aparecem nas falas tanto do Grupo Focal sobre Música Eletrônica como na entrevista em profundidade com o DJ Gabriel Cevallos. Assim como nos casos de Manchester e Montreal tratados por Straw (2013), o marcador de classe social ainda constitui uma discussão importante.

A reconfiguração da cena na cidade também se dá através da relação com as cenas da moda⁴ e do audiovisual. Já a cena do rock estabeleceu suas conexões com o circuito das cervejas artesanais, através do lançamento de rótulos especiais de diversas bandas gaúchas, como Rosa Tattooada, produzida pela cervejaria Malvadeza⁵, e as coleções *Rock Gaúcho Cervejeiro*, criadas em 2014 pelos fabricantes artesanais Les Deux Barbares em associação à Marquise 51 Records. Fazem parte da primeira leva os sabores inspirados n’Os Replicantes, Tenente Cascavel, Identidade, Mari Martinez & The Soulmates, The Jalmas e Platinus. A segunda edição da coleção contou com bebidas das bandas

4. O evento itinerante Mix Bazaar foi palco importante para festas e DJs da cena durante mais de 13 anos entre os anos 1990 e 2000.

5. O bar e cervejaria Malvadeza, localizado no bairro Cidade Baixa funciona onde antes era o Dr. Jekyll, que foi um conhecido local de shows e festas de rock nos anos 90.

Vulgar, Cartolas, Guff, Isidoro Pilsen, Santiago Neto Y Los Misionero-trónicos e Lítera.

Em 2015 quando elaboramos o Grupo Focal sobre Música Eletrônica, a cidade parecia viver uma espécie de marasmo e ressaca na cena eletrônica com festas escassas⁶ e falta de um club dedicado ao gênero. A partir de 2016, diversos movimentos protagonizaram uma revitalização dessa cena com novos atores, uma geração mais jovem⁷ que começou a promover festas em locais como a Casa Frasca ou eventos em espaços públicos, privilegiando subgêneros como *trap*, *vaporwave*, *synthwave*, entre outros.

Observa-se também um aumento da presença feminina na produção de música e nas discotecagens através de coletivos como Bass Queen (que tem inclusive um podcast⁸) e nos debates online como no portal Loft55⁹ e no próprio grupo focal sobre música eletrônica. Em 18 de junho de 2016, Porto Alegre foi anunciada como única cidade brasileira a incluir a música eletrônica no Festival Fête de La Musique, festival que se originou na França e que celebra todos os dias 21 de julho a música ao redor do mundo com apresentações ao vivo por diversas cidades. Assim, a invisibilidade da música eletrônica produzida na cidade, cuja narrativa mítica de “cidade roqueira” é alvo de críticas pelos produtores e atores da cena eletrônica acaba ganhando novos contornos e experiências em suas articulações com artistas nacionais e uma despreocupação com a demarcação de uma identidade local, tan-

6. As festas Disconexo (house, space disco e ritmos mais quebrados) e Neon (techno, house e batidas mais retas) continuavam trazendo os sons fora do mainstream.

7. Alguns desses artistas tinham um background de MPB e começaram a fazer experimentos com a música eletrônica.

8. Disponível em: <<https://soundcloud.com/woolf-1/ricardo-villalobos-8o8-the>>. Acesso em 16 ago. 2017.

9. Disponível em: <<http://loft55.com.br>>. Acesso em 30 jan. 2017.

to visual quanto sonoramente. Como vimos no tópico anterior, há um desinteresse da parte dos compositores gaúchos de vincularem suas obras com qualquer tipo de referência local, tanto o é que uma das coletâneas mais recentes de música eletrônica autoral, a Kino Beat¹⁰, tem como subtítulo *Música Eletrônica Meridional*, mesmo que os artistas sejam todos gaúchos. Trata-se, talvez, de um esforço por tentar deslocar as obras de qualquer referência estereotipada (movimento tradicionalista gaúcho, rock gaúcho etc.), direcionando a cena para um viés mais globalizado.

É interessante perceber o quanto esses redesenhos das cenas de rock e de música eletrônica porto-alegrense tanto geográfica quanto em termos de novos atores e consumo podem ser pensadas a partir de algumas das hipóteses inferidas por Will Straw no capítulo traduzido para o português presente na sequência desse livro. São elas:

1) *“A noção de cena agora é difícil de separar de uma lógica de gentrificação”*. Essa lógica aparece em vários momentos seja nas falas dos informantes ou no material coletado sobre aumento dos preços dos shows, voracidade por lucro das casas noturnas, migração entre os bairros por conta dos valores, fechamento de estúdios, bares, lojas, entre outros;

2) *“O que antes eram aspectos marginais ou secundários da cena – seu sistema de “suporte” – agora são completamente assimilados por ideias de criatividade e inovação”*. As noções ligadas a novos modelos de negócio, colaboração, classe criativa, entre outros aparecem ainda

10. A coletânea possui três volumes e pode ser acessada no seguinte link: <https://kinobeat.bandcamp.com/>.

timidamente na cena cultural de Porto Alegre mas já começam a gerar discussões como nos casos da Vila Flores, Casa Frasca, entre outros.

3) *“Dos anos 1960 até o final dos anos 1990, a música foi separada dos eventos públicos que envolviam comida ou bebida. Nos anos 2000, a conexão entre elas foi restaurada”*. Nesse ponto podemos pensar na cena do rock interconectada com o resto das cenas da cultura (festivais de audiovisual e cinema, moda e gastronomia). Mais sobre essas hipóteses 2 e 3 relacionadas à Porto Alegre, debateremos no item relativo às Indústrias Criativas.

2.1. Traçando os caminhos das cenas a partir de diferentes rotas metodológicas

Nesse subitem do capítulo, compreendemos a importância de dar visibilidade aos procedimentos metodológicos propostos e realizados ao longo do projeto POAMS. Nossa ideia é abordar de forma objetiva algumas das principais etapas da pesquisa, embora tanto pelos aspectos conceituais como pelo volume de dados produzidos seja inviável apresentar todas as etapas e ferramentas de forma detalhada, o que mereceria pelo menos outros artigos sobre o tema. Assim, tentaremos também, na medida do possível, encaminhar algumas limitações bem como percepções positivas acerca desses métodos. Procuramos sistematizar de forma bem geral as fases do projeto no quadro abaixo (Quadro 2)¹¹

11. Embora o quadro esteja dividido por etapas ao longo dos anos do projeto, em diversos momentos algumas das formas metodológicas se entrecruzaram.

Quadro 2: *Fases do POAMS e procedimentos metodológicos*

Forma de Produção e Coleta de Dados e/ou Ferramenta Metodológica	1a Fase (Março de 2014 a Fevereiro de 2015)	2a Fase (Março de 2015 a Fevereiro de 2016)	3a Fase (Março de 2016 a Fevereiro de 2017)
DESENHO DA PESQUISA	Reuniões presenciais e via grupo no FB. Anotações, desenhos e mapas mentais		
LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO	<p><i>Discussões sobre os eixos-conceitos centrais:</i> Memória, Cenas Musicais, Materialidades, Indústrias Criativas</p> <p><i>Discussões de âmbito metodológico:</i> Arqueologia das Mídias, Grupos Focais, Cartografias, Métodos de Mapeamento de Cenas Musicais (Offline e Online), Observação Participante, Questões de Ética</p>		
OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE NAS CENAS	Inserção exploratória nas cenas e primeiros contatos e diálogos informais com os informantes (shows e festas) em Porto Alegre e Manchester	Observação e aprofundamento das inserções nas cenas Interpretação dos dados	
DIÁRIO DE CAMPO	Anotações no Blog (Wordpress)	Migração das anotações do blog para o site oficial	
DERIVA FOTOGRÁFICA	Trajetos e deriva a pé pelos locais de consumo de rock em POA + fotografias		
ENTREVISTAS EM PROFUNDIDADE (PRESENCIAIS)	Entrevistas com informantes: David Haslam (DJ e jornalista em Manchester), Gabriel Cevallos (DJ e produtor em Porto Alegre), Carlos Gerbase (músico de rock, cineasta e professor universitário) e Frank Jorge (músico e professor universitário)		

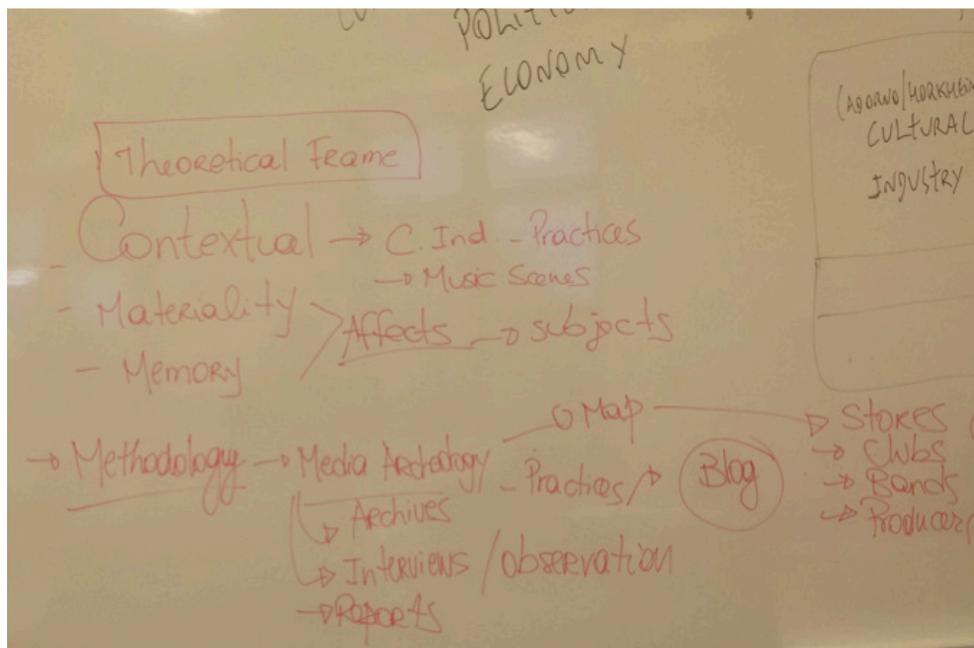
ENTREVISTAS ONLINE		Entrevistas com produtores de festas de Indie Rock por e-mail e Inbox do Facebook	
GRUPOS FOCAIS	Grupo Focal 01 - Rock Gaúcho (12 de setembro de 2014)	Grupo Focal 02 e 03 - Música Eletrônica (Novembro de 2014) e Subculturas (Abril de 2015)	Discussão e interpretação dos dados dos grupos focais
SEMINÁRIOS COM ESTUDANTES	Seminário I ministrado pelo professor Michael Goddard aos alunos do PPG (<i>Indústrias Criativas, Cidades e Cenas da Música Popular</i> em Agosto de 2016)	Seminário II ministrado pelo professor Michael Goddard aos alunos do PPG (<i>Memória Cultural, Arquivos Digitais e Mapeamento das Indústrias Criativas</i> em Agosto/ Setembro de 2015)	Seminário Aplicado “ <i>Indústrias Criativas</i> ” ministrado pelo PDJ Ivan Bonfim para os alunos de pós-graduação lato senso da Unisinos (Especialização em Cultura Digital e Redes Sociais)
MATERIAL DOCUMENTAL DE IMPRENSA	Coleta de Material da Imprensa local (Arquivos jornais Zero Hora e Correio do Povo)	Coleta de Material da Imprensa Nacional (Internet)	Sistematização e análise das temáticas publicadas na imprensa sobre o rock gaúcho

QUESTIONÁRIOS ONLINE			Aplicação de Questionários Online (Google Docs) com os informantes da cena de música eletrônica autoral Análise e interpretação dos resultados dos dados do questionário
CONSTRUÇÃO DAS ROTAS (MAPAS)	Desenho dos Mapas dos pesquisadores no papel Desenho dos Mapas dos Informantes no papel	Desenho dos Mapas dos pesquisadores no papel Desenho dos Mapas dos Informantes no papel	Inserção dos mapas dos pesquisadores e informantes no site Abertura do site para o público
CONSTRUÇÃO DO SITE/APP	Reunião de brainstorming Definição de layouts e identidades visuais	Primeira fase do site	Entrega da segunda fase do site/app (integrado)
SIMPÓSIO DE APRESENTAÇÃO DOS RESULTADOS			Organização e produção do Simpósio nacional Mapeando Cenas da Música Pop (Agosto de 2016)

Nossa primeira preocupação foi com a articulação entre os debates teórico-conceituais e os dados empíricos. Nessa etapa inicial (primeira fase) do projeto, em 2014, haviam leituras e discussões conceituais em reuniões presenciais entre os participantes a cada semana durante

aproximadamente dois meses, além de debates online em grupo secreto no Facebook criado especificamente para isso¹². Foram a partir dessas reuniões de debates que emergiram os eixos conceituais do projeto: *Memória, Cenas Musicais, Materialidades e Indústrias Criativas*. Paralelamente também começaram as discussões que definiram o foco nos dois gêneros musicais, rock e música eletrônica, bem como nas metodologias e estratégias de produção e coleta de dados empíricos. Na tentativa de sistematizar as discussões, muitas vezes elas foram convertidas em desenhos/listas e em mapas mentais (Figura 3 e 4).

Figura 3: Desenho do enquadramento teórico proposto inicialmente



Fonte: Foto de Adriana Amaral a partir das anotações coletivas no quadro (abril de 2014)

12. Por motivos éticos não disponibilizaremos o link do grupo para não expôr os pesquisadores.

Figura 4: Mapa mental de um possível modelo metodológico para o projeto



Fonte: Foto produzida por Adriana Amaral.

Num segundo momento foram elaboradas as estratégias e formas de possíveis coletas de dados nos quais destacamos nossa opção pelos Grupos Focais. Boa parte da literatura sobre pesquisa de cenas musicais tende a privilegiar os movimentos de cunho mais etnográficos. Embora tenhamos trabalhado com inserções e observações em campo, optamos por explorar o formato de grupo focais. Essa escolha, apesar de aparentemente gerar uma certa impressão de artificialidade nos relatos, uma vez que há toda uma ambientação “preparada” e or-

ganizada que destoa da efervescência dos bares e casas de shows, mas que nos permite acionar de forma mais intensa questões relativas à memória, às indústrias criativas e aos processos de produção de forma mais detalhada, deslocando um tanto o foco da sociabilidade. Algumas limitações num primeiro momento são as dificuldades de mediar o grupo e de não perder completamente o foco das discussões para histórias pessoais de vida. Outra questão importante diz respeito aos horários e dificuldade de conciliar agendas dos participantes.

A escolha dos três grupos focais foi feita a partir dos dois gêneros musicais estudados. Um terceiro grupo, o de subculturas, apareceu por conta das discussões que esse conceito aciona em relação às próprias cenas de forma mais ampla. Já a organização e a preparação dos grupos tomaram base a partir de algumas das discussões conceituais e empíricas apresentadas por Barbour (2009) de forma mais genérica e por MacDonald & Wilson (2005) que trabalharam especificamente com grupos de músicos de jazz.

Os três grupos focais aconteceram em Porto Alegre no prédio da Escola de Design da Unisinos e funcionaram em formatos similares mas com diferenças e acréscimos que fomos aprimorando à medida em que tecíamos considerações sobre alguns problemas. Os três grupos focais foram gravados em vídeo e suas transcrições ficaram disponíveis no Dropbox coletivo do projeto de pesquisa. Também houveram diferentes versões tanto do Termo de Consentimento de Participação quanto do Roteiro de Perguntas, que em sua última versão foi dividido já em eixos que se articulavam com os conceitos do projeto, além de ter sido utilizada a Técnica do Incidente Crítico, desenvolvida por Flanagan (1954) mas a partir da adequação proposta por Souza (2014) em seu estudo com os usuários do sistema iOS para iPhone.

Em todos os grupos procuramos selecionar informantes com perfis diversos em termos de tempo atuando nas cenas, de gêneros, de idades e de atuações (músicos, produtores, jornalistas, DJs, fãs, etc). Silveira (2014b) discutiu algumas das problemáticas que emergiram no grupo focal de rock, tais como a própria possibilidade de definirmos um núcleo de recorrências estéticas do rock gaúcho, a historicidade nele implicada, o modo como foi (e vem sendo, ainda hoje) se entranhando na vida urbana, apropriando-se da cidade, fazendo-se narrar junto às narrativas urbanas. Fizeram-se presentes também os casos pitorescos, o “anedotário” em torno do rock gaúcho (entendidos como forma descontraída de uma memória afetiva, espécie de nostalgia e romantismo em torno de um momento inaugural), as disputas/diferenças entre gêneros musicais bem como algumas explanações sobre o presente e o futuro que se pode projetar dessa cena musical, em termos de sua vitalidade, seus novos nichos de mercado e seus novos desafios.

Amaral (2015) também elencou as questões de embates simbólicos (sobretudo entre rock e música eletrônica, festas de pop e música eletrônica), dissenso e bairrismo como categorias emergentes a partir do grupo focal da música eletrônica. Os últimos grupos focais também revelaram pistas de que havia muita discussão sobre shows de rock e sobre festas de música eletrônica, mas que as sociabilidades, práticas culturais e empreendimentos da cena de rock também aconteciam em festas de indie rock - entendendo aqui festas em que não haviam shows ao vivo, apenas discotecagens de rock - sobretudo através das interações nos eventos de divulgação criados no Facebook, conforme analisados por Amaral & Sartori (2017).

Assim, além dos grupos focais e das inserções nas respectivas cenas, também os diversos tipos de entrevistas e até mesmo questionários

produziram uma miríade de dados e informações que contribuíram para a compreensão de que apesar de uma possível nostalgia e de problemáticas de ordem das políticas públicas e sociais, houve uma reconfiguração de territórios, sejam eles físicos ou virtuais, e até mesmo uma renovação geracional rumo a uma profissionalização nos eventos e nas formas como as cenas se auto-gerenciam. Diferentemente de uma mera “*estética da chinelagem*” (AMARAL & AMARAL, 2011) como a geração oitentista e noventista do rock gaúcho disseminava, houve mudanças de percepção dos atores envolvidos para um maior entendimento dos seus papéis e até de questões midiáticas em relação a isso, como veremos no depoimento de uma de nossas informantes no item a seguir.

2.2. Atores e a reconfiguração das cenas na atualidade

De acordo com depoimento pessoal em palestra no Simpósio PO-AMS, a música se tornou uma expressão artística de alta importância na vida de Liége Milk quando ela passou a compreendê-la como uma ferramenta de transformação da sociedade. A partir da relação dela com os valores do movimento punk, a música se torna menos um item de consumo e mais um mecanismo através do qual pode expressar ideais políticos e micropolíticos, predominantemente em relação aos direitos das mulheres, acompanhando a terceira onda do feminismo. Dentre várias atividades, Milk já atuou como baixista e baterista em diversas bandas, organizou diversos cursos como oficinas para a confecção de pedais artesanais e para ensinar meninas a tocar bateria. Atualmente está envolvida com o *Girls Rock Camp*, um evento destinado não só a

inserir meninas no rock, mas também a romper com a figura folclórica da “garota da banda”, usualmente uma minoria em um mar de rapazes.

De todos os gêneros musicais observados nos grupos focais, o *noise* foi o que apresentou as pragmáticas mais bem adaptadas ao novo cenário da música, embora não se arriscando tanto em termos de investimento. De acordo com um de nossos informantes, Guilherme Maschke, muitos dos artistas de *noise* brasileiros não estão nem um pouco interessados em fazer dinheiro com sua obra, uma vez que estão cientes das dimensões reduzidas de suas cenas. Como qualquer artista independente, os discos de *noise* podem ser facilmente encontrados para download gratuito na internet, e são produzidos e publicizados em abundância. Há uma certa imediatez na produção dos discos, e é comum se deparar com selos muito pequenos que contam com uma quantidade enorme de artistas e discos em seus catálogos. No que concerne aos eventos ao vivo, estes artistas costumam optar por uma saída bastante razoável. Ao invés de procurar por casas noturnas, teatros ou outros lugares nos quais poderiam correr o risco de ficar no prejuízo, optam por fazer shows pequenos e intimistas em estúdios de ensaio, para pouco mais do que 10 ou 20 pessoas. Desse modo, não apenas oferecem um contato bastante próximo ao público, como também contam com equipamento sonoro e isolamento acústico de alta qualidade, privilegiando a audição concentrada, em oposição à audição distraída em barzinhos e casas noturnas. É uma proposta no mínimo curiosa, se considerarmos que o *noise* em geral se apresenta como uma música muito pouco intimista, aproximando-se muito mais de um tipo de nihilismo tecnodeterminista.

Já do lado do *indie rock*, outras alternativas ao sistema econômico das grandes gravadoras se apresentam. Muitos de nossos informantes

alertaram para a drástica mudança na cena musical no Rio Grande do Sul devido ao incidente ocorrido na Boate Kiss, em Santa Maria, no final de janeiro de 2013, quando mais de duzentas pessoas faleceram após um incêndio durante uma festa. A boate, como muitas na época, estava em dívida com vários itens de segurança. Com isso, o fogo rapidamente se alastrou na mesma medida em que se tornava cada vez mais difícil evacuar o prédio por causa de problemas de sinalização e de instalações. Na sequência, houve uma enorme pressão dos agentes de regulamentação para que as casas noturnas estivessem em dia com suas obrigações de segurança. Muitas casas fecharam, mesmo na capital, porque não conseguiram dar conta, enquanto que muitas outras tiveram de aumentar consideravelmente os seus preços para dar conta desses custos. Como é comum ocorrer em casos assim, muitos músicos se viram impedidos de conseguir atuar em casas onde antes organizar um show era muito mais simples. De acordo com o informante Mário Arruda, diante desse contexto, e ávidos por shows e festas, seu grupo de amigos passou a criar diferentes possibilidades de eventos. Inspirados no situacionismo e no conceito de zona autônoma temporária (BEY, 2004), eles passaram a organizar festas ao ar livre, saraus dentro de seus próprios apartamentos e concertos acústicos na porta de casa. Pode-se atribuir o sucesso desses eventos à capacidade que o grupo de Arruda teve de misturar diferentes tribos culturais num único local, expondo-os à discotecagem de samba, rock, funk, rap em um mesmo ambiente sem que ninguém se sentisse incomodado ou intimidado. Ainda nesse caminho, as festas procuravam expressar diferentes artes – num evento era possível, por exemplo, se deparar com uma exposição de fotos, depois com uma vídeo-instalação, um show ao vivo, um *happening*, uma performance de dança, e nesse circuito

todo, quem estaria vendendo cerveja no balcão, cobrando ingresso na entrada, recolhendo o lixo da festa e carregando os equipamentos seriam esses mesmos artistas.

Assim, no que concerne aos subgêneros observados, parece-nos que atualmente os artistas estão bem mais realistas diante das possibilidades de mercado. Parecem pouco ou nada interessados em tentar chamar a atenção de grandes selos, pois, para eles, lançar suas peças de forma independente ou através de um selo pequeno já é suficiente. Como as subculturas se tornaram ainda mais segmentadas e menores com a popularização da internet, os artistas entrevistados parecem estar satisfeitos com uma pequena cena local que nem sempre “se paga”, uma vez que estas pessoas possuem empregos formais, são *freelancers* ou são estudantes bolsistas nas universidades locais.

Na próxima seção, seguiremos discutindo os desafios das cenas locais de rock e música eletrônica, agora sob a ótica das materialidades de comunicação.

3. Materialidades da comunicação e sua relação com as cenas musicais

Dentre tantas, uma das possibilidades de discutirmos o tema das “materialidades da comunicação” atinentes à música eletrônica e ao rock gaúchos – fazendo assim com que sejam contemplados aspectos de sua história e de sua conformação enquanto estética e circuito cultural muito próprios – é a de rastrear e tentar caracterizar os produtores de áudio e as atividades desenvolvidas por eles, junto com músicos e demais técnicos envolvidos, nos estúdios de gravação que, a partir da década de 1980, foram (e/ou, em alguns casos, ainda vêm) sendo utilizados.

Trata-se, obviamente, de um recorte arbitrário e tentativo. Além disso, parcial. De todo modo, repercutem-se aqui discussões já paudadas e desenvolvidas no conjunto geral do projeto POAMS – veja-se, por exemplo, não só a frequente menção aos produtores (Carlos Eduardo Miranda, Edu K, entre eles), conforme entrevistas realizadas, mas também o modo como o próprio Edu K, pontualmente, ganhou centralidade no estudo feito por Nunes (2016) sobre a banda Cachorro Grande. Os produtores são também presenças marcantes em outros registros, tais como documentários cinematográficos relativos¹³ ao tema, matérias jornalísticas e outras entrevistas informais que fizemos.

Edu K se auto-observa como um *control freak* quando atua como produtor musical. Faz parte de seu método “tomar conta” até mesmo do processo composicional das canções que as bandas lhe apresentam para serem gravadas. Até mesmo nas letras ele interfere, se houver algo que não esteja de acordo com o projeto estético da banda ou do álbum. Isso já lhe rendeu alguns incômodos, principalmente porque artistas famosos tiveram discos de pouco sucesso sendo produzidos por Edu K. Em contrapartida, parece haver uma latência do público médio em aceitar/compreender os projetos do artista, por vezes ousado. Impossível não lembrar de “Popozuda Rock ‘n’ Roll”, o melô que misturava funk carioca com guitarras hard rock, envolto em polêmica por misturar dois gêneros que pouco dialogavam no cenário brasileiro. Impossível não lembrar também, mais recentemente, sua produção em discos da banda Cachorro Grande, migrando para uma versão

13. Conferir, por exemplo, *Filme sobre um Bom Fim* (Epifania Filmes, 2015), documentário dirigido por Boca Migotto, que trata do bairro de grande efervescência cultural na década de 1980 na cidade.

mais eletrônica construída através de *loops* e montagens dramáticas na mesa de som dirigida por Edu K.

Os estúdios e os produtores seriam interessantes também porque, por hipótese, permitiriam compreender um processo de *modernização material*, entendido como profissionalização e/ou como acesso às tecnologias de áudio. Mais adiante, pode-se dar elementos adicionais para pensarmos a disseminação das tecnologias e a própria desaparecimento dos produtores e dos próprios estúdios num outro regime de produção e circulação da música a partir, aproximadamente, do final da década de 1990, no marco das tecnologias digitais e do barateamento dos instrumentos musicais e da tecnologia necessária à produção musical. Tal processo, como mostra estudo de Conter (2016a), pode ganhar assim uma certa base ou maior contextualização histórica, útil para efeitos de comparações e cotejamentos com o presente, evidenciando-se, em paralelo, um certo percurso histórico.

Além disso, temos aqui a possibilidade de rever procedimentos e recortes já tentados, seja num texto anterior sobre arqueologia do rock gaúcho (SILVEIRA, 2014a), focado na cena do heavy metal em Santa Maria, ao longo da década de 1980, seja em relação ao livro sobre Manchester (SILVEIRA, 2016), quando o dimensionamento do circuito material da música é encontrado noutra configuração: antes, nos dois casos (SILVEIRA, 2014a, 2016), houve uma tentativa de focar nos shows, em termos de estrutura técnica e organizacional de eventos. Agora é o caso de focarmos nas gravações, na dimensão técnica das gravações, e nos *mediadores* que auxiliam ou dão insumos – trabalham numa certa proximidade operacional – aos divulgadores e aos sistemas de divulgação e compartilhamento (fitas, zines, *flyers*) da música. Não se trata de enfatizar as pessoas, em si mesmas, com suas

idiosincrasias e memórias pessoais, mas aquilo que elas produzem, o modo como produziram, as redes de troca que puderam compor e nas quais atuaram (e/ou ainda atuam).

Acompanhando a “virada materialista” que tem marcado os estudos em comunicação nos últimos 10 anos, o projeto tratou de observar os objetos que significam as cenas do rock e da música eletrônica de Porto Alegre para além de uma análise do discurso. Por se tratarem de dois gêneros dependentes de diversas camadas de mediação tecnológica (instrumentos elétricos/eletrônicos, pedais de efeito e *plugins*, microfones e amplificadores) e de toda uma rede sociotécnica para que possam ser disseminados (indústria fonográfica, mídias audiovisuais, reprodutores sonoros, rádio e web), não nos parece possível que seja dito qualquer coisa de relevante sobre tais gêneros sem que se problematize as afecções produzidas pelas materialidades das mídias.

Enquanto já é lugar comum e um tanto óbvio reconhecer as significâncias geradas por guitarras distorcidas, amplificadores gigantes e demais aparelhos que fazem com que a música pop rompa com os limites saudáveis de audição, optamos por observar outras camadas materiais, mais atuais, que vem gerando novas configurações políticas. Gostaríamos de pensar sobre a potencialização e a produção de material amador e caseiro provocadas pela virada do analógico para o digital. As implicações de tal virada são tantas que não nos parece possível dar-lhes conta num único texto. Enumeramos, portanto, aquelas que nos parecem as mais significativas no contexto porto-alegrense, a partir dos dados que coletamos:

1) *Competitividade*. Embora o rock gaúcho tenha o movimento punk como um de seus princípios fundadores, são inúmeras as alegações

de competição entre as bandas de diversos gêneros, desde o pop até o heavy metal, dos anos 1980 aos anos 2000. Ticiano Paludo e Edu K, produtores que participaram dos grupos focais e que estão envolvidos com a cena porto-alegrense desde os anos 1980, apontaram para tal fenômeno, que nós atribuímos provavelmente ao efeito “peneira” proporcionado pelas gravadoras, que escolhiam pouquíssimas bandas para serem produzidas, geralmente descaracterizando-as sonoramente para que melhor se adequassem às exigências do *mainstream*. Para ficar em um exemplo de nossos Grupos Focais, um membro de uma banda comentou que, dentre dois CDs lançados no início dos anos 2000, ele preferia o primeiro, que havia custado muito menos dinheiro para produzir. Ele alegou que seu conjunto optou por investir mais no segundo disco e contratar um estúdio mais bem equipado. Enquanto a banda se esforçava para soar “suja”, os produtores se esforçavam em fazê-la soar “limpa”. Atualmente, com esse cenário de maior segmentação e facilidade para produzir e divulgar trabalhos musicais, parece-nos que a competitividade entre as bandas diminuiu drasticamente, pois o interesse em passar pela “peneira” é muito menor, enquanto que a necessidade de se fortalecer a cena local através da comunhão entre o maior número possível de bandas é cada vez mais relevante.

2) *Discotecagem*. Muito se comenta sobre como a cultura digital transformou o mercado da música, em especial sobre os prejuízos gerados para a indústria. Normalmente, essa leitura se ampara na comparação do mp3 com o CD ou outras mídias físicas, estas sendo vendidas legalmente. Mas esse é o menor dos problemas para os músicos que não estão inseridos no mercado fonográfico. No início dos anos 2000, discotecar se tornou um procedimento mais simples com o advento dos

CDJs e dos CD-R. Gravando centenas de discos pirateados da internet e precisando levar apenas uma maletinha ou uma mochila para discotecar em festas, DJs começaram a pipocar por Porto Alegre, recebendo sozinhos, como cachê, um montante igual ou maior ao que uma banda inteira com quatro ou mais integrantes receberia. Percebendo a economia envolvida em optar por discotecagem ao invés de shows ao vivo (os valores pagos são os mesmos, mas o investimento em equipamento sonoro é drasticamente reduzido), os donos de casas noturnas irão dar preferência para este tipo de formato. Assim, aos poucos, os músicos locais vão sendo progressivamente limados da cena noturna. Não conseguimos obter informações suficientes para poder declarar se a explosão das festas de discotecagem dos anos 2000 afetaram, de fato, os músicos. Mas sem dúvida este foi um fenômeno que incomodou e repercutiu bastante no meio. Nesse período, a cena noturna de Porto Alegre, ao menos nos gêneros que observamos (rock e música eletrônica), sofreu uma enorme redução na qualidade sonora. Isto ocorre por uma série de motivos: primeiro, os DJs abrem mão de discos de vinis e CDs originais e partem para arquivos mp3 baixados da internet, à época com uma qualidade bastante reduzida, diminuindo-se a resolução dos graves e agudos em especial. Se considerarmos ainda as compressões extremas que a música pop sofreu ao longo dessa década (CONTER, 2016a), a audição em alto volume acaba por gerar diversas distorções e ruídos indesejados. Daqui em diante poderíamos partir para novos rumos de investigação. Será que as técnicas de audição (STERNE, 2003) do público gaúcho frequentador de casas noturnas é moldado de forma diferente do de outras metrópoles? O uso de tampões de ouvido, por exemplo, é uma prática praticamente inexistente em Porto Alegre, e os irreversíveis danos à audição não devem tardar

a chegar para a maioria do público. Mais complexo do que isto, será possível que a audição de arquivos de mp3 de baixa qualidade, soando por alto falantes de baixa qualidade de resposta de frequência, somada a altos períodos de exposição (uma tríade comum em quase qualquer casa noturna gaúcha), alterariam a sensibilidade de ambos ouvintes e músicos? Estaríamos nos tornando mais insensíveis às dinâmicas sonoras e a sonoridades de alta definição? Essa pode ser uma explicação razoável para compreender porque as gravações caseiras estão se popularizando como método “semi-profissional” – não é só pelo fato de que gravar em casa e obter resultados razoáveis se tornou possível com os *softwares* de edição não linear, mas também porque a indústria fonográfica ficou à mercê das tecnologias digitais de baixa resolução (mp3) e das casas noturnas com equipamentos de baixa qualidade de reprodução. Fica pendente para futuras pesquisas que se pense nas implicações auditivas, estéticas, afetivas e políticas da discotecagem de arquivos de baixa definição sonora.

3) *Pirataria de softwares de edição não-linear de áudio*. Enquanto o *ProTools* começava a dominar a indústria fonográfica como o principal programa de edição de áudio, outros programas mais simples e/ou mais baratos passaram a ter a preferência de artistas independentes, que então estavam migrando do cassete para o computador, ou ainda, da espera por uma gravadora para a criação de seu próprio estúdio pessoal, no conforto de casa. Tal atividade pode ser observada em diversas urbes do mundo, mas a particularidade de Porto Alegre, em sua condição de cidade provinciana de um país em desenvolvimento, é a seguinte: os softwares são importados e caríssimos, muitos deles, os mais profissionais, não rodavam direito nos *home computers* dos

anos 2000. Do mesmo modo, acumulam-se aí as placas de áudio e os microfones, que também custavam (e ainda custam) muito caro para um consumidor médio, e, por fim, como é sabido desde os primórdios da música pop, os instrumentos e amplificadores preferidos (Marshall, Fender, Gibson, Ampeg, Vox, Gretsch) também custavam boas economias. Já nos países desenvolvidos é comum que aprendizes e estudantes de música já comprem, de saída, uma Fender, enquanto que, para brasileiros, isto pode se tornar um projeto de vida, dependendo do modelo de instrumento que se procura ou pelo qual se interessa. A solução é tentar buscar esses equipamentos no exterior e piratear os *softwares* de edição não-linear ou comprar equipamentos de segunda linha e *softwares* baratos ou até gratuitos. Em ambos os cenários, para muitos músicos ainda é tentador compor um estúdio caseiro com poucos recursos e algumas centenas de reais do que ter que investir alguns milhares de reais para gravar um disco em um estúdio profissional, sem promessa alguma de retorno no investimento.

4) *Consequente advento do produtor independente de música registrada digitalmente.* No que concerne à produção fonográfica caseira no Rio Grande do Sul, seria uma tarefa árdua mapear esse tipo de obra no período da predominância de aparelhos analógicos (até meados dos anos 2000). Muito desse material foi mal distribuído e mal catalogado. Talvez sequer tenha chegado a ser noticiado pela mídia. Já com o advento da banda larga e dos *softwares* de edição não linear de áudio digital, adentramos num novo período para o arquivamento e a “musealização”, se podemos assim dizer, da música gaúcha amadora. Desse modo, um pouco de paciência e algumas tentativas de buscas pela internet, especialmente em sites como *Soundcloud* e *Bandcamp*

já são suficientes para encontrar gravações caseiras às centenas. É curioso como o papel dos selos musicais tem sido menos o de levar as bandas para estúdios profissionais, e mais o de gerenciar a imagem e o *merchandising* das bandas pequenas. E estas, por sua vez, passam a ser seus próprios produtores fonográficos.

Dos anos 1970 até meados de 1990 temos uma predominância de meios analógicos para registro fonográfico. De meados de 1990 em diante, o digital contamina os estúdios profissionais, para, logo depois, chegar às gravações caseiras, em meados de 2000. Nesse modelo, um ponto que se torna comum é artistas gravarem guitarras, baixo, vozes e sintetizadores em casa, usando estúdios apenas para gravar a bateria.

Somando estes dados, podemos chegar a um estado da arte das tecnologias apropriadas por músicos independentes no Rio Grande do Sul. *Tecnologia apropriada* é um conceito de Schumacher (1983). O autor defende que não será a tecnologia mais cara, avançada e complexa aquela que necessariamente irá produzir os melhores resultados artísticos. Uma tecnologia mais limitada, em contrapartida, poderá ser o elemento chave para desencadear um esforço maior da parte do artista, aumentando as chances de produção de uma obra *sui generis*. Ora, que ambiente mais propício para tal contexto do que uma região provinciana de um país em desenvolvimento? Assim, foi muito comum ouvirmos de nossos informantes relatos sobre enormes esforços para se produzir música através de equipamentos e recursos muito limitados. Norteados pelo desejo de gastar o mínimo possível, a banda Chimi Churris, por exemplo, gravou um disco inteiro utilizando um *software* de edição não-linear para vídeo, parte por opção, parte por não saber ou não ter alcance a *softwares* para áudio. As trilhas do mesmo disco (É Pisco Férias, 2013) foram capturadas com microfones

amadores e dinâmicos, “de plástico”, como nosso informante Mario Arruda (membro do conjunto em questão) costumava qualificar, o que normalmente não é recomendado para a captação de voz e violões, normalmente capturados com condensadores. No grupo focal sobre subgêneros, realizado em abril de 2015, ele citou o filósofo tcheco Vilém Flusser para dar aporte teórico a sua ação pragmática diante dos recursos tecnológicos e composicionais. Arruda defende que através das limitações de recurso é que se revela o jogo contra o aparelho, que deveria levar a humanidade em direção à liberdade.

Ainda nesse sentido, Arruda nos alertou para o *vaporwave*, gênero atual de música eletrônica que lida com remixagens de sonoridades diversas dos anos 1980 e 90, predominantemente conectadas com o capitalismo financeiro. A forma com a qual o *vaporwave* lida com tais arquivos acaba por apresentar criticamente uma leitura apocalíptica do tempo presente: o aparente caminho sem volta do antropoceno e a nossa obsessão nostálgica pelo passado tecnocultural da era da informática. Trata-se, assim nos parece, de uma virada materialista no âmbito da música pop, agora menos interessada em falar de corações partidos e farras e mais em abordar arqueologicamente sua própria história, inseparável da máquina capitalista. Embora seja um gênero que tenha surgido na web, sem localização geográfica, descobrimos que há um número significativo de artistas gaúchos que fazem hoje peças musicais *vaporwave* ou que, ao menos, dialogam com os princípios estéticos do gênero.

Do lado do *noise*, a política da “gambiarra” também é recorrente. Guilherme Maschke alegou ter usado por muito tempo o teclado do computador como teclas de sintetizador (a tecla “A” é dó, “S” é ré, “D”

é mi, “F” é fá e assim por diante) até que tivesse dinheiro para investir em um teclado diatônico.

São essas experiências de singularização extrema, à luz de uma certa ambientação histórica, lidando, muitas vezes, contra a precariedade material e determinadas pela inquietação criativa que, somando-se, pouco a pouco, produzem as cenas e dão lastros necessários para a formação, mais ou menos formalizada, das indústrias criativas.

4. Indústrias Criativas: identidades, economia, tecnologias e redes de colaboração

Em horizonte histórico, a trajetória das cenas rock e eletrônica de Porto Alegre ajudam a forjar novas configurações da identidade dos habitantes do estado sul-rio-grandense e, principalmente, da capital, visto que influenciou nas formas pelas quais os grupos que compõem a sociedade porto-alegrense ressignificam elementos culturais e desenvolvem novas identificações. O domínio sociocultural identitário é fulcral no desenvolvimento de perspectivas que contemplem o espectro das indústrias criativas, especialmente de uma maneira não utilitária. O conceito de indústrias criativas, articulando dimensões como música, moda e publicidade, entre outras, implica uma visão holística sobre a vida na cidade. Pensar formas de ser e estar na urbe é um dos principais motivadores dos processos criativos, e os processos de globalização estruturados ao longo das últimas décadas implicam na percepção da relevância que os âmbitos socioculturais possuem na constituição das estruturas econômicas de um país, região ou cidade.

A emergência da Economia Criativa, amparada na compreensão de atividades que envolvem a criatividade e a busca por inovações – se-

tores como arte e cultura, entretenimento, arquitetura, entre outros – é delineada, de acordo com Landry (2011), na década de 1990, inicialmente na Austrália com o programa *Creative Nation*, que reunia políticas culturais e industriais específicas, mas toma força no Reino Unido, a partir da inclusão no programa do governo trabalhista do primeiro-ministro Tony Blair, em 1997. Mesmo que o conceito tenha se modificado ao longo dos anos, o modelo britânico acabou por se tornar a principal referência mundial.

O espectro das indústrias culturais é composto pela produção midiática em diferentes formas – audiovisual (televisão, cinema, internet), rádio, indústria musical, publicações (impressas e online), publicidade e propaganda – e em segmentos como artes, design e arquitetura, entre outros. Na definição de Hesmondhalgh (2012), sua principal característica é a produção de bens culturais alinhada à proliferação das tecnologias digitais e os processos de convergência, que permitem tanto novas formas de produção quanto de distribuição de conteúdos. O panorama reflete tanto mudanças em gostos, hábitos e atividades de consumo quanto transformações relativas às políticas culturais em escala mundial e o visível impacto da atuação de conglomerados transnacionais. Esses empreendimentos, de caráter público ou privado, englobam formas de produção e circulação de sentido social, projetando a constituição de significados.

Segundo Cunningham (2002), a definição “indústrias criativas” é adaptada ao panorama político, cultural e tecnológico atual, pois possibilita o engendramento entre as dimensões cultural/artística e industrial a partir das possibilidades relacionadas à criatividade. O complexo industrial criativo fomenta a interconexão entre áreas que, tradicionalmente, eram concebidas de forma separada, e essa convergência é

ancorada pelo enfoque na criatividade, visto que, ao mesmo tempo em que esta é a base da cultura, também é usufruída de maneiras diversas na contemporaneidade pós-industrial. O âmago da definição de uma cidade criativa está na dimensão colaborativa, constituída pela participação dos indivíduos e grupos cujo intuito é promover transformações em uma determinada urbe. Deve-se implementar lógicas de conexão entre as pessoas, possibilitar as trocas sociocomunicacionais que fazem entrelaçar pensamentos e conhecimentos de diversas matrizes, moldar e incentivar engajamento: a criatividade advindo da diversidade.

Para pensar Porto Alegre nos termos de um espaço urbano criativo, é preciso ter em mente que a existência de elementos como indústrias, classes e/ou *clusters* criativos são condição fundamental. O impacto desses itens pode ser percebido no fortalecimento dos projetos de economia criativa que visam a recuperação de áreas urbanas degradadas, como no caso do 4º Distrito (BOMFIM & AMARAL, 2017), mas que também acionam outras perspectivas, como a repaginação de uma cidade em dimensão turística ou como centro econômico, por exemplo. Para Reis (2011), a cidade criativa é pautada por três características principais: a capacidade de fomentar inovações, novas formas de pensar e agir diante de questões que se impõem à realidade das pessoas; a formação de conexões, englobando diversas dimensões, sejam físicas (o deslocamento entre áreas urbanas) ou psicológicas (como ampliação dos mapas mentais e afetivos que os indivíduos apresentam sobre as urbes que habitam, geralmente muito menores do que o espaço geográfico sobre o qual se estende a cidade), mas também de redes de comunicação e conhecimento; a importância da cultura, nas mais variadas expressões e processos. A cultura conforma formas de expres-

sar as peculiaridades de um lugar em meio à grande oferta de fluxos de sentidos e significados advindos dos processos de globalização.

Essas relações abarcam amplos domínios, como o econômico, e os setores identificados às indústrias criativas apresentam, cada vez mais, representatividade na conformação de seu Produto Interno Bruto (PIB). Mapeamento da Firjan (2014) apresenta que o domínio das atividades criativas gerou aproximadamente R\$ 126 bilhões, equivalente a 2,6% do rendimento das atividades econômicas do país em 2013, crescendo em relação aos 2,1% de participação em 2004. Nesse período, o “PIB criativo” cresceu quase 70% em termos reais, praticamente dobrando os 36,4% de avanço do PIB brasileiro nesses anos.

No caso de Porto Alegre, a prefeitura criou, em 2009, o Gabinete de Inovação e Tecnologia (Inovapoa), com o intuito de delinear possibilidades para a capital e cujas premissas se organizam em cinco eixos: a) atração de novas empresas e fomento às empresas existentes; b) capacitação para a competitividade; c) divulgação institucional de Porto Alegre; d) soluções inovadoras para a sustentabilidade; e e) tecnologias sociais para uma cidade inovadora.

Em 2013, surge o Comitê Municipal de Economia Criativa, e no ano seguinte, é publicado o Plano de Economia Criativa da Cidade de Porto Alegre¹⁴. Entre seus objetivos, estão: diagnóstico de setores, contextos e oportunidades da Economia Criativa no município; fomentar empreendimentos criativos formais e informais como política pública de inclusão, inovação e sustentabilidade; aprofundar a importância da Economia Criativa nas cadeias produtivas; possibilitar regionalização do ciclo de criação, produção, distribuição/circulação e consumo/

14. Disponível em: <http://proweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/inovapoa/usu_doc/poa_criativa_vweb.pdf>, acessado em 18/05/2016.

fruição dos setores criativos locais; e promover estruturas jurídicas favoráveis ao incremento dos setores de bens e serviços criativos. Concomitantemente às iniciativas em âmbito político-administrativas, outras instituições buscam implantar projetos que contribuam para a constituição de uma cidade criativa. Um dos mais destacados é o Polo Distrito C, que teve início em 2013, sendo organizado pela agência de design social UrbsNova Porto Alegre – Barcelona, cujo intuito é constituir um distrito criativo inspirado pela experiência da cidade catalã, onde a instituição (que possui caráter privado) também possui atuação. O polo se define como uma projeto de inovação social, constituindo-se como um “Parque Urbano Aberto de Economia Criativa e setores econômicos relacionados”¹⁵

. O movimento congrega, até o momento, cerca de 80 artistas e empreendimentos.

Esse renascer da região do 4º Distrito apresenta impactos em toda a concepção sócio-urbana de Porto Alegre. Por meio das novas experiências, vivências e conexões, os investimentos econômicos, tecnológicos e sociais influenciam na formação das sociabilidades, mote visível na composição e ordenação do consumo de produtos relativos às cenas musicais – como no caso da produção de cervejas artesanais inspiradas em bandas de rock gaúchas, nos últimos anos. O estudo desses movimentos continua em processo, constituindo-se em um instigante tema de investigação. A pesquisa das cenas musicais se constitui, dessa maneira, em uma forma verdadeiramente abrangente de investigação social no que tange às relações entre urbanidade, identidade e criativi-

15. Disponível em <<https://distritocriativo.wordpress.com/>>, acessado em 20/05/2016.

dade, contribuindo para o desenvolvimento de inovações na maneira de ver e (re)pensar a Porto Alegre em seu novo ciclo.

Nos depoimentos de músicos, produtores e jornalistas envolvidos com as cenas musicais da cidade, percebemos a apropriação das indústrias criativas enquanto redes de projeto e trabalhos colaborativos sobretudo a partir de coletivos como selos ou festas e ambientes de coworking ou experimentação sonora. As articulações entre música, moda, gastronomia, design, entre outros ainda aparecem de forma tímida nas ações dos atores, se fazendo presente de forma pontual como em eventos específicos ou determinados espaços (Galeria Hipotética, Casa Frasca etc.). Há também no discurso desses produtores uma forte crítica em relação às apropriações e entendimento do termo feitas pelos poderes públicos que desconsideram em sua maioria questões ligadas à gentrificação, ao bem-estar da população local e à constante repressão de aspectos boêmios relacionados a determinados bairros (outrora o Bom Fim, atualmente a Cidade Baixa). Outro alvo de críticas são as casas noturnas e suas relações econômicas e muitas vezes perniciosas entre seus donos e a classe criativa. A falta de investimentos em equipamentos, a cultura do “nome na lista” para não pagar, a falta de infraestrutura, a falta de aposta em movimentos autorais, entre outras são apontadas como problemáticas para o desenvolvimento das cenas musicais na cidade.

Por fim, encaminhamos nossas considerações finais a partir do que entendemos ser alguns legados importantes do projeto e que indicam novas contribuições para a pesquisa sobre comunicação, música e indústrias criativas.

5. Legados da pesquisa

Ao findar de nossa análise sobre a pesquisa a respeito de cenas musicais, indústrias criativas e a relação com a cidade de Porto Alegre podemos pensar em alguns pontos importantes a ser ampliados a partir tanto dos procedimentos da pesquisa quanto de seus resultados, em uma combinação de aspectos teóricos, metodológicos e aplicados e de que maneira eles se constituem como uma espécie de legado que a pesquisa deixa para pensar as cenas musicais da cidade de Porto Alegre em uma dimensão mais pragmática. São eles:

1) *Compreensão da dimensão experimental da pesquisa.* O primeiro aspecto que foi sendo construído ao longo da pesquisa é o caráter de experimentação que ela adquiriu tanto pela temática quanto pela forma de operacionalização das mesmas, houve uma série de dificuldades e limitações que foram sendo trabalhadas conjuntamente para que pudessemos avançar em direção a determinados parâmetros de pesquisa. O primeiro deles era da ordem das diferenças teóricas da própria equipe de pesquisadores cujas vivências e abordagens eram bastantes distintas. A segunda localizava-se em uma elaboração conceitual que nos parecesse satisfatória para alinhar os eixos teóricos do projeto e que nos permitisse flexibilizar diferentes tipos de materiais a serem analisados a partir dessas inferências. Já a terceira foi a ideia de uma abordagem que partisse das teorias, projetos e objetos observados a partir do singular caso da Inglaterra - e, mais especificamente da cidade de Manchester - mas que ao mesmo tempo levasse em consideração as peculiaridades e diferenças sócio-culturais, históricas e econômicas de Porto Alegre tentando compreender quais modos se articulavam

enquanto abordagem comparativa e quais modos eram incomparáveis. Assim, uma das questões de fundo que resulta desse projeto é a compreensão de que essa pesquisa, mesmo tendo uma dimensão aplicada, foi produzida de forma bastante experimental seja pela temática abordada - e por falta de projetos similares - quanto pelas discussões teóricas (bem como a procura por recortes mais adequados à realidade brasileira em relação ao que compreendemos por indústrias criativas) e às diferentes ferramentas metodológicas que foram utilizadas ao longo dos três anos de pesquisa. Essa experimentação também pode ser circunscrita à própria produção do conteúdo digital e dos mapas disponibilizados no site do projeto.

2) *As discussões de cunho metodológico nas dimensões macro e micro.* Assim como as dimensões teóricas da pesquisa tiveram um forte apelo experimental, o desenho metodológico também nos trouxe limites e superações nesse sentido. Os procedimentos foram sendo discutidos e redesenhados a cada etapa ou a cada nova observação. As relações entre arqueologia da mídia, cartografia, derivas, etnografia e grupo focal por exemplo se mostraram frutíferas para a análise de um fenômeno tão multifacetado quanto a emergência das indústrias criativas e suas relações com as cenas musicais em Porto Alegre. Dessa forma, a própria produção dos dados, suas formas de arquivamento e disponibilização eram parte de uma epistemologia do projeto que se valeu de técnicas e materiais tão distintos quanto conteúdos online e offline, entrevistas de profundidade, questionários online, observação, desenhos, fotografias, caminhadas, debates coletivos, seminários, simpósios, materiais audiovisuais, materiais de imprensa, acompanhamento de shows, etc. Toda essa vasta gama de processos e pro-

cedimentos podem ainda ser debatidos e problematizados a partir de outros objetos pertinentes às indústrias criativas como o audiovisual, a moda, o design, a gastronomia, o turismo entre outros.

3) *A importância dos seminários e dos exercícios aplicados com os alunos na exploração da territorialidade da cidade.* O debate a respeito das cenas musicais e suas relações com as diversas territorialidades pode ser realizado sistematicamente tanto em sua forma teórica quanto prática através dos exercícios e saídas de campo, parte fundamental dos seminários ministrados com os alunos do PPGCC da Unisinos (Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação) nos anos de 2014 e 2015. A exploração de diferentes locais de Porto Alegre pelos grupos trouxe uma dimensão bastante inovadora para as aulas - algumas delas realizadas nas próprias ruas - e fez com que a pesquisa pudesse ser realizada dentro de temporalidades e territorialidades que extrapolavam a sala de aula e colocava os próprios usos de tecnologias como o telefone celular de forma articulada. Houve também uma noção de redescoberta da cidade para muitos, agora observada como objeto e ambiente de pesquisa, bem como a percepção da relação memória-território-cultura. Algumas das discussões que emergiram das aulas desdobraram-se em artigos publicados pelos discentes e até mesmo se tornaram questões importantes em suas dissertações de mestrado e teses de doutorado. Por fim, de uma forma bastante prática, uma das aplicações mais visíveis das derivas e mapeamentos dos pontos importantes para o rock e a música eletrônica na cidade acabou se desdobrando após o término do projeto em uma

ação denominada *POA Rock City Bus Tour*¹⁶, ocorrido no dia 01 de Agosto de 2017 como atividade paralela da programação do V COMÚSICA, Congresso Nacional de Comunicação e Música realizado no LABTICS da Unisinos de 01 a 03 de Agosto. Um modo singular de conhecer a história do rock gaúcho foi experimentado a partir de um passeio de ônibus que levou 28 participantes do congresso - haviam pesquisadores de estados como Bahia, Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro, e do próprio Rio Grande do Sul, entre outros - para conhecer pontos importantes mapeados na pesquisa com a condução de Edu K, produtor e músico fundador da seminal banda de rock De Falla. O roteiro foi desenvolvido a partir dos resultados da pesquisa POA Music Scenes (2014-2017) realizada pelo Grupo de Pesquisa CULTPOP - Cultura Pop, Comunicação e Tecnologias no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UNISINOS. Seguindo um dos temas do congresso, *indústrias criativas*, a tour se pretendeu como um experimento para possíveis novas rotas turísticas em Porto Alegre. Com Edu K como guia e narrador dos “causos da cena” e a mediação de participantes do grupo de pesquisa, foram lembrados momentos célebres e histórias ocorridas em locais importantes da cidade como Ocidente, Bambus, Garagem Hermética, Opinião, Cachorro do Hélio, Lancheria do Parque, Bar do João e outros lugares que formam o que se denomina “estética da chinelagem” do rock gaúcho. A partir dessa atividade, muitas outras podem ser pensadas.

16. O passeio foi documentado pelo jornal Zero Hora na matéria “Com Edu K como guia ônibus passeia por pontos históricos da cena rock de Porto Alegre”. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/musica/noticia/2017/08/video-com-edu-k-como-guia-0-nibus-passeia-por-pontos-historicos-da-cena-rock-de-porto-alegre-9858960.html>> . Acesso em 02/08/2017.

4) *Construção de bibliografia em língua portuguesa e com foco na realidade brasileira.* Um outro aspecto importante desse projeto está na produção de uma bibliografia em língua portuguesa sobre a temática das indústrias criativas que privilegie aplicações no cenário brasileiro, discutindo criticamente teorias e conceitos que emergem a partir de contextos transnacionais. Nesse sentido, tanto as publicações de artigos, capítulos de livros, palestras, apresentações em congressos, teses e dissertações vinculadas ao projeto (bem como o próprio Simpósio *Cenas da Música Pop*¹⁷ e o presente e-book) fazem parte dessa ampliação de referências para as temáticas de pesquisa debatidas no projeto. Outro ponto importante no que diz respeito ao projeto centrou-se em nossa preocupação com a tradução dos seminários realizados no PPG em 2014 e em 2015 no quais uma série de terminologias foram discutidas e adotadas, contribuindo para o repertório em língua portuguesa dos mesmos.

5) *Encaminhamento de políticas públicas que contemplem a memória das cenas musicais de Porto Alegre e o desenvolvimento das indústrias criativas.* Um último ponto que podemos indicar como legado da pesquisa não constava em nossos objetivos iniciais mas é da ordem das políticas públicas culturais. Percebemos ao longo do projeto - tanto nas discussões com os atores da cena, quanto nas referências bibliográficas e no material coletado - que há uma lacuna enorme no que diz respeito à preservação da memória da cultura pop local por parte dos poderes públicos municipais e estaduais. Há falta de investimento na preservação e no acesso à memória da constituição desse legado artístico da cidade,

17. Em relação ao Simpósio, todas as apresentações encontram-se disponíveis no canal do YouTube do projeto <https://www.youtube.com/channel/UCZU2lh6rpJssfqu7Y7rmkYw>

bem como são escassas as políticas para o desenvolvimento da economia criativa de forma menos “engessada” e mais plural. Nesse sentido, pensamos que talvez na articulação entre Academia e a Sociedade, o material observado pela pesquisa possa constituir insumo para implementação de futuras políticas públicas que tratem desses bens imateriais e dos distintos tipos de memória por eles alavancados como parte importante do legado cultural de Porto Alegre.

Esses cinco apontamentos finais podem ser desdobrados em muitas outras categorias e pensados para além do término da pesquisa, uma vez que a coleta e produção de material foi bastante intensa ainda há muitos caminhos a serem trilhados por outros pesquisadores acerca dessas temáticas.

Referências bibliográficas

ALONSO, Gustavo. A MPBzação do rock mainstream no Brasil. In: II Congresso Internacional do Rock, 2015, Cascavel. *Anais do II Congresso Internacional de Estudos do Rock*. Cascavel: UNIOESTE, 2015. v. 1. p. 1.

AMARAL, Adriana. Dissenso, modismos e bairrismos na cena eletrônica de Porto Alegre: primeiras investigações a partir de um grupo focal. *Palestra apresentada no IV CoMúsica - Congresso Nacional de Comunicação e Música*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

AMARAL, Adriana., AMARAL João P. W. “S2, S2”. Afetividade, identidade e mobilização nas estratégias de engajamento dos fãs através das mídias sociais pelo Happy Rock gaúcho. In: HERSCHMANN, Micael (org.) *Nas bordas e fora do mainstream. Novas tendências da Indústria da Música Independente no início do século XXI*. São Paulo: Editora Estação das Letras e das Cores, 2011.

AMARAL, Adriana; SARTORI, Paola. Let’s Talk About Indie Partie’s Audience: A Interatividade do Público de Festas Indie em Porto Alegre

nos Eventos no Facebook. *Revista Temática* (João Pessoa. Online), v. 13, p. 18-35, 2017. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/tematica/article/view/32516>> Acesso em 14/03/2017.

AVILA, Alisson; BASTOS, Cristiano; MÜLLER, Eduardo. *Gauleses Irredutíveis*. Causos e atitudes do rock gaúcho. Porto Alegre: Editora Buqui, 2012.

BARBOUR, Rosaline. *Grupos Focais*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BEY, Hakim. *TAZ: Zona autônoma temporária*. São Paulo: Conrad, 2004.

BOMFIM, Ivan; AMARAL, Adriana. *Porto Alegre pós-industrial – Vila Flores, Galeria Hipotética e a revitalização do 4º Distrito*. In: FREITAS, Ernanni; SARAIVA, Juracy; HAUBRICH, Gislene (orgs). *Diálogos Interdisciplinares: Cultura, Comunicação e Diversidade no Contexto Contemporâneo*. Novo Hamburgo: Editora Feevale, 2017.

CONTER, Marcelo B. *LO-FI – Música pop em baixa definição*. Curitiba: Appris, 2016a.

CONTER, Marcelo B. Arqueologia da mídia na música eletrônica gaúcha. In: XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. *Anais*. São Paulo: USP, 2016b. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-0888-2.pdf>>. Acesso em 24 abr. 2017.

CUNNINGHAM, Stuart. *From Cultural to Creative Industries: Theory, Industry, and Policy Implications*. University of Technology: Brisbane, 2002.

FELIPE, Leo. *A fantástica fábrica*. Porto Alegre: Publicato, 2014.

FLANAGAN, John C. The Critical Incident Technique. *Psychological Bulletin*, v.5, p.327-358, 1954.

FISCHER, Gustavo. Depoimento. *Grupo Focal*, Porto Alegre, 2014.

HESMONDHALGH, David. *The Cultural Industries*. New York: Sage Publications, 2012.

JANOTTI Jr., Jeder. “Rock and roll all nite”. Notas sobre rock pesado, tecido

urbano e sua apropriação em Porto Alegre. In: HAUSSEN, Dóris Fagundes (org.). *Mídia, Imagem & Cultura*. Porto Alegre – RS: EDIPUCRS, 2000, p. 249-263.

JANOTTI Jr., Jeder, SÁ, Simone. Apresentação. In: JANOTTI Jr., Jeder, SÁ, Simone (Orgs). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013.

JANOTTI Jr., Jeder, SÁ, Simone (Orgs). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013.

LEITE, Maicon Luis Custódio. Tá no Sangue! A história do Rock Pesado Gaúcho. Porto Alegre: Ed. do Autor, 2014.

LANDRY, Charles. Prefácio. In: REIS, Ana Carla; KAGEYAMA, Peter. *Cidades criativas: perspectivas*. São Paulo: Garimpo de Soluções, 2011. p.7-15.

MACDONALD, Raymond., WILSON, Graeme. Musical Identities of professional jazz musicians: a focus group investigation, *Psychology of Music*, 33 (4): 395-417, 2005.

NORA, Pierre et al. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. ISSN 2176-2767, v. 10, 1993. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>

NUNES, Caroline G. *As próximas horas serão muito boas. Materialidades e estéticas da comunicação em duas apresentações ao vivo da banda Cachorro Grande*. n.p.: 2016. Repositório Digital da Biblioteca da Unisinos - RDBU, EBSCOhost. Acesso em 19 dez. 2016.

REIS, Ana Carla; KAGEYAMA, Peter. *Cidades criativas: perspectivas*. São Paulo: Garimpo de Soluções, 2011.

REYNOLDS, Simon. *Retromania: pop culture's addiction to its own past*. New York: Faber & Faber, 2011.

ROBERTS, Les, COHEN, Sara. Unauthorising popular music heritage: outline of a critical framework, *International Journal of Heritage Studies*,

14/01/2013. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.1080/13527258.2012.750619>>. Acesso em 16/04/2014.

SCHUMACHER, E. F. *O negócio é ser pequeno: um estudo de economia que leva em conta as pessoas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

SILVEIRA, Fabrício. Arqueologia do rock gaúcho. Uma década de metal pesado em Santa Maria (1980-1990). In: DI PINTO, Charles; BORBA, Gustavo (orgs.). *Fragmentos de Memória do Rock Gaúcho*. São Leopoldo – RS: Ed. Unisinos, 2014a, p. 19-49.

SILVEIRA, Fabrício. Rock gaúcho, cultura urbana e cenas musicais em Porto Alegre. Um exercício metodológico. Revista *Cadernos da Escola de Comunicação* da Unibrasil, Curitiba – PR, volume 01, número 12: 35-48, dezembro de 2014b.

SILVEIRA, Fabrício. Porto Alegre en el espejo partido de Júpiter Maçã. In: VARGAS, Herom y KARAM, Tanius (eds). *De Norte a Sur: música popular y ciudades en América Latina*. Apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones. Mérida (Yucatán, México): Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán, D. R. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Editorial Libro Abierto, 2015a, p. 347-376.

SILVEIRA, Fabrício. The Fall: John Peel e os ares do norte. Revista *Verso & Reverso*, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Unisinos, São Leopoldo – RS, v. 29, n. 71, ano XXIX, maio/agosto, 2015b, p. 123-130.

SILVEIRA, Fabrício. Cenas musicais em Manchester. Passado-presente. Revista *Fronteiras – Estudos midiáticos*, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Unisinos, São Leopoldo – RS, v. 17, n. 03, setembro/dezembro, 2015c, p. 332-340.

SILVEIRA, Fabrício. *Guerra Sensorial*. Música pop e cultura *underground* em Manchester. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2016, 208p.

SILVEIRA, Fabrício; NUNES, Caroline Govari. Tensões identitárias nas cenas musicais de Porto Alegre. Cachorro Grande e o rock gaúcho. *Revista Cadernos da Escola de Comunicação* da Unibrasil, Curitiba – PR, volume 01, número 13: 49-62, dezembro de 2015.

SISTEMA FIRJAN. *Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil*. Rio de Janeiro, dez/2014.

SOUZA, Rosana. Slide to Unlock: Um estudo das táticas de resistência cotidiana dos usuários do ecossistema iOS/Apple. *Tese de Doutorado*, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, PPG Ciências da Comunicação, 2014.

STERNE, Jonathan. *The audible past: cultural histories of sound reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

STERNE, 2009. The preservation paradox in digital audio. In: BIJSTERVELD, Karin, VAN DIJCK, José (Eds). *Audio Technologies, Memory and Cultural Practices*. Amsterdam University Press, 2009, pp.55-65.

STRAW, Will. Cenas culturais e as conseqüências imprevistas das políticas públicas. In: JANOTTI Jr., Jeder, SÁ, Simone (Orgs). *Cenas musicais*. São Paulo: Anadarco, 2013, pp.13-28.

TELÓ, Luiz P. Uma entrevista afudê com Carlinhos Carneiro. *Culturíssima*, 19/07/2015. Disponível em: <<http://culturissima.com.br/especial/uma-entrevista-afude-com-carlinhos-carneiro/>> . Acesso em: 20/08/2016.

ZIELINSKI, Sigfried. *Arqueologia da mídia: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir*. São Paulo: Annablume, 2006.

O principal tópico de investigação que pretendo abordar é o da visibilidade das cenas musicais¹. Desse modo, aproximo dois de meus principais interesses. Um deles é a própria noção de uma cena musical ou cultural, para a qual eu me voltei intermitentemente em meu trabalho nos últimos vinte anos. O outro, um interesse mais recente, é a cultura da noite urbana. Recentemente eu completei um projeto coletivo de dois anos sobre a noite urbana, e estou tentando expandi-lo para uma rede internacional.

Permita-me começar falando sobre onde moro. Sou de Montreal, em Quebec, no Canadá. Dizer isso é, imediatamente, dizer algo politicamente sensível: muitas pessoas no Quebec não se reconhecem como habitantes do Canadá. E muitas pessoas em Montreal não se consideram habitantes de Quebec. Isso é sintoma dos modos com os quais a identificação individual para com uma cidade se tornou, para muitos, uma identificação primária. Hoje em dia falamos de uma cena musical em Montreal, mas quase nada de *la Musique Québécoise* ou música canadense.

Mais precisamente, vivo em um bairro de Montreal chamado “Mile End”. Desde o final dos anos 1990, Mile End tem sido considerada a área mais vital para o rock em Montreal e provavelmente em todo o

1. Tradução: Marcelo Bergamin Conter e Demétrio Rocha Pereira.

Canadá. É a casa de grupos influentes, como Godspeed You! Black Emperor, do selo deles, Constellation Records, e do selo de *house music* Mile End Records; é a “terra natal” do Arcade Fire, da Casa del Popolo, provavelmente a casa noturna mais importante para o rock alternativo em Montreal, e de outra casa importante, o Cabaret du Mile End; e é o bairro onde dezenas de bandas e outras configurações musicais começaram e onde algumas continuam a viver: Mozart’s Sister, Grimes, Blue Hawaii, Braids, Sean Nicholas Savage, Mac DeMarco e TONS-TARTSSBANDHT, Purity Ring, Doldrums.

Atualmente, o bairro Mile End está lentamente perdendo parte de sua centralidade, na medida em que a atividade musical se move em direção ao norte, diante do processo de gentrificação. Mas para boa parte dos anos 2000, Mile End era considerado o epicentro da atividade musical de Montreal e do Canadá. Em 2010, foi o centro do que as pessoas começaram a chamar de “New Weird Canada”, um *underground* musical caracterizado por seus altos níveis de excentricidade².

E então jornalistas passaram a escrever sobre a cena em Mile End. O desafio que eles enfrentaram, no entanto, foi de que a cena musical de Mile End era difícil de capturar em termos visuais. Música consumida em salas escuras, *lofts* ou bares, não é particularmente fotogênica. Isso é particularmente o caso para música que não é particularmente teatral, e que comumente é marcada por uma casualidade cultivada. De todo modo, salas escuras transmitem pouco da geografia de uma cena. Como resultado, boa parte das imagens de Mile End que circularam são imagens nas quais a música está ausente. A música havia sido a

2. O termo “New Weird Canada” foi utilizado pela primeira vez em 2012 por Greil Marcus. Fonte: <<http://www.aux.tv/2012/09/the-new-weird-canada-exploring-the-emerging-music-underground/>>. Acesso em 28 nov. 2016.

atividade cultural fundante da ideia de Mile End como uma cena, mas os significantes visuais daquela cena pouco comunicam música.

Como um experimento, digitei as frases “Mile end” e “Music scene” no Google Imagens. Das primeiras 31 imagens, em apenas três vemos qualquer relação com música: em uma delas, um músico toca na inauguração de um parque; em outra, um músico fala em um seminário; na última, vemos o logo do selo Mile End Records. Em geral, vemos imagens de prédios que não possuem necessariamente relação com música: igrejas, lojas, restaurantes. Vemos ruas. Não vemos, de fato, muitas pessoas, e a maior parte das que vemos está em uma única foto de um grupo de pessoas sentadas do lado de fora do Café Olympico. Esse é o café que jornalistas tipicamente descrevem como o local de encontro da cena musical *hipster* de Mile End.

Estou interessado no modo como essa ausência de imagens da música de Mile End acaba por produzir muitas coisas. Primeiramente, tal ausência de imagens intensifica a ideia de que a música aqui é *underground* – não apenas no sentido de ser experimental e transgressiva, mas porque é invisível. A cena não se oferece a um entendimento simples. Quando me mudei para Montreal, os indicadores de uma cena eram muito visíveis no modo como os punks se vestiam e ocupavam o espaço público. Agora, em Mile End, é como se os músicos fossem alienígenas que vivem entre nós, indetectáveis. Em segundo lugar, porque as imagens de Mile End focam em prédios e ruas, elas contribuem para o sentido de que a música aqui está muito presa ao espaço e à localidade, mesmo que a música em si quase nunca seja exibida nos locais onde ocorre. Em terceiro lugar, e eu voltarei a isso mais tarde, a ausência de imagens de música confirmam uma tendência da vida urbana no século XXI: de que a vida cultural, mesmo a do tipo manifestamente

oposicionista, será absorvida em um modo de vida generalizado cujas características mais visíveis são os espaços de consumo público, como restaurantes e cafés.

Agora podemos contrastar representações da cena de Mile End com aquelas de um outro fenômeno “cênico”: a cena que Eric Davidson (2010), em seu livro mais recente, chama de “Gunk Punk”. Basicamente, Gunk Punk é uma cena parcamente conectada, devotada à música dos anos 1990 que encaixava, estilisticamente, entre o punk hardcore e um power pop ou garage bagunçados. A cena foi constituída por bandas como New Bomb Turks e Ding Dongs. Se representações da cena musical de Mile End são tão frequentemente carentes de fotos de música, o livro de Davidson é o oposto. Ele está recheado de fotografias: toda imagem parece ser de uma banda tocando em um clube, tal como na imagem de capa. Aos poucos, todas essas imagens passam a parecer idênticas. É claro que não há outra especificidade da cena Gunk Punk para além do clube genérico... não existiam espaços ou bairros aos quais ela estivesse associada, nenhum lugar para o qual a cena convergia para beber café à tarde. A cena se manteve unida pela fina linha de gosto que combinava, dos Estados Unidos até a Europa Ocidental, músicos cujos gostos eram muito arquivísticos para simplesmente querer fazer punk extremo e muito punks para simplesmente querer reviver as bandas de garagem dos anos 1960. A cena Gunk Punk era apenas o nome da rede formada através dessa linha de gosto musical. Era visível apenas em seus momentos de atuação. Já a cena Mile End de Montreal, por outro lado, podia reivindicar ser uma comunidade, com infraestruturas para viver, comer e socializar.

Pode-se dizer que a questão da visibilidade das cenas musicais e das subculturas oscila entre duas posições elaboradas entre os anos 1980

e 1990. Uma dessas é a ideia de que subculturas já estão sujeitas a um olhar: o olhar da vigilância, o olhar do poder. Subculturas habitam esse olhar, e elas o procuram. Mas tudo o que elas fazem é devotado a garantir que o olhar de outros não alcance o entendimento, que é um de seus objetivos. Como diz Dick Hebdige, em seu livro de 1989 *Hiding the light*: “A subcultura se forma no espaço entre a vigilância e a evasão da vigilância, ela traduz o fato de estar sob escrutínio no prazer de ser observado. É um esconder-se na luz” (p. 35). E, na sequência: “Subculturas são um jogo duplo de chamar atenção e se recusar, assim que a atenção tenha sido adquirida, a ser lido à risca” (idem).

Dois anos mais tarde, em 1991, Hakim Bey irá sugerir um tipo de política bastante diferente. O foco não é mais, como fora com Hebdige, uma subclasse marginalizada que deve encontrar modos de afirmar a sua identidade. Tampouco o inimigo é uma força engajada em vigilância que visa compreender e, portanto, controlar. Em vez disso, o inimigo é uma lógica de consumo que torna toda imagem subcultural em uma *commodity* cinemática. Subculturas tentam minar a Sociedade do Espetáculo construindo espaços marginais e efêmeros de invisibilidade. Em uma sociedade que transforma tudo em “cinema”, o gesto radical é aquele que falha em atrair o olhar. Para Hakim Bey, o propósito de uma política radical é o de criar zonas autônomas temporárias que não deixam rastros nem atraem olhares:

Iniciar uma zona autônoma temporária (ZAT) pode envolver táticas de violência e de defesa, mas a **sua maior força está em sua invisibilidade** – o Estado não pode reconhecê-la porque a História não tem uma definição para ela. Assim que a ZAT é nomeada (representada, mediada), ela deve desaparecer, ela *irá* desaparecer, deixando para trás uma casca vazia, apenas para

brotar novamente em algum outro lugar, mais uma vez invisível porque indefinível em termos do Espécátulo (BEY, 1991).

Hebdige e Bey não estão oferecendo teorias diferentes sobre a mesma coisa. Hebdige, como sabemos, está falando sobre a longa linha de subculturas espetaculares, que inclui desde as gangues de rua londrinas do século XIX até os punks do século XX. A ideia das ZATs de Bey irá se tornar uma parte fundamental dos modos como a cultura rave nos anos 1990 irá se autoteorizar. Eles estão falando sobre tipos muito diferentes de *underground* e tipos muito diferentes de política cultural. Um modo de descrever a diferença entre ambos, talvez, é dizer que Hebdige é iconofílico: ele vê visibilidade e imagem como chaves para a resistência e concebe conflitos culturais em termos de guerra semiótica. Bey, por outro lado, é iconofóbico, condenando a imagem por sua inevitável cumplicidade com uma cultura de consumidores midiaticizada.

Podemos dizer várias coisas a respeito dessas duas abordagens sobre visibilidade, mas eu quero falar por um momento sobre as suas implicações para a questão das identidades, dos corpos marcados por raça, gênero e sexualidade. Permitam-me oferecer duas hipóteses:

1) Uma hipótese é que aquilo que, para Dick Hebdige, é típico das subculturas de rua há muito tempo é verdadeiro para minorias raciais, sexuais e assim por diante. A resistência de afro-americanos e latinos, de comunidades transgênero e afins envolveu a reivindicação ao direito de ocupar o espaço público e afirmar essas identidades visíveis onde elas talvez não seriam aceitas. Contudo, essa ocupação do espaço público irá com frequência incluir uma resistência a uma compreensão simplória. Essa é a clássica luta por visibilidade dos oprimidos e dos marginalizados.

2) A luta de Hakim Bey por invisibilidade, por outro lado, é uma recusa a lutar no nível da imagem. Há uma história dessa luta por invisibilidade no coração de políticos americanos negros e, em particular, no pensamento de Ralph Ellison. Ser invisível é encontrar lugares não apenas de refúgio, mas de comunidade e autodesenvolvimento. No momento em que Hakim Bey está escrevendo, no entanto, a recusa por brigar no nível das imagens é também uma recusa por conceber a luta cultural em termos de raça, gênero, sexualidade – todas essas coisas que funcionam no nível do visível. Assim, nós temos a percepção da cultura rave dos anos 1990 como desprovida de sexo e gênero, como implicitamente branca e despreocupada com políticas de identidade social.

Talvez possamos dizer, em 2014, que nenhuma dessas posições, tampouco as coisas que elas descrevem, continuam a ter pertinência. Talvez queiramos dizer que subculturas espetaculares, procurando por e resistindo ao olhar do poder no espaço público, praticamente não estão mais entre nós. Talvez queiramos dizer, também, que ZATs de invisibilidade utópica só existem em formas paródicas, como o Burning Man Festival ou festas na praia em Ibiza. Isso talvez seja o caso no Europa Ocidental, Canadá e Estados Unidos, mas suspeito que seja diferente em outras localidades.

Retornemos para a cena de Mile End em Montreal. Em março de 2014, o jornal The Ottawa Citizen publicou uma matéria chamada “Day Trip: A day in Mile End, Montreal’s hipster capital”³. O que me interessa nesse texto, que, em geral, foi bem-sucedido na caracterização do bairro, foi a imagem que o acompanha: a imagem de uma

3. Fonte: <<http://www.ottawacitizen.com/Trip+Mile+Canada+hipster+capital/9669130/story.html>>. Acesso em 29 nov. 2016.

butique vendendo roupas velhas e outros tipos de objetos *vintage*. Imagens como essa agora têm servido com frequência cada vez maior para representar a vizinhança. Se o centro original da cena cultural de Mile End era a produção musical, essa atividade era e continua sendo invisível e não representada. Há, obviamente, problemas formais em representar a música em termos visuais, e é lugar-comum reparar que os suportes materiais da música – discos, instrumentos etc. – são comumente utilizados para representar uma substância que é sônica ao invés de visual. O que é interessante no caso de Mile End é que a *imagerie* agora rapidamente passa por cima dos suportes materiais da música para nos mostrar o material não-musical de uma cena originalmente fundada a partir da música: como os objetos que vêm se acumulando e sendo reaproveitados e que agora abarrotam as lojas hipsters *vintage*. As cenas geram essa acumulação de bens materiais como um de seus processos subjacentes; esses bens materiais então se tornam símbolos visuais dos gostos que caracterizam a cena. Seu relacionamento com a cena é um tanto indicial: eles apontam para gostos, mas os expressam apenas parcialmente.

A mais interessante imagem de Mile End, do meu ponto de vista, é uma que figura entre as primeiras 31 imagens que surgiram na busca efetuada via Google Search mencionada anteriormente. Metade de todas as fotos de Mile End parecem ser imagens de pessoas sentando do lado de fora de um café em particular, o Café Olímpico. Jornalistas correm para este café como se os segredos da cena musical de Mile End estivessem ali contidos. Quando eu fui entrevistado por uma estação de rádio sobre a cena, eles insistiram que deveríamos gravar a entrevista lá. Se essa é de fato a cena de Mile End, então ela claramente não é espetacular e resistente, nos termos de Hebdige, procurando a luz

da vigilância. E claramente não é uma ZAT trabalhando para produzir e manter sua invisibilidade. Mesmo que muitas das pessoas chave na cena musical de Mile End podem ser ali encontradas em momentos particulares do dia e da noite, o Café Olímpico não oferece muito mais do que uma imagem de um convívio relaxado.

Penso que a ideia de cena tem sido beneficiada pela recente expansão do que podemos chamar de estudos culturais urbanos. Com o estudo do urbano, o conceito de “cena” tem sido capaz de deixar de lado o debate envolvendo subculturas e tribos, um debate que David Hasmondhalgh tão habilmente resumiu anos atrás. “Cena”, agora, retorna para nós como a questão da visibilidade na vida urbana. Cena, como o sociologista Alan Blum já argumentou, designa a teatralidade da vida urbana, os modos através dos quais o prazer da cidade vem de ver pessoas juntas em situações de convívio (BLUM, 2003).

Mas esta imagem de convívio público reside em um difícil relacionamento com a música ou outras formas culturais. As imagens de pessoas no Café Olímpico revelam ou escondem os segredos da cena musical? Cenas fazem a atividade cultural ativa e decifrável ao interpretá-la para o público, arrancando-a de atos de produção e consumo privado para contextos públicos de sociabilidade, convívio e interação. Ao ver pessoas que se parecem com músicos ou artistas sentadas juntas, bebendo café, podemos pensar que estamos testemunhando e compreendendo uma cena. Do mesmo modo, contudo, cenas tornam atividades culturais invisíveis e indecifráveis ao “esconder” a produtividade cultural atrás de formas de vida social aparentemente sem sentido (ou indistinguíveis).

Há cinco anos, quando a mídia tanto nacional quanto internacional enviou repórteres para cobrir a renomada cena cultural de Mile End,

essas lógicas compensatórias de uma cena agiram de formas tanto reveladoras quanto divertidas. Jornalistas perambulavam pelas principais cafeterias italianas, que eram as portas de entrada convencionais para esta cena, incertos por onde começar. Eles estavam inseguros quanto à efervescência social facilmente observada nesses locais eram a cena em si ou simplesmente um conjunto de distrações que camuflavam a real e mais secreta cena para a qual eles nunca obteriam acesso.

É em relação a essas ideias que quero concluir com um número de hipóteses sobre o lugar das cenas culturais e musicais da vida da cidade. Algumas, creio, são óbvias, outras, espero, nem tanto.

1) a noção de cena agora é difícil de separar de uma lógica de gentrificação.

Aqui está uma possível definição atual de cena: uma cena é um fenômeno cultural que surge quando qualquer atividade com um propósito adquire um suplemento de sociabilidade e quando aquele suplemento de sociabilidade se torna parte da **efervescência** observável da cidade. Isso não é uma definição completa, mas eu penso que toda definição de cena deve contar com algo como um suplemento de sociabilidade. Se há apenas trabalho cultural e nenhuma sociabilidade, temos pouco mais do que uma rede de trabalho ou um centro produtivo. Se há muita sociabilidade mas nenhuma expressão cultural de fundo, temos apenas lazer e consumo. Nas cidades contemporâneas, uma cena é o suplemento de sociabilidade, convívio e efervescência que une as pessoas em torno da produção de cultura. E, como sabemos, esse suplemento se tornou altamente valioso na transformação econômica das cidades, através de um processo que chamamos de gentrificação.

2) O que antes eram aspectos marginais ou secundários da cena – seu sistema de “suporte” – agora são completamente assimilados por ideias de criatividade e inovação.

O problema atual dos *undergrounds* culturais é que eles são facilmente assimilados por discursos oficiais de incubação e inovação. Eu não quero ridicularizar aqui a crítica de ideias da cidade criativa ou da classe criativa. Mas eu quero constatar que estas coisas que Harold Becker uma vez viu como parte do “sistema de suporte” de um mundo artístico ou de uma cena – cafés, bares, restaurantes – agora são consagrados como atores fundamentais em uma cultura de criação e inovação. “Comida é o novo rock⁴”, uma jornalista do Washington Post sugeriu em 2013, e a substituição da música pela comida como *locus* de energias criativas é visível em uma variedade de lugares. É também o caso do predomínio da representação visual das cenas culturais por cafés e restaurantes, cujas imagens são tiradas para expressar os mesmos gostos que poderiam ser expressos por estúdios ou casas noturnas, caso estes tivessem mais apelo visual.

3) Dos anos 1960 até o final dos anos 1990, a música foi separada dos eventos públicos que envolviam comida ou bebida. Nos anos 2000, a conexão entre elas foi restaurada.

Tenho me interessado por muito tempo em um período que começa mais ou menos nos anos 1960, quando, em países ocidentais ao menos, atividades como dançar se tornaram separadas de atividades como jantar. Em muitos países, o “supper club” (clube da ceia) era um

4. Fonte: <https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/are-foodies-quietly-killing-rock-and-roll/2013/05/10/632f1718-b8fb-11e2-b94c-b684dda07add_story.html>. Acesso: 29 nov. 2016.

formato cultural central: o público primeiro sentava e comia, depois se levantava e dançava, e então músicos tocavam ao vivo. Isso acabou nos anos 1960, com o crescimento das discotecas e das boates: não mais se saía em pares ou grupos de casais; o consumo de drogas foi, aos poucos, substituindo o hábito de se alimentar; e o surgimento do DJ fez com que o público dançasse a uma sequência ininterrupta de gravações, ao invés de pausar entre canções para retornar à mesa. A separação entre convívio relaxado e consumo musical, de certo modo, libertou a música para se mover para a madrugada e para assumir formas mais experimentais e opositoras.

O consumo notívago de música contínua, é claro, mas me interessa os modos em que música e convívio durante as refeições estão voltando a colidir. Na França, nos últimos anos, as pessoas têm notado o crescimento dos “Bars à ambiance musicale”, e o mesmo fenômeno é perceptível em Montreal, Cidade do México, São Paulo, Bogotá e outras cidades em que estive recentemente. Em um *bar à ambiance musicale*, as pessoas bebem e comem acompanhadas de música selecionada por curadoria, usualmente por um DJ. A música recua da centralidade da performance ao vivo, mas se aproxima do status de pano de fundo despercebido.

Obviamente há muito a se lamentar nessa mudança: a música foi retirada, em muitos casos, de sua associação com a noite mais profunda, daquele espaço/tempo em que, historicamente, as mais transgressivas formas de expressão pareciam se desdobrar. O convívio da conversação tem sido por muito tempo considerado, por músicos e por outros, como um forte contraste à força inquietante da música. O bar à *ambiance musicale* presume uma clientela igualmente interessada em ouvir música interessante ou em entrar em conversação. O que antes

era (e ainda é, às vezes) uma batalha entre ruído transgressivo causado pela música é cada vez mais uma batalha contra a conversação barulhenta de rua e o hábito de fumar coletivamente.

De forma mais ampla, podemos ver mudanças no relacionamento entre formas culturais e espaços de convívio. Na Cidade do México, cinemas de repertório adicionam bares ou restaurantes como apêndices, para compensar o declínio atrativo do cinema em si e para adicionar sociabilidade ao consumo do cinema. Livrarias da mesma cidade instalaram cafés para atrair consumidores e aumentar as receitas. Esses cafés se tornaram restaurantes, com terraços externos e música curada, e agora a livraria é apenas um pano de fundo para o que essencialmente é um restaurante. Em Montreal, assim como em Paris ou outras cidades, uma das ameaças mais perceptíveis para qualquer tipo de cultura se tornou a transformação de qualquer lugar disponível em um restaurante ou bar. Livrarias, lojas de discos e casas de show pequenas estão morrendo. Os restaurantes que os substituíram não costumam ser corporativos ou maléficos; eles são normalmente abertos por pessoas genuinamente criativas para quem comida e bebida são participantes relevantes na nova cultura da criatividade urbana. Mas aqui, mais uma vez, muitos dos processos culturais que uma vez associamos com a música agora são tomadas por comida e bebida. Desde os anos 1960, promotores musicais têm tido um papel chave em redefinir velhas formas de arquitetura urbana: os salões da década de 1930 se tornaram as salas de concerto psicodélicas dos anos 1960, clubes sociais étnicos se tornaram os clubes punks nos anos 1970, prédios industriais abandonados se tornaram espaços para performances nos anos 1980 e 1990. Agora são os restaurantes que são centrais para esta conversão, normalmente à custa de lojas pequenas e independentes

que fecham, mas cujas marcas de autenticidade empreendedora são costumeiramente mantidas pelos donos dos restaurantes que nelas abrem seu estabelecimento.

4) A organização da cultura segue a percepção de que o que é escasso é a sociabilidade, e não expressões culturais interessantes.

Nos anos 1990, aqueles que teorizaram o que é chamado estética relacional no mundo das artes visuais tinham uma ideia semelhante: o que a arte deve resolver, eles argumentavam, não é a ausência de sentido, mas a ausência de interconexão⁵. O sentido estava por todo o lado, assim era afirmado; sociabilidade era escassa. Então vimos uma grande variedade de obras de arte que tinham como missão produzir novos modos de interconexão, através de coisas como servir refeições dentro da galeria.

Devemos nos perguntar se algo semelhante está acontecendo com a música: aquele evento em que encontrávamos músicas novas e anteriormente inéditas está perdendo espaço para o bar de fim de tarde com ambiência musical. Aqui, alguém pode conversar com seus amigos enquanto ouve uma música de fundo que é até interessante, mas que não demanda uma atenção mais dedicada. Isso não é tudo o que está ocorrendo, é evidente: música interessante continua a ser feita e ouvida, espaços noturnos de transgressão seguem existindo em cidades ao redor do mundo. Mas enquanto imagens de convívio em cafés passam a definir cenas culturais importantes, como aquelas da vizinhança em que resido, precisamos nos questionar: será que finalmente encontramos aquele mundo perfeito, em que a cultura se assenta

5. Conferir artigos reunidos em Bishop, 2006.

às rotinas e intimidades de nosso dia-a-dia? Ou será este o triunfo de uma afável complacência em que a luta cultural contra a significação terá desaparecido?

Referências

BEY, Hakim. *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism* [online]. Disponível em <<http://hermetic.com/bey/taz3.html>>.

1991. Acesso em 16 jan. 2017.

BISHOP, Claire. (Org.). *Participation*. London, Cambridge, Mass: Whitechapel, MIT Press, 2006.

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

DAVIDSON, Eric. *We Never Learn: The Gunk Punk Undergut, 1988-2001*. Milwaukee, Wisconsin: Backbeat Books, 2010.

A MPBzação do Rock Mainstream no Brasil

Gustavo Alonso

Em agosto de 1987, três meses depois de descobrir que tinha AIDS, o cantor Cazuza ganhou o prêmio de melhor letrista de MPB pela Associação Brasileira de Discos. Naquela oportunidade ele dividiu o prêmio com Chico Buarque. Feliz com a comparação, Cazuza declarou: “Foi o máximo, a partir daquele momento percebi que era do *primeiro time* da MPB, não estava mais na reserva” (DUÓ, 1990, p. 52)¹.

O sentimento de Cazuza fazia sentido. Ele passara muito tempo sendo visto como alguém “do banco de reservas”. O rock dos anos 1980 teve que brigar muito para ser aceito sob as asas da MPB, e ganhar parte de seu status e legitimidade. Grande parte da bibliografia naturaliza a aceitação do rock nacional pela MPB como se fosse simplesmente uma questão de mérito. Mas a incorporação do rock dos anos 80 à MPB foi um processo com idas e vindas. Este artigo visa mostrar como se deu este processo. Para isso pensaremos através dos conceitos e ideias formulados especialmente por Simon Frith e Jeder Janotti (FRITH, 1996; JANOTTI, 2006; JANOTTI, 2003).

Janotti nos recorda a importância de se tomar a canção como ponto de partida para a abordagem dos aspectos sociais e culturais do consumo da música. Ele aponta que “a dimensão plástica e material deve ser devidamente analisada para uma melhor compreensão dos aspec-

1. Esse tom hierarquizador é frequente na MPB. Uma reportagem de *O Globo* homenageou Elton Medeiros com a manchete “No primeiro time”, *O Globo*, 2º Cad. 29/07/2005.

tos midiáticos da música popular massiva”. Isso ajudaria a identificar como ocorre a produção de sentido nos produtos musicais e quais aspectos dessa experiência são privilegiados. Trata-se de pensar a invenção dos critérios através dos quais foi forjada inicialmente a distinção e as semelhanças entre o rock e MPB. Como diz Janotti:

Traçar a genealogia de uma canção popular massiva envolve localizar estratégias de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores e gostos são “incorporados” e “excorporados” em determinadas expressões musicais).

Assim, o crítico e/ou analista, pode partir das relações que vão do texto ao contexto, dos músicos à audiência, do gênero aos relatos críticos, dos intérpretes ao mercado para dar conta das questões que envolvem a formação dos gêneros musicais (JANOTTI, 2006, p. 41).

Janotti segue os passos de Simon Frith, para quem a noção de que valor implica conflitos, posicionamentos, distinções e tensões. De forma que a noção de autenticidade e independência dos gêneros estão em constante rearranjos na produção atual. Rock e MPB não são categoria estanques nem tampouco idênticas. É na tensão volátil e histórica entre interdependência e autonomia destes gêneros que está o interesse deste artigo.

O rock nacional foi um movimento muito diversificado, que ia de bandas com influência punk até ao pop mais explícito. No meio disso

tudo bandas de reggae, ska, new wave, metal... Uma infinidade de matices e diferenças. Apesar de todas as divergências iniciais havia um elo que ligava quase todas as bandas: o discurso contra a MPB. Principalmente na primeira metade dos anos 1980 a disputa entre o rock e a MPB eram frequentes e parecia não haver meio termo possível entre os dois estilos musicais.

Uma crítica a análise que desenvolverei neste artigo poderia dizer que tanto a distancia quanto a aproximação dos dois gêneros devem-se simplesmente às vontades da famigerada “indústria cultural”. Mas sabemos que esta indústria não atua no vazio, mas no caldo cultural complexo, ambíguo e, as vezes, contraditório, em que vivemos. É na tensão entre as estratégias econômicas midiáticas e os processos criativos que giram a recepção desses produtos e a construção do valor cultural, simbólico por excelência, das obras artísticas. Assim, a associação/distinção entre dois gêneros não se deve apenas aos interesses midiáticos, mas a uma série de batalhas estético-políticas de valoração cultural.

Não foi “naturalmente” que o rock *mainstream* se aproximou da MPB. Isso aconteceu pois os próprios atores sociais do gênero, não sem idas e vindas, sentiram necessidade dessa aproximação, como veremos. Este texto defende que a aproximação com a MPB foi ao mesmo tempo vitória e derrota do gênero. Vitória parcial, pois conseguiu valorar o rock a partir da “linha evolutiva” da música brasileira e incluir os nomes principais ao panteão artístico nacional. E derrota parcial, pois subordinou o rock a uma forma de se contar a sua própria história que não é originária destes mesmos atores, mas construída por critérios em conjunção com a MPB.

É importante lembrar que essa é uma especificidade do Brasil. Em outros lugares não aconteceu assim. Na Argentina, por exemplo, o rock

consegue ter autonomia maior em relação aos outros gêneros, sem se submeter ao tango, por exemplo, ou a qualquer outro gênero em busca de valorização. No EUA, por motivos diferentes, também não há essa subordinação. Não se valora o rock por sua aproximação com qualquer canção tradicional. E quando se aproxima com a tradição do blues, é a cena do rock que dita os limites dessa aproximação e valoração.

Antes de começar, outro esclarecimento precisa ser feito: trabalhe-se aqui com o rock *mainstream*. Aquele veiculado pela indústria cultural, consumido por milhões, ouvidos e tocados nas rádios de todo o país. Há visões divergentes dentro da cena rock que insistem em dizer que o rock *mainstream* “não é rock”. Não obstante, esses olhares tendem a referendar, ainda que pela negativa, a existência de um consenso hegemônico em torno da aproximação com a MPB. Então, trata-se aqui de analisar este consenso geral, ainda que perdendo em especificidade, ganhando na averiguação do significado social hegemônico sobre rock no Brasil.

Para melhor averiguar a transição acerca do posicionamento do rock *mainstream* no Brasil, buscar-se-á neste artigo polarizar dois momentos, oposição e conjunção, entre MPB e rock. Por questões literárias e de limites físicos, simplificarei a realidade nesta oposição operacional. Sem desprezar as riquezas da realidade ambígua, penso que a demarcação de dois momentos opostos ajuda a compreender melhor o macromovimento hegemônico do rock brasileiro. Novamente, o que se perde em especificidade, se ganha em compreensão macroestrutural. Não significa que desprezo as ambiguidades e as atitudes “fora de contexto”, mas que a principal intenção aqui é mostrar uma ambiguidade da própria escrita e memória do rock, que quase sempre despreza este

movimento repulsa/adesão do rock e da MPB, seja naturalizando-o, seja desprezando-o.

Ditadura do banquinho e violão

Quando o rock apareceu no início dos anos 80, causou rebulição no cenário cultural. Tomando as rádios, os programas de TV e os palcos de todo o país, o rock desestabilizou um lugar que era tradicionalmente da MPB, especialmente entre a juventude oriunda de setores das classes médias. Diante do contexto de redemocratização, grande parte dos artistas da MPB sentiu-se ameaçado por aqueles “invasores”.

Em todas as regiões do país onde o rock surgiu, abria-se uma fratura. Na Bahia não foi diferente. Em 1982 Marcelo Nova, líder do Camisa de Vênus, cuspiu num pôster de Pepeu Gomes, guitarrista dos Novos Baianos, durante um show no Teatro Vila Velha em Salvador (BRYAN, p. 89). Ao ofender Pepeu Gomes, também baiano, Marcelo Nova feria a trajetória do guitarrista dos Novos Baianos, grupo que surgiu na esteira do tropicalismo nos anos 1970, na proposta de abraçar o som estrangeiro. Moraes Moreira, ex-integrante do grupo de Pepeu, tomou as dores do guitarrista e da MPB:

Veja: O que você acha dessa nova geração que surge no Rio e São Paulo? **Moraes Moreira:** Eu gosto do rock (...) mas acho importante que, como fizeram os Novos Baianos, essa nova turma procure uma solução brasileira para o rock, numa linguagem que seja nossa. Acho que não tem sentido, nessa altura, os grupos simplesmente imitarem o rock estrangeiro.

Veja: Você se refere a algum grupo especial?

Moraes Moreira: É apenas um conselho que dou aos novos, pelo que tenho ouvido no rádio².

Com o aumento das vendas do rock nacional ao longo da década, os jornalistas pró-MPB batiam na tecla de que o novo gênero era feito por jovens de classe alta e média (o que era verdade), e era “simples”, “banal” e “mercadológico”³. E acusavam as bandas de fazerem cópias das canções estrangeiras. Os Paralamas do Sucesso, por exemplo, eram com frequência acusados de serem clones do grupo The Police (FRANÇA, 2003, p. 62). As bandas punks eram vistas pelos críticos como cópias do movimento inglês, sem nenhuma especificidade que valesse nota. A revista *Veja* declarou em 1985 que “embora tivesse começado com ‘certo talento’, o rock hoje é produzido em série”⁴.

Diante deste contexto, Chico Buarque também era favorável ao princípio tropicalista de Moraes Moreira, ou seja, de que o rock deveria ser nacionalizado, como disse em entrevista ao jornal *O Globo* de 1985:

O rock brasileiro é diferente, mas as referências mais fortes, hoje, ainda são dos grupos lá de fora. Há um desequilíbrio que deve ser corrigido. Há um manancial de ritmos e expressões populares que podem ser resgatados pelo pessoal de guitarras e do rock. A minha geração bebeu muito da música americana. Nas minhas músicas há coisas do blues, do jazz. Mas tem a mistura feita aqui, genuína e moderna. Não proponho uma volta às raízes ao folclore⁵.

2. *Veja*, 09/02/1983, p. 4.

3. Para uma problematização do mercado e MPB, ver o livro “Simonal: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga”, de minha autoria, publicado pela Ed. Record em 2011.

4. “A ressaca da besta”, *Veja*, 06/11/1985.

5. “Chico vai passando para o clima da Nova República”, *O Globo*, 04/02/85.

Este posicionamento já simbolizava um avanço para Chico Buarque. Dois anos antes, em 1983, Chico reclamava do rock como produto da *indústria cultural*. O compositor não demonstrava disposição a fusões. Em entrevista a jornalista Marília Gabriela, o Chico preferiu louvar a tradição a falar do rock:

Marília Gabriela: Você gosta de rock?

Chico: Não especialmente... Não sou muito ligado, não sou da geração do rock. Agora, procuro ouvir de tudo... Outro dia fui ouvir uma coisa que há muito tempo não ouvia... o pessoal da antiga, do samba, que está muito esquecido, né? (...) tem muita coisa pra ouvir... sabe... então ouvir só rock...

Eu tenho um pouquinho esse problema de ligar o rádio e ouvir rock aqui, ali e ali... uma coisa um pouco parecida uma com a outra. Tudo a mesma batida... isso tudo enjoa! Não pode ser uma coisa só!”⁶

Essa cobrança por se nacionalizar o rock era exatamente a reciclagem do projeto tropicalista, que seminalmente nos anos 60 misturou a Jovem Guarda à MPB. No entanto isso desagradava os roqueiros, que viam o movimento baiano como por demais institucionalizado no panteão musical do “bom gosto” nacional. Os tropicalistas eram vistos pela geração mais nova de forma simplista, como mais um dos artistas da a serem repudiados.

Mesmo figuras que poderiam ser simpáticas ao rock desafinaram. Raul Seixas, por exemplo, era um crítico feroz do rock nacional. Em 1988 che-

6. Vídeo de 1983, no programa “Ponto de Encontro”, TV Mulher, Rede Globo. Chico Buarque entrevistado por Marília Gabriela: <http://www.youtube.com/watch?v=nUoXBZAQ7sg&playnext=1&list=PLFoF24C3E9F890445&index=8>

gou a chamar os Paralamas do Sucesso de “para-choques do fracasso”⁷. Na troca de acusações, sobrava ataques para todo mundo. O paralama Herbert Vianna, por sua vez, criticava Maria Bethânia em 1983:

Outro dia eu ouvi no rádio a Maria Bethânia cantando “como se fosse o sol desvirginando a madrugada/ quero sentir a dor dessa manhã” [“Explode Coração”, de Gonzaguinha]. Você já viu alguém sentir isso? A garotada não entende. Dizem que o rock atual é limitado, que as gravadoras estão dando espaço para isso deixando de lado a verdadeira música brasileira. Não é verdade, não existe música mais brasileira do que “Sou boy”, do Magazine”⁸.

À medida que o rock se tornava popular, era cada vez mais crítico ao *status quo* da MPB. Em 1985 Roger, do Ultraje a Rigor, entrava na briga: “A MPB tradicional está se repetindo, o público sente isso e os músicos iniciantes também. (...) Aqui o rock chegou com o fim ditadura. O samba não serviria como trilha sonora dessa época que vivemos porque é um gênero conformista, que exalta a miséria”⁹.

Lobão, recordando-se dessa época, lembrou o espírito anti-MPB que reinava entre a juventude dos anos 80: “A nossa causa era derrotá-los, derrotar a MPB”¹⁰. Em 2001, em conversa com o próprio Caeta-

7. *O Globo*, 08/09/1988: Apud TEIXEIRA, 2008.

8. Entrevista de Herbert Vianna na Revista *Duas Rodas* em 1983, citada em: França, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso: Vamo batê lata*. São Paulo: Ed. 34. 2003, p. 55.

9. *Veja* 14/08/1985, p. 6. Anos mais tarde, em depoimento de 1995, Roger foi fiel a esta memória: “A gente não gostava daquilo que tocava no rádio, basicamente MPB”. Dapieve, *Op. Cit.*, 1995, p. 106.

10. “Lobão: A ovelha negra da música brasileira” Entrevista a Pedro Alexandre Sanches, *iG Último Segundo*, 11/02/2011: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/lobao+a+ovelha+negra+da+musica+brasileira/n1237997881148.html>

no Veloso publicada na revista *Trip*, Lobão relatou o desconforto que compartilhava nos anos 80 com Cazuza:

Eu falava muito com o Cazuza. Sabe, Caetano, eu não ia para a sua casa por isso. Ficava com muita curiosidade, mas achava que tinha que sair da sombra de vocês. Pensava nos seus versos em “Podres poderes” [Será que apenas os hermetismos pascoais/ (...)/ Nos salvam, no salvarão dessas trevas/ E nada mais] e dizia: “As trevas somos nós, Cazuza! Isso é uma sacanagem!”. Interpretei isso!¹¹

No início dos anos 1980 o então jornalista e músico amador Renato Russo escreveu um texto de divulgação para seu primeiro show que é revelador das disputas da época:

[O rock] é um movimento original e anárquico que pretende acabar com os falsos modismos. É a moda levada ao extremo: antimoda, antiestética, antitudo. Mas aqui é bem mais fácil controlar a juventude oferecendo válvula de escape ideal e não uma música que faça todos pensarem e questionarem as hipocrisias construtivas de uma sociedade falsa, à beira da autodestruição atômica. (...) E a MPB parece estar mais preocupada com cama e mesa e a sensação das cordilheiras. E o pessoal que faz letras espertas não gosta de tocar rock no Brasil. O que fazer? Será que estão todos satisfeitos? Rock é uma atitude, não é moda. (DAPIEVE, 1995, p. 63)

O primeiro e único LP dos Voluntários da Pátria, chamado *Cadê o socialismo?* foi lançado com um release no qual o grupo pedia: “O

11. “Um tapinha não dói», Revista *Trip*, julho/2001.

LP, situado no atual marasmo da MPB, merece ser tratado seriamente” (BRYAN, p.220). Clemente, integrante fundador da banda punk de Brasília Os Inocentes foi enfático: “Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. (...) Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados, e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata” (ALEXANDRE, 2002, p. 60).

Em 1988 o guitarrista dos Titãs, Marcelo Fromer, se sentiu incomodado com uma pergunta de Jô Soares de que o rock seria repetitivo, e atacou a MPB:

Jô Soares: O rock tem rimas repetitivas, não?

Marcelo Fromer: Eu acho uma coisa, sem querer tomar postura defensiva quanto ao rock... Em todas áreas tem isso. A MPB mesmo, é uma coisa super gasta, super repetitiva. Eu tô falando que isso é uma coisa super genérica na música. Acho inclusive que algumas bandas de rock tentam mudar essa forma habitual que já tinha por aí!¹²

Nem sempre os artistas da MPB se colocavam como “opositores” do rock. As reclamações dos roqueiros encontraram eco em Rita Lee, que em 1982 apoiou o surgimento do rock nacional dizendo que este poderia ser o fim da “ditadura do banquinho e violão”¹³.

Mesmo depois de 1985, quando a resistência da MPB ao rock nacional foi gradualmente diminuindo, e vice-versa, ainda era possível ver críti-

12. Titãs no programa *Jô Soares Onze e Meia*, SBT, 1988, s/data precisa: <http://www.youtube.com/watch?v=So25nhTgzGo>

13. *Veja*, 23/06/1982. Apud: BRYAN, p. 112.

cas dos roqueiros ao *status quo* da MPB. Em 1986 o grupo de punk Os Replicantes lançaram a canção “Porque não”, resposta à canção “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso. Na letra os punks agrediam verbalmente o baiano: “Me disseram que sem lenço era a grande solução/Joguei fora os documentos e acabei no camburão/Eu não vou porque não não não/Os baianos nos provaram que o amor tinha futuro (...)/Eu não vou porque não não não!/Agora eu sei qual é a deles/Já peguei no pé do Gil / Eu quero que o Caetano vá pra puta que pariu!/Eu não vou porque não não não!/O Gismonti é um chato, tô cansado de saber/ O Chico era um velho mesmo antes de nascer/O samba me da asma bossa nova é de foder”.

Apesar dos exageros dos punks, esse era um discurso que ainda era comum entre os roqueiros em geral. Na faixa “Nome aos bois” do LP *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, de 1987, os Titãs listaram grandes malfeitores da história: de ditadores como Garrastazu Médiçi, Hitler e Pinochet a apresentadores de TV como Flávio Cavalcanti. No meio deles está o bossa-novista Ronaldo Bôscoli, que na época declarava que o rock era mero produto banal da indústria cultural¹⁴.

Esta agressividade acontecia em parte porque o rock encontrou dificuldades para entrar na programação das rádios. As primeiras bandas a se firmar no cenário cultural, como o Barão Vermelho, tiveram problemas para tocar pois os programadores achavam o som muito “pesado” e “não comercial”¹⁵. Outros acharam o som “quadrado”, sem a ginga e suingue que possuía a “música brasileira”.

14. A polêmica entre Boscôli e os Titãs começou quando o bossanovista soube indignado que o show de Roberto Carlos no Canecão seria substituído pela banda Titãs. Criticou os rapazes paulistas, algo que já havia feito em 1985 quando da prisão de Arnaldo Antunes e Tony Bellotto por porte de drogas. MONTEIRO, 2011, p. 417.

15. Roberto Frejat relata o desconforto dos programadores no documentário “Por toda a minha vida: Cazuzá”, 19/11/2009. Rede Globo, 21h30.

Mesmo nas gravadoras houve relativa dificuldade inicial para se entrar. Lulu Santos já tinha estourado nacionalmente com a canção “Garota, eu vou pra Califórnia” no filme *Menino do Rio* (1981) e não conseguia tempo no estúdio para gravar seu novo disco: “Meu disco *Tempos Modernos* foi gravado na rebarba do disco *O luar*, do Gilberto Gil, entre uma gravação e outra dele!”, lembra-se Lulu¹⁶.

Mesmo na metade de 1988, em pleno mês do Hollywood Rock, um dos grandes eventos de rock no Brasil que mostravam a vitalidade e popularidade do movimento, um jornalista da revista *Visão* se perguntava: “os melhores espetáculos desses últimos meses foram de músicos com mais de vinte anos de estrada (...). Claro, Caymmi, Tom, Caetano e Chico já são eternos. Mas cadê os novos ídolos? O show de Chico deslumbra. Mas a pergunta que deixa assusta”¹⁷. A pergunta assustava porque aos olhos da MPB parecia que, além de trazer a música “banal” à tona, o rock nacional era também “alienado”. Talvez por isso o jornalista da revista *Visão* não tivesse visto nenhum novo artista digno de nota. Essa era uma crítica frequente aos roqueiros. Filhos de classe alta e média, a origem social dos artistas era frequentemente usada para criticar suas obras, contribuindo para a ideia de uma elite “vendida”, adoradora dos símbolos imperialistas e de músicas “banais”. Embora essa fosse uma batalha que já acontecera com a Tropicália e com

16. Programa *Som do Vinil: Lulu Santos*, Multishow, postado em 17/03/2010: <http://www.youtube.com/watch?v=4jQdTfeiPcQ>

17. *Visão*, nº 3, 20/01/1988, pp. 32-3. O curioso é que o mesmo jornalista que fez reportagem de duas páginas sobre Hollywood Rock elogiando Paralamas, Lulu Santos e Titãs, pergunta-se “cadê os novos ídolos?”.

a Jovem Guarda nos anos 1960, o grande sucesso dos roqueiros dos anos 1980 reativou velhos temas¹⁸.

Reabilitou-se uma discussão aparentemente superada que acusava o rock de ser produto do “imperialismo” americano. Roberto Frejat, guitarrista do Barão Vermelho teve que lidar com esse problema na sua própria família. Seu pai, José Frejat, era deputado federal pelo PDT. Candidato a reeleição em 1982, o pai se incomodava com o fato de fazer parte de um partido nacionalista, o PDT de Brizola, e o filho ser integrante de uma banda de rock. Frejat teve que ajudar o pai a superar o incômodo. Conhecendo o gosto paterno, fã de música clássica, o filho lembrou que Mozart e Beethoven tampouco eram brasileiros. “Ele se sentiu justificado, pra ele aquilo foi uma libertação”, lembrou-se Frejat¹⁹. Seja como for, o fato de o pai de Frejat ter que se autojustificar demonstra o quanto a acusação de “imperialista” era relativamente forte entre os críticos do gênero.

Mas nem todos os nacionalistas de esquerda eram tão flexíveis como o pai de Frejat. Durante o primeiro *Rock in Rio*, em 1985, parte da Igreja Católica associada à Teologia da Libertação, um braço politizado do catolicismo de esquerda, resolveu pegar no pé do rock nacional. Dom Eugenio Sales, cardeal arcebispo do Rio de Janeiro, um dos criadores das Comunidades Eclesiais de Base e da Campanha da Fraternidade, se prestou a censor do *Rock in Rio* ao proclamar: “O festival se realiza em um período de recessão econômica. Milhões estão

18. A MPB construiu, não sem fraturas e incongruências, uma trajetória autolouvatória que se legitima através de três pilares básicos: a) a idéia de “bom-gosto”, herdeira da Bossa nova; b) a resistência à ditadura; e c) crítica ao “mercado cultural”. Para uma problematização das implicações desta memória autolouvatória ver: ALONSO, 2011.

19. Entrevista de Roberto Frejat, no programa da Gabi, 3º bloco, 17/05/2012, SBT: <http://www.youtube.com/watch?v=A7tDnkKrsnk>.

sendo gastos. Uma música alienante e provocatória: as consequências de ordem moral e social devem preocupar pais e mestres”²⁰.

A agressividade do rock ganhou mais um alvo concreto. No ano seguinte os Titãs lançaram a faixa “Igreja”, que provavelmente horrorizou o cardeal: “Eu não gosto do terço/Eu não gosto do berço/De Jesus de Belém/Eu não gosto do papa/Eu não creio na graça/do milagre de Deus/Eu não gosto da igreja/eu não entro na igreja/Não tenho religião”.

Apesar das ofensivas e contraofensivas entre rock e MPB, paralelamente a este processo acontecia também a incorporação. Gradualmente o rock passou a ser cada vez mais aceito, especialmente a partir do momento que conseguiu desfocar o ataque de “alienação” e impor a ideia de que também era *resistente* à ditadura militar. Ao mesmo tempo as aproximações estéticas entre alguns nomes da MPB do rock, e vice-versa, facilitaram este processo. O festival do Rock In Rio foi essencial para a construção desse elo.

As benções da MPB

1985 é o ano marco da integração entre o rock e MPB. Claro que continuou havendo oposições entre os mais radicais, mas gradualmente a paz foi se impondo. Como símbolo dessa simbiose o *Rock in Rio* deste ano uniu estrelas da música internacional com os novos artistas daquela década como Paralamas do Sucesso, Lulu Santos, Blitz, Kid Abelha, Eduardo Dusek e Barão Vermelho. Não ficaram de fora mitos da MPB como Gilberto Gil, Rita Lee, Erasmo Carlos, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Ivan Lins, Moraes Moreira, Alceu Valença e Elba Ramalho.

20. BRYAN, p. 258.

Empolgado com o festival, o compositor pernambucano Alceu Valença consolidou o elo ao dizer em entrevista nos bastidores do mega concerto: “O rock é a música da grande cena, é a música para um grande público. E a minha música também se direciona para isso. Então não existe curto-circuito”²¹. Durante o *Rock in Rio* de 1985 a discussão acerca da “alienação” dos roqueiros começou a perder o sentido, ao mesmo tempo que o rock iniciava sua institucionalização.

O primeiro *Rock in Rio* foi realizado durante a eleição de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral do Congresso Nacional, quando o candidato do MDB venceu Paulo Maluf, do PDS. O grupo Barão Vermelho, através do vocalista Cazuza, foi um dos que melhor conseguiu capitalizar a politização do momento. Durante a empolgante apresentação da banda no *Rock in Rio*, envoltos em bandeiras e alterando versos de “Pro dia nascer feliz” por “pro Brasil nascer feliz”, a banda mudava pontos de vista daqueles que viam a juventude como apática, indiferente aos acontecimentos da época.

Sacramentada, a ideia de que o rock também foi “resistência” ao regime militar tornou-se consenso na bibliografia. Assim Guilherme Bryan escreveu em seu livro “Quem tem um sonho não dança”, lançado em 2003: “comprovava-se o equívoco de quem imaginava, (...) que o gramado do *Rock in Rio* abrigaria jovens desinteressados e alienados. Encerrando o regime militar, o novo presidente foi saudado com entusiasmo pelos presentes” (BRYAN, p. 262). A historiadora Samantha Quadrat, da Universidade Federal Fluminense também comprou o discurso de que os roqueiros seriam politizados: “De certo modo o rock ocupou um espaço vazio para esta geração, um espaço sem distin-

21. Entrevista de Alceu Valença à TV Globo nos bastidores do Rock in Rio, sem data definida. Ver vídeo postado em 01/12/2007: <https://www.youtube.com/watch?v=4uwdq8R5I-o>

ção de classes sociais. Foi um período em que as metáforas que havia usado a MPB para criticar o regime militar, ferindo assim a censura, não chegavam ao público jovem, que buscavam mensagens claras e diretas, unidas a ritmos fortes, pesados, acelerados” (QUADRAT, 2005, tradução minha). Arthur Dapieve foi o pioneiro nesta linha:

[Um] aspecto importante a considerar na trajetória do BRock é seu relacionamento com a conjuntura político-econômica brasileira. Ponto pacífico: o rock não teria sido possível sem o processo de redemocratização. (...) Teria sido impossível fazer um rock (in)descente, cantado em português, sob a violenta censura. Por outro lado, o uso forçado do cachimbo deixara a boca da MPB torta. Quando a vigilância foi abrandada, ela teve dificuldades de se livrar de seus antigos artifícios de sobrevivência – linguagem rebuscada, metáforas impenetráveis, primado do subentendido – e falar olhando nos olhos de novos públicos, sobretudo o jovem urbano (DAPIEVE, 1995, p. 201).

O livro de Dapieve, publicado em 1995, foi um marco da bibliografia. Na prática, seus marcos continuam inquestionáveis pela bibliografia, seja por jornalistas, seja por obras acadêmicas. No entanto, ao escrever a história do rock nacional de forma linear, Dapieve incorpora um tipo de escrita muito comum na história da MPB, que sempre se viu herdeira da Bossa nova e dos sambistas da primeira metade de século. O rock nacional se legitimou atrelando-se a essa “linha” e reproduzindo seu discurso, e Dapieve foi quem melhor sintetizou:

Eis aí outra conquista do BRock: ter tirado o gênero mulatinho americano do gueto e obtido sua naturalização. A essa altura do campeonato [em 1995], com o Legião Urbana, por exemplo, já contando treze anos de carreira profissional, a discussão sobre se o que o grupo faz é ou não música brasileira foi historicamente ultrapassada. “O Legião virou MPB”, constata Renato Russo que no começo dos anos 1980 pregava um corte epistemológico na linha evolutiva da música feita no país. A conquista do BRock acabou beneficiando a posteridade. Hoje não passa pela cabeça de ninguém discutir se os mineiros do Sepultura – quem fazem trash metal em inglês e moram em Phoenix, Arizona, EUA – fazem música ou ao menos rock brasileiro. A questão simplesmente não se coloca (DAPIEVE, 1995, 196).

No entanto, esses pontos de vista legitimadores reproduzem integralmente o discurso dos principais nomes do rock Brasil, quase sem nenhuma crítica. Nos dias de hoje todos querem se associar a essa memória nacionalizante. Esta ideia está presente em revistas, jornais, livros, programas de televisão sobre os roqueiros dos anos 1980. Não se nega aqui este processo. De fato, como diz Dapieve, não se coloca mais a questão de se a guitarra é ou não fruto do “imperialismo cultural”. Isso é definitivamente um avanço. O que se questiona é o custo desse processo. O problema é que o rock se submeteu estética e politicamente à MPB. De forma a deixar claro esta ideia, vale analisar a trajetória de dois artistas símbolos dessa aproximação: Herbert Vianna e Cazuza. Como o processo de incorporação do rock pela MPB é frequentemente naturalizado, esses personagens raramente são analisados de forma crítica.

Selvagens?

A incorporação dos Paralamas do Sucesso e, principalmente de seu compositor, Herbert Vianna, à MPB deve-se inicialmente à Gilberto Gil. Foi ele o primeiro a validar o trabalho da banda, fazendo uma série de shows com os Paralamas ao longo de 1985 (BRYAN, p. 337). Destacando-se num tipo de som entre o *ska* e o *reggae*, os Paralamas ganharam o aval de Gil que vinha fazendo um trabalho muito parecido. Em 1983 Gil lançara a canção “Extra”, do LP homônimo, numa levada próxima ao *reggae*; em 1984 estourou nas rádios com “Vamos fugir”, do LP *Raça Humana*; no ano seguinte foi a vez do sucesso “Nos barracos da cidade”, do LP *Dia dorim noite neon*. Todas essas canções estavam muito próximas do que os Paralamas já vinham realizando desde o primeiro disco, *Cinema mudo*, de 1983.

De forma que, por tudo isso, não foi estranho quando Herbert Vianna ligou para Gil em 1985 pedindo a parceria numa canção para o disco *Selvagem?*²² Gil estava em Florianópolis e aceitou a proposta. Logo em seguida recebeu o sedex de Herbert com a gravação instrumental da música. Era a canção “A novidade”, que só este ganharia este nome depois de Gil entrar na parceria. A letra de “cunho social” foi o aval perfeito para incorporação dos Paralamas aos ouvidos resistentes da MPB: “A novidade veio dar a praia/Na qualidade rara de sereia/Metade, o busto de uma deusa maia/Metade, um grande rabo de baleia/Ó, mundo tão desigual/Tudo é tão desigual/Ó, de um lado este carnaval/Do outro a fome total”. Não custa lembrar que o imaginário que se tinha do *reggae* era o da “alienação”.

22. Gil já havia feito uma versão da música “Óculos”, de Herbert Vianna, para inglês: *Glasses* (Herbert Vianna, vs. Gilberto Gil), música inédita. RENNÓ, 2003, p. 370.

A canção era provocativa por polemizar questões sociais num ritmo considerado, pelos críticos, comercial. Segundo Gil:

A letra veio como um tiro certo, absolutamente de chofre, inteira. (...) O tema da desigualdade sempre fez parte do modo de inserção da minha geração na discussão nos problemas da sociedade; do nosso desejo de expressá-los. Universitário por excelência, o tema *é portanto* anterior e recorrente em meu trabalho. Está em “Roda”, em “Procissão”, em “Barracos”. Agora, em “A novidade” (RENNÓ, 2003, p. 371).

Além da parceria com Gil em “A novidade”, o baiano participou dos vocais de “Alagados”, dos Paralamas. Há de se demarcar que, se Gil deu aos garotos as bençãos de um mito da MPB, os novatos deram o aval da continuação da modernidade tropicalista a Gil. Através dos Paralamas, o baiano pôde chegar a um público jovem que tinha dificuldade de se ver espelhado nos ídolos das gerações anteriores.

O LP *Selvagem?*, de 1986, foi justamente o disco que catalisou o processo de incorporação dos Paralamas à MPB. Isso foi percebido à época pelos críticos que adoraram o tom *blasé* de “Melô do marinheiro”, e a temática “social” de “A novidade” e a crítica social de “Alagados”: “Alagados, Trenchtown, Favela da Maré/ A esperança não vem do mar/ Nem das antenas de TV/ A arte de viver da fé/ Só não se sabe fé em quê” (DAPIEVE, 1995, p. 85). A canção ligava a Jamaica (Trenchtown era um favela da capital Kingston) ao Rio (favela da Maré) e Salvador (favela de Alagados). Ao fundo, bem baixinho, quase inaudível, João Barone e Bi Ribeiro falam no meio da gravação de “Alagados”: “Essa música é pros negões do Brasil: Jorge Ben, Paulinho da Viola, Tim Maia...” (FRANÇA, 2003, p. 93).

Incrementando os elos com a MPB, os Paralamas regravaram “Você”, antigo sucesso de Tim Maia. O crítico de Veja, Luis Antonio Giron valorizou o grupo colocando-o no pedestal: “Com *Selvagem?*, o grupo formado há três anos mostra que, se misturados com talento, o rock e a MPB dão origem a uma música bela e criativa” (BRYAN, p. 338).

Remando contra a aceitação, na época de lançamento do disco Herbert Vianna discordou da avaliação da maioria dos críticos que o associavam os Paralamas à MPB: “As pessoas falaram que a gente estava indo contra a proposta inicial do rock e que nosso disco seria uma tentativa de aproximação com essa MPB tradicional. Discordo redondamente”²³.

O que gerava polêmicas era o uso pioneiro de instrumentos percussivos “nacionais” no Rock. O flerte com as batucadas brasileiras, sobretudo o samba, catalisou a audição positiva do disco. Mas também gerou polêmicas. O baixista Bi Ribeiro lembrou que muitos acharam que os Paralamas estavam abandonando o rock: “Eu me lembro que nas entrevistas das outras bandas tinha que passar nesse assunto (da mudança estética) e todas tacavam pedra: Titãs, Ira, Barão! Falavam: ‘Tamborim? Tamborim não tem nada a ver! Isso não é rock!’ Mas a gente nunca falou que era rock!”²⁴

Há de se demarcar, contudo, que a própria interpretação da banda acerca do LP mudou. Na época do lançamento do LP os Paralamas não se viam aproximando-se da música brasileira. No release do disco assinado pelos três integrantes em abril de 1986 não há qualquer menção à música brasileira, mas sim a *dubs*, *grooves*, *riffs* jamaicanos e africanos (FRANÇA, p. 98).

23. *Jornal do Brasil*, 30/07/86. BRYAN, p. 338; FRANÇA, p. 110.

24. “A história do disco “Selvagem?” - Os Paralamas do Sucesso, documentário. Post de 05/01/2008. <http://www.youtube.com/watch?v=i3oVwo5dR8o&feature=related>

Por outro lado, Herbert Vianna teve que defender o disco da acusação de “esquecer o rock”, em entrevista à Radio Cidade em 1986: “Quem pode definir o que é rock? (...) O rock para mim sempre foi e continuará a ser uma antropofagia geral. É catar tudo que passa pela frente, pegar e misturar. Até integrantes de outras bandas dizem que não gravamos nenhum rock. Isso pra mim só tem uma palavra: ignorância” (FRANÇA, p. 103).

Enfrentando problemas de aceitação na crítica por causa das experimentações com a MPB e com o reggae, os Paralamas foram criticados pelo jornalista Luis Carlos Mansur, que discordava da eficácia da *antropofagia* dos Paralamas na revista *Roll*: “Claro que dessa vez eles forçaram a mão em direção ao reggae mais cru e explicito, radicalizando suas propostas. Mas não é nada tão inesperado. Decididamente, não estamos diante do neotropicalismo, como algumas figurinhas recalcitrantes querem fazer crer” (BRYAN, p. 338).

Com o passar do tempo, e à revelia da opinião dos próprios Paralamas na época do lançamento do disco, *Selvagem?* tornou-se um símbolo da brasilidade do rock dos anos 80. O próprio Herbert Vianna incorporou essa ideia, o que traduz muito da incorporação do Rock à MPB. Dezoito anos depois do lançamento do disco Herbert não teve dúvidas em valorizar a busca da nacionalidade, ao articular satisfatoriamente a música estrangeira e brasileira: “Acho que com aquele disco abrimos novas possibilidades. Era um disco onde, pela primeira vez, uma banda começava a assumir sua nacionalidade. Trazia elementos da nossa cultura, porque até então, todos copiavam ou eram influenciadas pelo rock inglês ou americano (BRYAN, p. 338).

O principal biógrafo do grupo, o jornalista Jamari França, concorda com essa visão nacionalizadora do Rock via Paralamas, a ponto de cha-

mar o capítulo de seu livro sobre o disco *Selvagem?* de “A revolução”. Aí reside o principal paradoxo do LP *Selvagem?*. Ele foi lançado com a intenção de radicalizar as misturas com o reggae jamaicano, mas foi lido positivamente como “mergulho” nas raízes brasileiras e pioneiro nas incursões antropofágicas do rock nacional. O disco encontrou uma recepção diferente da intenção dos próprios artistas.

O mesmo processo que aconteceu com Herbert Vianna e os Paralamas do Sucesso, se passou, forma de mais impactante e decisiva, com Cazuzá. Seu trabalho inicial no Barão Vermelho foi logo louvado por Caetano Veloso e Ney Matogrosso. Cazuzá foi crescentemente incorporado porque *foi visto* por críticos como um músico que não se limitava às expectativas do rock “puro”. Marco dessa leitura acerca de Cazuzá são as versões que legitimam sua saída do Barão Vermelho.

Guilherme Bryan defendeu em seu livro “Quem tem um sonho não dança”, de 2003, esta versão de que o Barão Vermelho era “intolerante” com a MPB, o que causou a saída do vocalista, que parecia interessado em flertar com o samba-canção (BRYAN, p. 205-206). O jornalista Arthur Dapieve legitimou pioneiramente esta versão para a saída do compositor em seu livro sobre o Rock Nacional:

Sair do Barão Vermelho (...) era também uma necessidade de se reencontrar com sua formação musical. Os outros quatro barões originais, mais jovens, eram roqueiros por excelência (...). Cazuzá não. Ele era roqueiro entre outras coisas (...) Era também sexo, drogas e dor-de-cotovelo, sexo, drogas e samba canção. Mais do que espaço pessoal, o rock linha-dura do Barão não lhe dava era espaço estético. Sua grande influencia não era Mick Jagger, mas Lupicínio Rodrigues (DAPIEVE, 1995, p. 75).

O filme *Cazuza – O tempo não pára* (2005), de enorme sucesso popular, também corrobora esta versão²⁵. Há até uma cena na qual o personagem interpretado por Daniel de Oliveira canta “O mundo é um moinho”, de Cartola, num ensaio do Barão e é repudiado pelos outros integrantes, especialmente pelo personagem de Roberto Frejat. Fica demarcado que Cazuza não caberia mais na limitada estética dos outros barões. Recompilações, biografias, filmes e documentários também insistem nesta versão, que rapidamente se tornou hegemônica²⁶.

Um dos marcos desse elo é a gravação de “O mundo é um moinho”. O curioso, no entanto, é que Cazuza gravou apenas essa música de Cartola, e nenhuma de Nelson Cavaquinho ou Lupicínio Rodrigues em sua curta carreira como artista solo. A gravação de “O mundo é um moinho” que consta no filme (e frequentemente associada à trajetória do cantor) é de 5 de agosto de 1988 e foi lançada no LP *Bate Outra Vez Homenagem A Cartola*, disco que teve a participação de outros onze intérpretes da MPB (DUÓ, p. 79)²⁷. Mas Cazuza foi o que mais lucrou simbolicamente com a gravação. Ganhou aval de Cartola para sua biografia. Versões que se tornam consensos sociais não são mero acaso. Elas legitimam não apenas uma trajetória, mas ressignificam todo um contexto.

Em março de 1987 Gilberto Gil, novamente ele, se juntou a Cazuza, e pôs letra na canção “Um trem para as estrelas” (DUÓ, p. 78). A música era tema do filme homônimo de Cacá Diegues e, assim como na parceria com Herbert Vianna, Gil se juntou a um roqueiro para um

25. *Cazuza – O tempo não pára*, de Walter Carvalho e Sandra Werneck, 2004.

26. O programa “Por toda minha vida: Cazuza” também corrobora esta versão. “Por toda a minha vida: Cazuza”, TV Globo, 19/11/2009, 21h30. CHEDIK, 1990a; DAPIEVE, 2000; ARAÚJO, Lucinha, 2008.

27. O único que também era da geração de Cazuza presente no LP era o vocalista Paulo Ricardo, do RPM (DUÓ, p. 79).

canção de cunho “social”, dessa vez uma quase bossa nova: “São sete horas da manhã/Vejo o Cristo da janela/O sol apagou sua luz/E o povo lá embaixo espera/Nas filas dos pontos de ônibus/Procurando aonde ir/ ão todos seus cicerones/Correm pra não desistir/Dos seus salários de fome/É a esperança que eles têm/Nessa filme como extras/Todos querem se dar bem/Num trem pras estrelas/Depois dos navios negreiros/Outras correntezas...”.

Com aval do tropicalista, Cazuzza passou a ser cada vez mais associado ao “bom-gosto”, um sujeito capaz de cruzar o Rock com MPB. O crítico Tárík de Souza escreveu no *Jornal do Brasil*: “Cazuzza dilatou as fronteiras do gênero atravessando para o lado da MPB, regravado por Caetano e incorporado por Elza Soares”²⁸. Assim como os Paralamas tiveram em *Selvagem?* o disco que demarcou a incorporação à MPB, Cazuzza deve ao LP *Ideologia*, de 1988, sua incorporação definitiva ao “primeiro time”. Nele Cazuzza se aproximava da MPB nas canções “de protesto”, como “Ideologia”, “Guerra Civil”, “Brasil” e “Um trem para as estrelas”; ironizava os caretas em “Blues da piedade”; confrontava e expunha sua doença em “Boas novas”; e fazia outra bossa nova em “Faz parte do meu show”.

O LP *Ideologia* foi muitíssimo bem recebido pela crítica. A revista *Veja* declarou: “Sem abandonar o rock, seja na maneira de cantar, seja nos arranjos, Cazuzza incorpora de maneira cada vez mais depurada os ritmos da MPB, o que enriquece sua música e a renova”²⁹.

A crítica Maria Helena Dutra declarou que Cazuzza era um compositor “desconcertante, que fez do inesperado sua navalha, na melhor

28. *Jornal do Brasil*, Cad. B, 21/04/1988, p. 1: “Um poeta à flor da pele” [sobre disco *Ideologia*]por Tarik de Souza.

29. *Veja*, 25 de maio de 1988.

tradição da música popular brasileira. Foi um garoto rock´n´roll, adolescente lupiciniano, e agora é um homem *blue*. Um poeta que, exageradamente e com muita piedade, sempre defendeu os direitos humanos de amar e viver sem culpas nem morais...” (DUÓ, p. 128). Ainda em 1988, Cazuza teve seu trabalho reconhecido pelo prêmio Sharp de Música como cantor pop/rock e por sua canção, “Preciso dizer que te amo”, composta com Dé e Bebel Gilberto, e gravada por Marina (BRYAN, p. 436)³⁰.

Antes mesmo de lançar o LP *Ideologia* Cazuza havia ganhado o prêmio de melhor letrista de MPB pela Associação Brasileira de Discos, que dividiu com Chico Buarque. Como o processo de incorporação do rock pela MPB não era linear, houve resistência de alguns críticos. Um crítico do jornal *Última Hora* negou-se a colocar os dois artistas de gerações diferentes no mesmo pedestal: “Existem caras que caem no gosto dos poderosos e são colocados em alturas exageradas. É o caso do simpático Cazuza, por quem nutro muito respeito e carinho. Não a ponto de fazê-lo empatar com Chico Buarque, numa disputa de letras, como aconteceu no ano passado”.

Em 26 de abril de 1989 saiu uma edição da revista *Veja*, intitulada “Cazuza: uma vítima da AIDS agoniza em praça pública”, que causou muita polêmica. Mostrava Cazuza doente em close na capa, muito magro e com olheiras. No texto, a revista sentenciava a morte do compositor com pouco tato. Em seu parágrafo final, a revista foi dura:

30. *Última Hora*, 2º Cad, p. 5, 25/04/1988. A dificuldade de aceitação de qualquer comparação entre artistas de gerações diferentes deve-se muito a idolatria de artistas de gerações passadas por parte da imprensa. A revista *Veja* chegou a chamar Chico Buarque de “patrono da música brasileira”. *Veja*, 30/11/1982, p.82.

Cazuza não é um gênio da música. É até discutível se sua obra irá perdurar, de tão colada que está no momento presente. Não vale, igualmente, o argumento de que sua obra tende a ser pequena devido à força do destino: quando morreu de tuberculose, Noel Rosa tinha 26 anos, cinco a menos que Cazuza, e deixou compostas nada menos que 213 músicas, dezenas delas obras-primas que entraram pela eternidade afora. Cazuza não é Noel, não é um gênio. É um grande artista, um homem cheio de qualidades e defeitos que tem a grandeza de alardeá-los em praça pública para chegar a algum tipo de verdade³¹.

Segundo a mãe de Cazuza, em biografia sobre o filho, o que teria irritado de fato Cazuza foi a revista ter posto em dúvida a qualidade do seu trabalho. A reportagem incomodou, pois, além da crueza no trato da doença, *Veja* questionava o lugar do compositor no “primeiro time” da música brasileira. A grande noite do desagravo foi em 28 de abril de 1989. Cazuza ganhou o Prêmio Sharp de “melhor música de pop/rock” e “melhor música” do ano por “Brasil”. Na época a canção era cantada por Gal Costa na abertura da novela *Vale tudo*. Cazuza também ganhou o prêmio de “melhor disco pop/rock”, pelo LP *Ideologia*. Naquela oportunidade a atriz Fernanda Montenegro leu o manifesto de desagravo à matéria da revista *Veja*, que foi assinado por mais de 600 personalidades. Numa cadeira de rodas, Cazuza estava presente e foi aplaudidíssimo (ARAÚJO, 2008, p. 289). Ele estava no “primeiro time”.

Antes de sua morte em 07 de julho de 1990, foi publicado o *Songbook da Bossa nova*, uma grande compilação de partituras do gênero, organizadas por Almir Chediak (CHEDIAK, 1990a). Entre as can-

31. *Veja*, 26/04/1989, p. 87.

ções presentes estava “Faz parte do meu show”, uma bossa de Cazuza e Renato Ladeira. Entre Tom Jobim, Carlos Lyra, Menescal, Johnny Alf, Gilberto Gil e Chico Buarque, Cazuza era definitivamente aceito no clube da MPB.

A institucionalização do rock

Nos anos 90 esse processo se radicalizou cada vez mais. Diante da aparição dos sertanejos, na virada da década, o elo se consolidou. Há um episódio que retrata bem isso. Durante uma aparição no programa *Domingão do Faustão* do dia 13 de setembro de 1992, em meio a crise do processo de impeachment do então presidente, Lulu Santos chamou a música sertaneja de “trilha sonora da Era Collor”:

Os artistas que eram da minha geração, do meu feitio como Lobão, Paralamas, Legião, enfim do Rock nacional e as pessoas, os artistas de forma geral, os cineastas, os diretores de teatro, Chico [Buarque], Caetano [Veloso], [Gilberto] Gil, quem fosse, todos: não deram apoio à candidatura deste presidente. Quem deu apoio à candidatura, eu não vou falar nomes, mas foram as pessoas filiadas ao que se chama música sertaneja, que eu chamo de música “breganeja”. Eu acho que a música sertaneja foi a trilha sonora dessa malfadada administração. Eu gostaria que uma fosse embora junto com a outra! (ALONSO, 2015).

A repercussão do discurso foi instantânea. Os cadernos culturais dos jornais e revistas do país polemizaram o episódio. Lulu se expressava de forma agressiva acerca de Collor e dos sertanejos com um discurso muito comum na sociedade. E identificava MPB e rock política-

mente. Era como se nunca tivesse havido divergência entre eles. Como sabemos através de Janotti e Frith, um gênero performa sua existência através de fronteiras móveis e fluídas, mas que uma vez estabelecidas, ainda que temporariamente, fundam hierarquias de valor e enquadramentos. O rock não era mais oposto a MPB. Havia um outro inimigo a combater. Nos anos 90 uma parte do público da MPB e do rock reagiu de forma contundente aos gêneros massivos que tomaram as rádios: o axé, o pagode e o sertanejo.

Unidos na reação, o rock se aproximaria ainda mais da MPB. Se a questão política deixou de ser o principal tema de aproximação, afinal a ditadura já havia terminado, a questão estética hiperinflou. As proximidades no tratamento do som tornaram difícil a diferenciação dos gêneros. O rock cada vez se tornava mais “limpo”, sem ruído, “claro”. As distorções e o canto gutural, embora não tenham desaparecido por completo, tornaram-se cada vez mais irrelevantes. A lírica e os arranjos deixavam gradualmente de ser agressivos.

Não se trata de acusar este ou aquele artista por posições supostamente “anti-rock’n’roll”. Trata-se de compreender que o rock se tornou tão próximo da MPB durante os anos de auge da música sertaneja que gradualmente ficou difícil de diferenciá-los. Essa era uma tendência que já existia, mas que nos anos 90 tornou-se prática quase obrigatória. O símbolo da *MPBzicação* do rock é a série de discos *Acústicos* produzidos pela MTV brasileira a partir de meados dos anos 90.

Criado quase em paralelo ao projeto da matriz americana, o *Unplugged MTV*, no Brasil, a série serviu para reabilitar e compilar a carreira de artistas do rock nacional e aproximá-los da estética da MPB. Depois do *Acústico* dos Titãs, o mais bem-sucedido do projeto, lançado em 1997, vieram os de Rita Lee (1998), Os Paralamas do Sucesso

(1999), Capital Inicial (2000), Lulu Santos (2000 e 2010), Cidade Negra (2002), Kid Abelha (2002), Marina Lima (2003), Ira! (2004), Engenheiros do Hawaii (2004), Ultraje a Rigor (2005), O Rappa (2005), Lenine (2006), Arnaldo Antunes (2012) e até Lobão (2007).

É possível se analisar as carreiras de bandas surgidas nos anos 90 pelo mesmo viés da MPBzação. Praticamente nenhuma banda escapou às malhas agregadoras dos figurões da MPB, de O Rappa a Chico Science, de Sepultura a Skank. Mas isso seria ultrapassar os limites deste artigo.

Como escreveu Simone Sá ao refletir sobre a *cena* do rock nacional, esta deixou de ser rompedor do *status quo* para se tornar o subalterno a este sistema: “Se nos anos 1980, o vetor desta cena, no contexto brasileiro, era o da mudança e da ruptura com os cânones da MPB; a partir dos 1990, o vetor inverte sua direção, apontando no sentido de uma certa conservação dos valores defendidos” (SÁ, 2011, p. 156).

Ao se enquadrar nos parâmetros da MPB, o rock ganhou e perdeu. Ganhou, pois os principais artistas conseguiram lugar no panteão da música brasileira, ganhando louros e capital simbólico (BOURDIEU, 2011). Perdeu, pois se submeteu aos parâmetros de avaliação da MPB. Os critérios de avaliação do rock passaram a ser a politização, o flerte com o som nacional de tradição musical brasileira e a qualidade das letras. Esses são critérios através dos quais a MPB se constituiu como campo artístico. Ou seja, o rock perde sua autonomia enquanto formulador de critérios de valoração do campo simbólico quando se submete a estas balizas. Por outro lado, isso permitiu a entronização de determinados artistas e bandas. Não a toa os mais celebrados são aqueles que são vistos como “poetas”, como Renato Russo e Cazuza. Símbolos de um gênero que se submeteu aos ditames valorativos da MPB. Foi a morte do rock nacional.

Referências

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 1980*. São Paulo: DBA. 2002.

ALONSO, Gustavo. *Simonal: quem não tem swing morre com a boca cheia de formiga*. Rio de Janeiro: Record, 2011

ALONSO, Gustavo. *Cowboys do asfalto: música sertaneja e modernização brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2015.

ALVES, Luciano Carneiro. *Flores no deserto: a Legião Urbana em seu próprio tempo*. Dissertação de História apresentada ao PPGH da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, MG, 2002.

ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: Só as mães são felizes*. Rio de Janeiro: Globo. 2008. BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CHEDIAK, Almir. *Songbook – Bossa nova*. Lumiar Editora. Rio de Janeiro. 1990.

CHEDIAK, Almir. *Songbook – Cazuza*. Rio de Janeiro: Lumiar. 1990a

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34. 1995 DUÓ, Eduardo. *Cazuza* (coleção Vozes do Brasil), São Paulo, Martin Claret, 1990

FARIAS, Patrícia S. de. *O território do Rock Brasil: música popular e nacionalidade nos anos 80*. Rio de Janeiro. Escola de Comunicação/UFRJ. Dissertação de mestrado, 1993.

FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso: Vamo batê lata*. São Paulo: Ed. 34. 2003

- FRITH, S. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press, 1996.
- GROPPO, Luís Antônio. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80*. Campinas. Unicamp. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Dissertação de mestrado. 1996.
- JANOTTI JUNIOR, J. S. *À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva*. Eco-Pós (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 31-46, 2003.
- JANOTTI, Jeder. *Música popular massiva: produção e consumo da canção na mídia*. In: Comunicação, Mídia e Consumo, Vol.3, N. 7, Jul. 2006.
- MONTEIRO, Denilson. *A bossa do lobo: Ronaldo Bôscoli*. São Paulo: Leya, 2011.
- QUADRAT, Samantha Viz. “El Brock y la memoria de los años de plomo en el Brasil democrático”. In JELIN, Elizabeth e Longoni, Ana (orgs.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, pp. 93-117.
- RAMOS, Eliana Batista. *A contra-hegemonia proclamada pela juventude brasileira nas canções de rock dos anos 80*. Texto integrante dos Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, violência e exclusão. ANPUH/SP – USP. São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008. CD-Room.
- RENNÓ, Carlos (org.). *Gilberto Gil – Todas as letras*. Cia das Letras. São Paulo. 2003.
- RIBEIRO, Júlio Naves. *De lugar nenhum a Bora Bora: Identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do “Rock Brasileiro dos anos 80”*. Dissertação de mestrado. UFRJ. Rio de Janeiro. 2005
- ROCHEDO, Aline. *“Derrubando reis”: a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos 1980*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- SÁ, Simone. “Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade”. IN: JANOTTI, J. & GOMES, I. M. M. *Comunicação e estudos culturais / Itania*

- Maria Mota Gomes, Jeder Janotti Junior (Orgs). Salvador: EDUFBA, 2011.
- SALDANHA, Rafael Machado. *Estudando MPB Reflexões sobre a MPB, Nova MPB e o que o público entende por isso*. Dissertação apresentada ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC para a obtenção do grau de Mestre em Bens Culturais e Projetos. 2008.
- SANTA FÉ JR., Clóvis. *O Rock politizado brasileiro dos anos 80*. Dissertação de mestrado em Sociologia, Fac. Ciências e Letras/ UNESP, Araraquara, 2003.
- SILVA, Heitor da Luz. *Rock, rádio FM e Rio de Janeiro: uma análise das estratégias de incursão da Fluminense ‘a maldita’ e da Cidade ‘a rádio rock’ no domínio das guitarras*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Mídia. UFF. 2008.
- TEIXEIRA, Rosana da Câmara. *Khrig-há, bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas* Faperj. 7 Letras. RJ. 2008.

Música e identidade: um olhar documental da cena musical independente no Rio Grande do Sul

Richard Kolberg,
Débora Flores Dalla Pozza
Flavi Ferreira Lisbôa Filho

Introdução

A pesquisa apresentada propõe, a partir do documentário “Música e Identidade”¹, a discussão sobre a cena musical independente do Rio Grande do Sul e sua construção identitária, expostas pelas bandas de rock entrevistadas. Dessa forma, a proposta que perpassa o olhar documental permite registrar opiniões, posições e projeções das bandas em diversas condições e oportunidades no cenário do RS. O audiovisual buscou representar a identidade das bandas independentes do Rio Grande do Sul no intuito de colaborar para a manutenção e ressignificação do cenário musical no estado.

Para realizar o documentário, contou-se com o amparo teórico-metodológico dos Estudos Culturais na contextualização da pesquisa, especialmente a partir dos conceitos de cultura, identidade e a relação desta com a música, sobretudo para se pensar sobre uma identidade conectada ao cenário musical independente. O presente trabalho tam-

1. O documentário está disponível na plataforma YouTube pelo endereço <https://youtu.be/wymTwXN_PbE>. Acesso em 12 out. 2016.

bém traz relatos dos processos de produção: as bandas convidadas, como foram realizadas as gravações, os locais, o orçamento, os equipamentos utilizados, a edição e a finalização do documentário.

Tendo em vista que a escolha das bandas se deu pela sua atuação e participação no cenário musical independente atual, os grupos do Rio Grande do Sul entrevistados para o documentário foram: Apanhador Só (Porto Alegre), Catavento (Caxias do Sul), Dingo Bells (Porto Alegre), Dr. Hank (Canela), Guantánamo Groove (Santa Maria) e Frida (Gravataí). Cada banda é de um ponto geográfico diferente do Rio Grande do Sul, o que demonstra a tentativa de captar diversos pontos de vista por região do estado - salvo o Apanhador Só, que vinha de uma turnê nacional. Nesse sentido, a entrevista com a banda só agregou e encorpou o conteúdo deste documentário pelo fato de trazer práticas e experiências de outros cenários independentes que não o do Rio Grande do Sul.



Figuras 1. Entrevista com integrantes da banda Apanhador Só.
Fonte: documentário “Música e identidade”.



Figuras 2: Entrevistas com integrantes da banda Catavento.
Fonte: documentário “Música e identidade”.

“Música e Identidade” é o título do documentário realizado, que pretende alcançar diversos meios de divulgação para que todos aqueles que têm interesse no assunto possam saber como se dá a cena independente no Rio Grande do Sul e como muitas das bandas do estado sobrevivem nele. Ele destina-se ao universo musical independente, a produtores, entusiastas do cenário, curiosos, fomentadores da música, do audiovisual e ao público em geral.

Cultura, identidade e música: a perspectiva dos Estudos Culturais

Os Estudos Culturais tiveram origem no final dos anos 1950 na Inglaterra, diante da alteração dos valores tradicionais da classe operária após a Segunda Guerra Mundial. Tais estudos foram protagonizados pelo *Centre for Contemporary Cultural Studies - CCCS*, resultado de

emergências teóricas e políticas na tentativa de analisar e entender a crise identitária causada pelas questões da época. Sob uma perspectiva crítica e interdisciplinar, pontua que a cultura, especialmente a popular, está situada na esfera de produção e não apenas reprodução social, ou seja, que além de aumentar a dominação social é também capaz de instigar a oposição e a resistência aos sistemas de dominação – o que mais tarde será recuperado pelos estudos de audiência dos meios massivos (ESCOSTEGUY, 2010).

Os processos culturais não correspondem aos contornos do conhecimento acadêmicos na forma como ele existe. Nenhuma disciplina acadêmica é capaz de apreender a plena complexidade (ou seriedade) da análise. Os Estudos Culturais devem ser indisciplinares (e algumas vezes antidisciplinares) em sua tendência (JOHNSON, 2010). Ou seja, eles não configuram uma disciplina, mas uma **área** onde diferentes disciplinas interatuam, visando ao estudo de aspectos culturais da sociedade. Tal perspectiva, então, não se constitui numa nova disciplina, mas resulta da insatisfação com algumas disciplinas e seus próprios limites (ESCOSTEGUY, 2010).

Compreende-se, assim, que os Estudos Culturais não se constituem de uma versão única que apresenta teorias exatas e fórmulas que podem ser simplesmente aplicadas. O campo teórico é influenciado e influencia diferentes disciplinas, mas não se restringe especificamente a nenhuma delas. Trata-se, pois, de um campo aberto que busca traduzir a dimensão cultural de cada época. Isso porque cada investigação está focada na necessidade de respostas exigidas pelas observações do seu tempo e de seus respectivos grupos sociais. Logo, são as mudanças de conceitos das diferentes culturas que fazem com que se torne possível o desenvolvimento dos Estudos Culturais.

Os processos para entender melhor como se dá, desde o seu surgimento na Inglaterra até aos questionamentos de como abordá-lo atualmente, a procura pelas definições do campo de estudos, o circuito de interpretações pelo qual o mesmo passa, sua interdisciplinaridade, suas formas de produção, sua influência e desenvolvimento no meio privado e público, seus critérios de estudos - são temas que não se detêm em parâmetros definidos. Por isso, é importante introduzir os princípios que circulam nos Estudos Culturais, tendo em vista que a abrangência desse campo é tal que vai além da análise de obras eruditas e recai na investigação das culturas populares e das práticas sociais cotidianas.

Como área de análise e investigação, esses estudos vencem as barreiras dos campos do conhecimento e das disciplinas. Além disso, vão ao encontro das questões de classe, sexo, raça, sexualidade, etnia e outras características que definem a identidade social dos sujeitos. Observa-se, a partir da interdisciplinaridade dos Estudos Culturais, a complexidade da cultura, que possui uma variedade de discursos, que podem ser ferramentas de opressão e dominação, mas também podem ser instrumentos que suscitam resistências e mudanças.

O cenário musical independente é um exemplo disso e a cultura é fundamental para interpretá-lo, uma vez que participa das relações sociais e, desse modo, age na formação da subjetividade e da coletividade, ou seja, na construção e formação de identidades e de grupos sociais. Segundo Escosteguy (2010), a cultura se revelou instrumento para a promoção de entendimento do mundo, da sociedade e do indivíduo, exercendo grande influência sobre diversos campos do conhecimento, levando à criação dos Estudos Culturais, cujo objetivo é entender como as produções culturais articulam e veiculam ideologias, valores e representações sociais de sexo, raça e classe na sociedade e

de que maneira tudo isso se relaciona. Confirma-se, assim, que a busca por tais estudos é relevante para a investigação da identidade das bandas independentes do Rio Grande do Sul entrevistadas neste trabalho.

A cultura encontra-se vinculada ao processo de formação das sociedades, em uma relação interdependente e dinâmica que durante seu processo acompanha todo o desenvolvimento dos grupos e indivíduos sociais, expressando, assim, seus valores, comportamentos e outros elementos que compõem a sua identidade (ESCOSTEGUY, 2010).

“A cultura depende em grande parte de processos inconscientes. A identidade remete a uma norma de vinculação, necessariamente consciente, baseada em oposições simbólicas” (CUCHE, 2002, p.176). Assim como cultura, o conceito de identidade teve diversas definições e reinterpretações. Sendo um termo que também se caracteriza por sua fluidez, ele exprime a resultante de diversas interações entre o indivíduo e seu ambiente social. Segundo Cuche (2002), a identidade de um indivíduo se caracteriza pelo conjunto de suas vinculações em um sistema social. A identidade permite que o indivíduo se localize na sociedade e seja localizado socialmente. A título de exemplo, tem-se a relação dos integrantes das bandas com o cenário musical independente.

Todo grupo social tem uma identidade que corresponde à sua definição na sociedade. A identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo os que se reconhecem sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista). Nesta perspectiva, a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural (CUCHE, 2002).

Os indivíduos, antigamente, encaixavam-se socialmente em suas determinadas identidades sólidas e de lá era difícil saírem. A identidade do homem naquele período era, supostamente, bem definida e apenas com uma mudança na estrutura da sociedade as identidades foram se tornando múltiplas: passou-se a ser formado não apenas por uma única, mas por diversas identidades, sejam de classe, de sexualidade, de etnia, de raça, de nacionalidade, entre outros (HALL, 2006).

Hall (2006) atenta para o processo de descontinuidade, que permitiu que os indivíduos pudessem se libertar das amarras da tradição, promovendo uma ruptura com o passado. Luta-se, dentro da atual sociedade, diariamente para afirmar a identidade. Para Silva (2000) a identidade só precisa ser reafirmada porque existe a diferença. O sujeito contemporâneo não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente (HALL, 2006). Os integrantes das bandas independentes entrevistadas no documentário, por exemplo, possuem diferentes identidades, e assumem algumas determinas de acordo com os sistemas culturais que os cercam.

Ao conectar essas definições sobre identidade descritas com a música, percebe-se, que nos grupos sociais, o cenário musical surge como um meio de expressão e de fortalecimento das identidades.

Segundo Maheirie (2002), as músicas provocam experiências emocionais intensas que são vividas no singular, sendo uma via que tende a provocar o coletivo em função de seus meios de propagação. Os shows, por exemplo, acontecem em lugares no qual se compartilham momentos de prazer, na vivência de um conteúdo em comum, num processo de identificação. Neles, é possível identificar características singulares se constituindo em grupos, em que cada sujeito tem o seu valor, que é imediatamente proporcional ao valor da coletividade. Nesta perspec-

tiva, todos são importantes, pois cada sujeito é fundamental e realiza uma espécie de mediação para e entre os demais.

A banda, como um tipo de conjunto de pessoas, só existe enquanto se constitui efetivamente naquele momento em relação aquele público. Desta forma, cada show compõe, de maneiras diferentes, a fusão da série em movimentos de totalização, no qual cada sujeito que participa do espetáculo é um elemento totalizador do processo. De acordo com Frith (1987), as pessoas podem idolatrar uma banda, se identificando com ela na medida em que ela é capaz de expressar sentimentos dos indivíduos. Nesta perspectiva, quanto mais verdadeiras e espontâneas forem as bandas em relação ao público, mais a identificação coletiva pode se fortalecer.

Maheirie (2002) diz, ainda, que a música, nesta perspectiva, é considerada uma linguagem reflexivo-afetiva que atua como mediadora, sendo capaz de construir cenários musicais independentes efetivos, compreendido como processos de identificações. Somente os trabalhos voltados para uma realidade concreta, específica, através das pesquisas de campo é que poderão demonstrar isso, e colocar a música e os meios que a propagam como uma objetivação de subjetividades capaz de comunicar uma linguagem reflexivo-afetiva.

Dessa forma, depois de entender como se dá o fenômeno da música no processo coletivo de identidade e na formação da relação de banda e público, precisa-se, compreender como o gênero rock e a cena independente surgiram e quais foram seus meios de divulgação no Brasil. Encaminha-se, assim, para a situação musical do Rio Grande do Sul e a identidade do cenário independente.



Figuras 3 e 4: Representantes das bandas Dingo Bells (acima) e Dr. Hank comentaram sobre o cenário independente e as relações entre banda e público nas entrevistas. Fonte: documentário “Música e identidade”.



Cenário independente musical no Rio Grande do Sul

O cenário independente, assim como o rock no Brasil, se desenvolve com a formação de agrupamentos coletivos nos anos 1960, 70 e 80, conectado a assuntos que causavam inquietações na sociedade e, portanto, influenciava diretamente na formação da identidade de adeptos aos movimentos. Nos anos 80, entre duas gerações de bandas que saíram do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, havia uma crença de que o rock poderia entrar no gosto musical do brasileiro. Essa impressão era causada por um momento específico no mercado internacional – o nascimento daquelas que passamos a nos referir como gravadoras multinacionais, as *majors*. Denomina-se como *majors*, seguindo a tradição norte-americana, as gravadoras de atuação globalizada e/ou ligadas aos grandes conglomerados de comunicação existentes no país. Essas empresas tendem a operar com a difusão maciça de alguns poucos artistas e álbuns (VICENTE, 2006).

Já o cenário musical independente caracteriza-se pela atuação predominantemente local, vinculadas normalmente a segmentos musicais específicos, que costumam atuar na formação de novos artistas e na prospecção de novos nichos de mercado. No entanto, entende-se que hoje o termo se refere indistintamente tanto a pequenas gravadoras quanto a artistas que desenvolvem autonomamente a produção de seus discos.

Até o final dos anos 70, a constante expansão do mercado levou as indústrias a assimilar praticamente todo o leque de tendências e artistas surgidos no meio urbano, havendo assim poucos motivos para a constituição de uma cena independente organizada (VICENTE, 2005). Desse modo, o desenvolvimento da produção musical independente

no país é marcado tanto por uma crise generalizada da indústria quanto por uma inédita organização da cena independente. A partir da crise, que se desenhava ao final da década de 70, a indústria aumenta sua seletividade, racionaliza sua atuação e reduz seus elencos. Nesses termos, uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria quanto como única via de acesso ao mercado para um variado grupo de artistas (VICENTE, 2006). De qualquer forma, não seria difícil ficar com uma impressão de fracasso em relação ao projeto independente dos anos 80, já que muitas das iniciativas então desenvolvidas acabaram não tendo continuidade. Nesse sentido, considera-se que o projeto independente dos anos 80 esteve, num certo sentido, adiante das condições materiais que, nos anos 90, possibilitariam a sua definitiva implementação.

Nos anos 90, com a queda dos preços dos equipamentos fonográficos, multiplicaram-se os estúdios alternativos e, com isso, o acesso à gravação. Paralelamente a isso, surgia um amplo leque de produtores e selos independentes que podiam operar a partir de estruturas cada vez mais reduzidas. As gravadoras passaram a fazer o processo de confecção dos discos com empresas parceiras, terceirizando a produção. É esse o contexto em que uma ressurgida cena independente mostra-se vigorosa o suficiente para substituir a grande indústria nas tarefas de prospecção, **formação e gravação de novos artistas** (VICENTE, 2006).

Agora, parecia mais interessante aos empresários afirmar a profissionalização e viabilidade de seus investimentos, o que evidenciava uma nova e mais pragmática relação entre independentes e mercado. Assim, é criada uma espécie de divisão do mercado, em que caberia às *majors* viabilizar a divulgação e distribuição maciça de alguns produtos pinçados da produção independente. Se essa produção tinha sido

encarada nos anos 80 como alternativa ao ingresso do artista na grande gravadora, ela agora surgia como única via de acesso às *majors*.

A segmentação do processo relacionava-se, também, ao fortalecimento da produção cultural em que as fortes vinculações identitárias e o acesso às tecnologias permitem a formação de uma rede de produção e distribuição cultural fora do âmbito das grandes gravadoras ou das redes nacionais de mídia. O interesse das gravadoras pelo segmento foi despertado já no início da década 90, com as *majors* criando ou se associando a selos voltados especificamente para a prospecção de novos artistas do cenário. Porém, a crise do final da década levou a um novo retraimento das grandes gravadoras e as iniciativas acabaram extintas, assim como muitas das atividades desenvolvidas em parceria.

O final dos anos 90 foi também marcado por uma crise, em que a pirataria era seu fator mais importante. Além disso, a internet atuou como um sistema ilimitado de acesso a materiais musicais e promoveu um novo modelo de se fazer distribuição de música. De tal modo, a rede consolidou-se como alternativa consistente para a divulgação e distribuição dos trabalhos de artistas e gravadoras independentes, enfraquecendo o controle das *majors* sobre essas áreas vitais dentro de sua estratégia de atuação. Assim, a indústria fonográfica brasileira vive nessa década um momento de contrastes e sofre as consequências de uma crise que reduziu significativamente a sua importância econômica.

A partir de um formato de venda de artistas lapidado nos anos 80, a indústria fonográfica brasileira deixou o rock. Enquanto alguns grupos lamentam não ter uma chance por não oferecem oportunidades, outros tantos desenham o seu próprio caminho a partir de meios independentes. Assim, por parte daqueles que começaram a apostar no

“faça você mesmo”, o cenário independente começa a guinar e cresce exponencialmente nos anos 90, chegando ao seu ápice nos anos 2000.

Atualmente é mais fácil e barato gravar um álbum com qualidade do que no final dos anos 90, por exemplo. Não só está mais acessível construir seu próprio estúdio, como está mais fácil também aprender a como operar os programas e equipamentos necessários a partir da internet. Além disso, existem programas coletivos para facilitar a captação de recursos para gravação de um disco, como, por exemplo, a plataforma do *crowdfunding*, pela internet.

Foi pelas vias digitais que nasceu um novo modo de se fazer música independente, com artistas conectados diretamente com seus fãs e selos independentes que alicerçam toda uma estrutura. Hoje em dia, a produção de shows, festivais e a produção musical propriamente dita acaba sendo totalmente colaborativa (PALAORO, 2016). O estilo de cenário musical independente ao qual este trabalho se refere participa na busca de unir artistas de todas as plataformas e estilos, seja música, vídeo ou artes plásticas para realmente aglomerar público também de modo colaborativo. Cada artista leva seus fãs, e no final todos se conectam.

Nesse sentido, as bandas hoje em dia se definem como uma central criativa. Nessa colaboração, eles buscam fortalecer o cenário cultural em um nível ainda mais profissional. Para muitos integrantes entrevistados, o cenário de música independente sempre foi muito importante para manter o sonho de viver de sua arte. Dessa forma, a música independente é vista como uma engrenagem, pois não basta apenas passar por ela, é preciso fazer parte para funcionar.

No Rio Grande do Sul, existem expressões musicais que se constituíram em diversas cidades do estado a partir de valores culturais oriundos do cenário independente. Entre as cidades que as bandas inde-

pendentes normalmente circulam, estão: Caxias do Sul, Porto Alegre, Santa Cruz do Sul, Santa Maria, Ijuí e Pelotas. Nessas cidades encontram-se grupos sociais que participam desses movimentos independentes, fomentando a cena durante o ano. Além da circulação anual em casas de shows que recebem essa proposta com bandas independentes, acontecem diversos festivais de cunho independente no estado, como Morrostock, Acid Rock, Pira Rural, Fest Malta, entre outros. Vale observar que o cenário independente vai além das bandas, pois marcam presença pessoas que prezam pelos costumes e ideias que tal cenário propõem – discussão de temas como diversidade sexual, ecologia e a preocupação com demandas sociais urbanas e manifestações que ecoam com essas iniciativas culturais.

Portanto, a cena independente é contra hegemônica, indo de encontro às bandas tradicionais ligadas a gravadoras renomadas. Permanecer nessa cena autossustentável e autônoma está sendo visto como a melhor opção. Os grupos independentes são atuantes no cenário cultural, verdadeiros agentes da cultura local, trazendo outros grupos, outras formas de arte para conviverem em espaços com preços acessíveis, contribuindo para a democratização e acesso à cultura. Atualmente, o Rio Grande do Sul vive uma época de intensa produção musical: existe uma onda de bandas independentes espalhadas pelo estado que vêm transformando a cena em um grande emergente cultural independente, usando-se de artifícios de décadas atrás – o “faça você mesmo” – só que dessa vez com o importante suporte da internet ao seu favor. Com a falta de apoio da grande mídia, de investimentos, de interesse público, as bandas independentes persistem em mudar um cenário que há anos continuava o mesmo.

Métodos e processos de realização do documentário

A partir de agora se apresenta uma organização dos métodos e processos de construção do audiovisual. O documentário contou com três meses para sua realização. Para ele, foram listadas seis bandas independentes de relevância na cena do Rio Grande do Sul: Apanhador Só (Porto Alegre), Catavento (Caxias do Sul), Dingo Bells (Porto Alegre), Dr. Hank (Canela), Frida (Gravataí) e Guantánamo Groove (Santa Maria).

A realização contou com auxílio e empréstimo de equipamentos – câmeras, tripés e microfones – para as gravações de Julien Moretto (Lumien Films), Thomás Townsend (Técnico Audiovisual da Universidade Federal de Santa Maria), Dennis Carrion (freelancer) e Ricardo Karsten (Cabine5). O documentário não teve nenhum tipo de patrocínio ou mão-de-obra terceirizada para ser realizado.

Todo o aparato técnico foi cedido conforme a disponibilidade. Dessa forma, devido às diferentes fontes de colaboração, os equipamentos utilizados para as gravações variaram entre os seguintes: câmera digital *Canon EOS Rebel t3i e t5i*, *Canon 7D e 6D* e a câmera digital *Blackmagic*; as lentes utilizadas foram *Canon 50mm e 18-55mm* e o **áudio foi gravado com os microfones *VideoMic GO e VideoMic Pro*** da Rode.

As etapas de produção envolvem a criação do roteiro, pesquisa, pré-entrevistas, pesquisa de locais de filmagem, argumenta-se que: “[...] a impossibilidade da escrita, na etapa de pré-produção, de um roteiro fechado, detalhado cena a cena, para filmes documentários ocorre ou em função do assunto ou da forma de tratamento escolhida para a abordagem do assunto” (PUCCINI, 2009, p.75). A busca por referências para montagem do audiovisual em questão só reafirmou essa ideia. Vale no-



Figuras 5 e 6: As bandas Frida (acima) e Guantánamo Groove (abaixo) fecharam o rol de entrevistados no documentário sobre identidade das bandas do cenário independente do RS. Fonte: documentário “Música e identidade”.



tar, ainda, que esse objeto de estudo é recente no campo de pesquisa acadêmica e existem poucos produtos audiovisuais sobre o assunto.

Entretanto, montou-se um roteiro prévio para as entrevistas e, em seguida, entrou-se em contato com as bandas para agendar as gravações. O primeiro contato com os entrevistados se deu no mês de março em Santa Maria (RS), com a banda Catavento (Caxias do Sul). As seis entrevistas e as captações das imagens de shows foram realizadas aproximadamente no período de 45 dias em três cidades do Rio Grande do Sul: Santa Maria, Santa Cruz do Sul e Porto Alegre. Na primeira cidade foram entrevistadas quatro bandas, Catavento (Caxias do Sul), Dr. Hank (Canela), Guantánamo Groove (Santa Maria) e Apanhador Só (Porto Alegre), já em Porto Alegre foi entrevistada a Dingo Bells (Porto Alegre) e em Santa Cruz do Sul a banda Frida (Gravataí).

Para cumprir com a finalidade proposta no trabalho, as entrevistas foram realizadas em profundidade, na qual o pesquisador constantemente interage com o informante. Conforme Duarte (2011, p. 62), “a entrevista em profundidade é um recurso metodológico que busca, com base em teorias e pressupostos definidos pelo investigador, recolher respostas a partir da experiência subjetiva de uma fonte, selecionada por deter informações que se deseja conhecer”. Elas foram guiadas por um roteiro de perguntas semiestruturado, que, segundo Duarte (2011), é conhecido por conter perguntas principais, que guiam a entrevista, mas também deixa espaço para a inserção de novas perguntas conforme o andamento da conversa e das circunstâncias esporádicas e momentâneas. Em média, as entrevistas duraram entre 20 e 45 minutos e foram gravadas em locais fechados, a maioria antes de shows. Algumas das perguntas foram: “É uma opção estar no meio independente? Já surgiram propostas de gravadoras?”; “como vocês

veem o cenário musical independente no Rio Grande do Sul atualmente?"; "como vocês se relacionam com outras bandas do cenário musical independente?"; "quais são e como se dão as formas de sustento? Como vocês viabilizam os projetos financeiramente?"

Outro processo que ajudou na fluidez do conteúdo foi o fato de todos os entrevistados fazerem parte de uma mesma cena musical. Teve-se, também, um cuidado especial aos respiros e ao foco de cada entrevista, justamente para facilitar o entendimento do telespectador e mostrar ao público os entrevistados em cena. Após filmar as entrevistas com as bandas houve um processo de decupagem de imagens e áudios. Com o material decupado, o processo de edição foi organizado a partir da ordem cronológica dos depoimentos de cada personagem. O próximo passo foi a montagem, que define a sequência de cenas e finalmente a edição.

A edição deste trabalho foi feita a partir do software de edição de vídeo não-linear *Premiere Pro CC 2015* e a mixagem de som no software de edição de áudio *Adobe Audition CC 2015*. Se detalhar melhor essas etapas de pós-produção, pode-se incluir a correção de cores, os efeitos especiais que podem ser a identificação do personagem, uma tela de transição e até uma alteração especial no áudio. As trilhas de áudio foram divididas em duas linhas no *Premiere* e exportadas separadamente para facilitar a mixagem. Todas as falas tiveram ganho de áudio, assim como tratamento para retirar os ruídos. Portanto, depois de todos esses processos, segue-se para o processo de finalização. Após a revisão de todo o conteúdo, exporta-se o vídeo no formato padrão de compressão H.264 para que seja reproduzido em máxima qualidade de imagem.

Observações sobre o cenário musical independente do RS: considerações a partir do documentário

A partir das pesquisas e da produção deste documentário, pode-se concluir, inicialmente, que o cenário independente representa uma cultura disposta a viver do circuito artístico para transformar a sociedade de costumes de mercado em um ambiente mais humano. Sabe-se, desse modo, a forma que a identidade representa as bandas e as pessoas na construção de uma nova era da cultura independente. A partir da pesquisa é possível compreender, também, como se dá o processo de trabalho das bandas, conquistando e envolvendo cada vez mais público com essa identidade.

O processo de construção para a conclusão deste trabalho trouxe à tona esclarecimentos e reflexões que foram além do objetivo geral e do conteúdo proposto inicialmente. Entende-se as bandas, os discursos, as práticas, os grupos sociais que conferem ao cenário sustentação e dinamismo. O Rio Grande do Sul vive, atualmente, bons momentos no que tange ao crescimento constante da cena: há um movimento de bandas e produtores que vêm transformando o cenário independente em uma grande cultura emergente, valendo-se de alguns artifícios primordiais de décadas atrás, como o “faça você mesmo”. Porém, dessa vez, com o fundamental suporte da internet ao seu favor. Seja por selos independentes ou por conta própria – as bandas estão juntas com ideias em comum. O leque de opções para autonomia aumentou e a dependência que se tinha antigamente de grandes gravadoras diminuiu. É uma nova estratégia que visa estar ciente de todo os processos que intermeiam a produção e divulgação e assim, aproveitar as turnês,

as trocas simbólicas com as pessoas e a emoção que é estar nesse meio que respira e transpira música.

Quando se acompanha a circulação das bandas, fica nítido que o Rio Grande do Sul não se estabelece segundo limites geograficamente definidos, uma vez que a cena não se manifesta unicamente em uma cidade. A circulação da maioria das atividades e das manifestações culturais independentes acontecem em diferentes cidades como Santa Maria, Ijuí, Santa Cruz do Sul, Pelotas, Gravataí, Porto Alegre, Caxias do Sul. Vale observar, que a circulação das bandas tem se dado mais no interior do Rio Grande do Sul que na capital gaúcha.

Portanto, a cultura independente é toda aquela que, partindo de uma nova ordem de valores que contrariam visceralmente os valores comerciais do sistema, pretende transformar as relações entre as pessoas para que não sejam mais regidas pelos interesses impostos de cima para baixo, mas pelos desejos autênticos dos indivíduos. São artistas trabalhando com aptidão em conjunto, formando de uma grande rede de colaborações e um centro de criação intenso e autossuficiente, sem intermediários, sem patrocínio: só a banda e os fãs.

Referências

- CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru, Edusc, 2002.
- DUARTE, Jorge. Entrevista em profundidade. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. *Métodos e técnicas de pesquisa em Comunicação*. São Paulo: Atlas, 2011.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. *Estudos Culturais: Uma introdução*. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p.133-166.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- JOHNSON, Richard. *Estudos Culturais: Uma introdução. O que é, afinal, Estudos Culturais?* In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *O que é, afinal, Estudos Culturais?* Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 7-131.
- PALAORO, Pedro. *Selos independentes e a engrenagem da nova cena cultural*. Disponível em <<http://www.nonada.com.br/2016/04/selos-independentes-e-a-engrenagem-da-nova-cena-cultural/>>. Acesso em 11 junho 2016.
- PUCCINI, Sérgio. *Da pré-produção à pós-produção*. Campinas: Papyrus, 2009.
- MAHEIRIE, Kátia. Música popular, estilo estético e identidade coletiva. *Revista Psicologia Política*, São Paulo/SP, v. 2, n. 3, p. 39-54, 2002.
- VICENTE, Eduardo. A música independente no Brasil: uma reflexão. *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. 2005.
- VICENTE, Eduardo. *A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país*. *Revista E-Compós*, v. 7, p. 1-19, 2006.

Lo-fi e indie rock em Porto Alegre: breve incursão empírica

Felipe Gue Martini

1. O gênero *indie rock* e o *lo-fi*

O estudo das indústrias culturais exige um olhar diverso das indústrias comuns, pois trata de complexos sistêmicos que fazem circular textos e criatividade, que contribuem para transformar as concepções de sociedade e de cultura dialeticamente, cotidianamente, ininterruptamente; bens semi-públicos, os produtos culturais não se esgotam no ato de consumo, “são agentes de mudança econômica, social e cultural” (HESMONDHALGH, 2012, p. 3-22). Mercados de alto risco que operam com a efemeridade e a imaterialidade do gosto. Nas indústrias culturais, mesmo as estratégias bem conduzidas não garantem resultados financeiros, pois a fabricação de diferenciação, de distinção, de qualidade não é dada, mas artificial (Ibidem., p. 13). Trata-se de um campo que sobrevive da contradição entre “a lógica industrial-burocrático-monopolístico-centralizador-padronizadora e a contralógica individualista-inventivo-concorrencial-autonomista-inovadora” (MORIN, 2011, p. 18). A própria rigidez e acomodação hegemônica dessas indústrias catalisa seus pontos de fuga, as possibilidades do fraco, a criatividade e a criticidade. De que formas?

A interpretação de Keightley sobre o desenvolvimento do rock como a primeira cultura anti-massas desenvolvida em larga escala sugere uma resposta. Na dinâmica de diferenciar-se da música pop,

vista como alienada, mercantil em excesso, sem sinceridade, o *rock* desenvolve historicamente sua noção de autenticidade: “*Se llama ‘auténtica’ (o ‘autêntico’) a la música, las experiencias musicales y los músicos que son percibidos como honestos, no corrompidos por el comercio, las modas, las influencias perniciosas, la falta de inspiración, etc*” (KEIGHTLEY, 2006, p. 181). Através da ética de negar-se a fim de estabelecer diferenciações, o *rock* se mercantiliza criticando o mercado. Tanto que nalgum momento, a própria dimensão massiva de sua cultura será alvo de um novo discurso de autêntico, na retórica do alternativo/independente. Para Keightley, o abandono de um desejo original de transformar gostos e mudar o mundo, e a resignação ao mercado fragmentado contemporâneo.

Interessada nessa fase atual da criticidade *rockeira*, Gumes tenta compreender “quais demarcações se configuram quando músicos, críticos e fãs rotulam determinadas sonoridades como ‘gênero *indie rock*’” (2011, p. 56). A autora parte das narrativas sobre a constituição do *indie* nos Estados Unidos, a fim de mapear ocorrências específicas, casos que se referem a essas comunidades musicais, suas particularidades e diferenciações. A análise da trajetória de bandas, entre elas *Sonic Youth*, *Artic Monkeys*, *Pelvis*, brincando de deus *I Vampire Weekend*, contribui para a descrição e o reconhecimento do *indie rock* como um gênero musical contemporâneo, no qual Gumes encontra a poética lo-fi¹ e a autonomia criativa como valores de autenticidade. Como esses valores transformam-se em convenções no interior do gênero?

Os gêneros musicais constituem pistas observáveis através de seu potencial aglutinador, estabilizador e delimitador no espectro mais

1. Termo derivado da expressão low-fidelity (baixa fidelidade), antítese de high-fidelity (alta fidelidade).

abrangente das culturas populares, embora sejam sobretudo fluídos (SHUKER, 2002, p. 146). Para Janotti Jr. (2006, p. 6) “O gênero musical é definido [...] por elementos textuais, sociológicos e ideológicos, é uma espiral que vai dos aspectos ligados ao campo da produção às estratégias de leitura inscritas nos produtos midiáticos”, conjuntos de regras “econômicas, semióticas, técnicas e formais” situadas no encontro entre canção e ouvinte, operando no endereçamento dos produtos, que combinam texto e contexto.

Embora a rotulação seja mediadora entre produtos e sujeitos, as regras que determinam partilhas são móveis, complexas, acontecem historicamente. Reproduzem-se o tempo todo como leis, ao mesmo tempo em que são (re)produzidas por acontecimentos diversos, pelo movimento do mundo vivido. Portanto os valores, mesmo determinados, fazem sentido particularmente, são parâmetros de sociabilidade, mas ideológicos e intersubjetivos. Sob esse ponto de vista, Frith afirma que a aproximação sociológica sobre os estudos da música popular nos conduz a uma teoria estética. O mito da autenticidade como uma consequência ideológica do *rock* faz parte de seu processo de venda (2001, p. 417), enuncia-se como meta-comunicação ao desenhar os endereçamentos, as formas de consumo e de apreciação. No entanto, restritos à estrutura, não enxergamos além da contradição criação x indústria, o gênero cooptado pelo mercado; pois a música popular, a princípio, é feita para ser vendida e “*La mayor parte de la sociología académica sobre música popular (incluyendo mi trabajo) equipara el juicio estético al juicio comercial*” (FRITH, 2001, p. 415).

Mas será que algo escapa de todas as sobredeterminações que nos levam a gostar dessa ou daquela banda? Alguns eventos e estudos so-

bre o *rock*² apontam que sim, que as abordagens desde a experiência coletiva não dão conta do potencial estético e emocional que a música detona nos sujeitos. Há resíduos de ordem sensorial que atuam soterrados pelas estruturas mais rígidas das teses explicativas ou das rotulações, e por isso é possível afirmar:

La música nos permite posicionarnos, pero también revela que nuestras circunstancias sociales no son inmutables (y que los otros – intérpretes, fans – comparten nuestra insatisfacción). La música popular no es en sí misma ni revolucionaria ni reaccionaria. Es una poderosa fuente de emociones que, al estar socialmente codificadas, pueden contradecir también al ‘sentido común’ (FRITH, 2001, p. 425).

Aí cabe o problema que norteia esse texto: como a poética lo-fi transforma-se em valor estético no *indie rock* e noutros gêneros adjacentes (ou por vir)? Como vislumbrar esse processo para além dos juízos de valor ou dos discursos do gênero em si? Quais elementos transcendem essa espécie de regra de estilo, da ruptura à reacomodação em novo cânone? A estrutura do gênero é ponto de partida para a proposta que segue: uma espécie de distensão analítica sobre experiências lo-fi, confrontadas com parâmetros da música popular, no caso o *indie rock*. O uso da baixa definição é entendido em sua dimensão de prática comum do sujeito ordinário, de longa duração na música popular, característico da condição moderna. Aquém ou além das lógicas de mercado, o

2. A retomada da noção de autenticidade em Keightley surge para além do discurso no rock, mas como uma espécie de senso estético de longa duração advindo do próprio processo histórico do gênero. Também Janotti Jr. (2011) propõe uma dimensão estética alinhada aos estudos de gênero nutrindo-se da pragmática de Dewey.

gênero, ao constituir-se, delimita modos de ser e fazer, identidades e posturas traduzidas em regras, que podem ou não ser internalizadas, irrestritas em relação a linguagem. A música é também um jogo que supera suas próprias estruturas de sentido (WITTGENSTEIN, 1999).

Do ponto de vista do mercado, a realização do rótulo, o gênero em sentido comum, é um processo que deixa para trás bandas, eventos, acontecimentos. “Como coloca Frith, o gênero só pode ser claramente definido quando ele deixa de existir” (GUMES, 2011, p. 10), ou quando tornou-se um estereótipo, como no caso do próprio *rock* (SILVEIRA, 2014). Mas mesmo o objeto reificado preserva um caráter místico, um presente concreto que traz em si as determinações que o permitem existir como tal. Os fenômenos sociais diversos são determinantes para as realizações materiais em si (daquilo que Marx chama base) e para a permanente renovação das superestruturas (campo ideológico) que mediam e significam a realidade. Do ponto de vista da razão dialética, não há acasos quando observamos a história, um acontecimento só pode ser explicado a partir de um processo de totalização, onde cada fato particular articula-se com sua realidade histórica concreta (SARTRE, 1963, p. 161). E só existe a totalização afirmativa dos gêneros no interior da música popular porque eventos irreduzíveis nutriram essa realidade concreta.

Ao relativizar a noção de gênero e colocá-la em suspenso, tento olhar para as constituições de fronteira. O gênero não é meu objeto, mas o contexto cultural, campo de forças onde se encontram elementos musicais e comportamentais diversos, entre eles práticas que chamo aqui de *usos lo-fi*. Minha ênfase está no residual, nos acontecimentos que não reconhecemos mais como parte de nossa trajetória presente, “experiências, significados e valores que não podem ser verificados ou não

podem ser expressos nos termos da cultura dominante [...], todavia, vividos e praticados como resíduos – tanto culturais quanto sociais – de formações sociais anteriores” (WILLIAMS, 2011, p. 56). Como os acontecimentos “acessórios” se articulam noutra narrativa sobre as localidades e o que é o lo-fi de Porto Alegre no movimento dinâmico de assumir-se como valor estético vinculado ao *indie rock*?

2. O lo-fi como experiência sensorial

Para Conter (2016), o *lo-fi* tem relação com a superfície musical e com a materialidade comunicacional da forma eletrificada (mas que teve seus antecessores mecânicos, como a moviola e a radiola). É a partir da mediação elétrica que emerge a possibilidade da música integrar, inscrita em sua superfície (que não é superficialidade, mas matéria), as sonoridades de baixa definição. A partir daí, o *lo-fi* pode ser percebido como uma espécie de resíduo anti-tecnológico, uma forma de expressão que “se utiliza da baixa definição sonora, deixando transparecer no produto final ruídos que emanam de fontes diversas (de captadores magnéticos de guitarra defeituosos, da rede elétrica, de fitas magnéticas gastas etc) (CONTER, 2013, p.2)”. Noutra direção, o pesquisador musical R. Murray Schaffer faz uso dessa distinção na análise das paisagens sonoras rurais e urbanas: segundo o autor o hi-fi possui uma razão sinal/ruído favorável, permite clareza, perspectiva (diferenciação figura/fundo), além de maior alcance auditivo, enquanto no lo-fi “os sinais acústicos individuais são obscurecidos em uma população de sons superdensa”, há uma ampla faixa de ruído e perde-se a perspectiva ótica (2001, p. 71-72).

A urbanização e as revoluções industrial e elétrica são ambientes favoráveis ao aparecimento e a hegemonia das paisagens sonoras *lo-fi* (Schaffer, 2001, p. 72). Contexto sociocultural do qual derivam expressões artísticas, como a música eletroacústica: experiência inaudita possível somente em função do alto-falante, ao combinar música concreta (advinda de objetos sonoros familiares e ruídos da natureza) com música eletrônica, a fim da manipulação intencional. Instrumentos como o telarmônio do início dos anos 1900 e o tautônio acrescentam informação elétrica aos fenômenos acústicos, ajudando a estabelecer essa concepção de que é possível compor e musicar através dos objetos de amplificação, que estariam restritos a um papel de mediadores e transmissores (CANDÉ, 2001, p. 375).

Essa aparição se dá em níveis complexos e diversos, não necessariamente na forma de manifesto ou movimento; algumas produções vinculadas ao campo da experimentação como John Cage, Pierre Schaeffer e Pierre Henry nos anos 1940 e 1950, outras no campo da música popular como o *krautrock* alemão dos anos 1960, as eletrificações do *folk-rock* americano, entre tantas outras. À primeira vista, as texturas da baixa definição remetem para a dinâmica da transparência e da opacidade, uma vez que o *lo-fi* preserva certa materialidade, exhibe o processo de gravação, remete a historicidade das máquinas. Quando Albin Zak III relembra algumas gravações de baixa definição que figuraram nas paradas de sucesso nos anos 1950 nos Estados Unidos, entre elas obras de veteranos da produção musical vinculados ao *mainstream* da época³, defende a comodificação musical como advento de uma linguagem *no-fi*, sem fidelidade à representação realista da

3. Os casos citados são: *My song*, de Johnny Ace (gravadora Duke); *Oh happy day*, de Don Howards (Essex) e *In the still of the nite*, com Five Satins (Ember).

música acústica. Pois coexistiram ao longo da história, produtos lo-fi, com técnicas de gravação, reprodução, retórica e estéticas próprias, e hi-fi: “registros que não se referem a uma representação transparente do mundo sonoro natural, mas são uma invenção musical elétrica envenenada. [...] que também pediam indulgência e credulidade dos ouvintes” (ZAK III, 2012, p. 51, tradução do autor)⁴. O exemplo emblemático que ele cita é o single split em vinil de Elvis, lançado pela *RCA Victor* em 1956, que continha *Hound Dog* (suja) de um lado e *Don't Be Cruel* (limpa), de outro. O disco marcaria uma espécie de transição entre a experiência precária, mas potencialmente inventiva de Elvis na *Sun Records*, para o novo paradigma de alta engenharia sonora da nova gravadora. E o impressionante, segundo ZAK III, é que o registro saturado, ruidoso, com vocais gritados e versos repetidos à exaustão, foi para o topo das listas, das rádios e jukeboxes de *Rhythm and Blues* norte-americanos (ao invés da sonora *Don't be cruel*).

O lo-fi também é, portanto, uma forma. E meu interesse é pelos usos realizados por diferentes sujeitos, artistas, consumidores, experimentalistas. Uma pista sobre a autenticidade no rock é a autonomia material, o acesso imediato as formas de fazer, combinação de romantismo e modernismo (KEIGHTLEY, p. 187-191) que fomenta um ímpeto de crueza técnica (experimentos com rolos de gravação analógicos, guitarras distorcidas e amplificadores valvulados, microfones, cápsulas, transistores etc.). No ápice do projeto moderno, o *rock* é marcado pelo uso crítico das formas, contexto onde muitos músicos menores ganham visibilidade por conta da acessibilidade dos aparelhos e pela

4. These records' self-proclaimed high fidelity referred not to a transparent representation of the natural sound world, but a souped-up electromusical invention. In other words, they, too, begged listeners' credulous indulgence.

permissividade derivada da vontade de expressar-se. Na América Latina, a baixa definição é, além de tudo, resistência e vontade de viver, lugar onde o ufanismo analógico não deixa de ser uma reação ao imperativo globalizante da cultura digital e suas lógicas muitas vezes opacas.

3. Percursos metodológicos

Ao entender a mediação como o espaço entre conflitivo e contraditório, da fabricação do sentido através dos usos (MARTÍN-BARBERO, 1997; 2004), me interesso em questionar como o resíduo técnico fabrica campos de significação compartilhados ao se imiscuir com musicalidades estabelecidas e argumentadas, como o *indie rock*. A presença, ora incômoda, ora reveladora do canal, está no limiar do gênero musical que “transmite” e integra ao mesmo tempo. Pois é a gênese da música popular massiva, a transição e a possibilidade do consumo ampliado, da fabricação sonora, enfim, dos processos de manipulação, produção, veiculação, distribuição; vazada, transbordante, que mancha e marca as musicalidades com uma grafia específica: a assinatura da técnica. A baixa definição é enfática, ela meta-comunica e se exhibe.

Uma das categorias de mediação em Martín-Barbero é a tecnicidade, espécie de contexto entre sujeito e tecnologias “que não é só da ordem do instrumento, mas também da ordem da sedimentação de saberes e da constituição de práticas” (2004, p. 235), irrupção de sensibilidades derivadas dessa relação que se traduzem em aprendizados e novas formas de apreensão do real. Para Martín-Barbero, esse campo de mediações é uma hipótese relevante sobre a adesão das sociedades latino-americanas aos modelos comunicativos da difusão midiática do

século XX. Matrizes orais e visuais que se adequaram muito bem as novas plataformas e tecnologias do rádio e da televisão.

Entendo que uma das metodologias presente nos processos de eletrificação da música é a expulsão do ruído e da baixa definição. Do cilindro de cera ao áudio de alta definição, o lo-fi é o elemento a ser domesticado ou expulso. No entanto, o movimento técnico-científico que o expulsa, o reconduz ao mundo concreto, onde também passa a representar uma forma organizativa, uma historicidade, uma ordenação que, ao contrário do mundo das indústrias culturais *mainstream*, sistêmicas, sobrevive como residual e tática, como novo antagonismo contraditório. No entanto, o interesse desse estudo, não é elevar a baixa definição a uma categoria crítica *per se*, como uma espécie de contraponto produtivo no interior da música popular, mas manter certa dialética da negatividade ao reconhecer a impossibilidade de esgueirar-se do paradigma capitalista. Segundo Buck-Morss (1996, p.71-73), a proximidade de Adorno e Benjamin ao campo estético, tem relação a uma tomada de posição nesse sentido. Ambos seguiram a percepção de Lukács, quando afirmou que “o problema da mercadoria é o problema central da sociedade burguesa” e que diante da dissociação trabalhador/mercadoria jamais seria possível surgir um pensamento intelectual genuinamente revolucionário no seio da sociedade de classes. Ao perder de vista o horizonte da revolução, a perspectiva crítica deveria revelar as contradições, seja no campo da arte ou da filosofia, sem apresentar resoluções éticas ou estéticas definitivas (BUCK-MORSS, 1996, p. 85-86).

Para Benjamin, o historiador como mediador seria incapaz de estabelecer nexos factíveis em seu estado de choque ante a modernidade. Haveria um abismo intransponível entre os sentidos e a razão. As cate-

gorias em Benjamin parecem resolver-se internamente, com significações particulares, que necessariamente não se pretendem universais. O conhecimento como um lampejo, a razão dialética vislumbrada em alegorias, a descrição subjetiva de objetos simples que nos leva a visualizar a modernização objetivamente (BUCK-MORSS, 1996, p. 221). São essas as bases de sua noção de imagem dialética:

Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o ‘ocorrido desde sempre’. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos (BENJAMIN, 2006, p. 506).

Olhar desinteressado, colecionismo, ordenamento aleatório, arranjos metonímicos, são algumas lógicas que perpassam a experiência científica de Benjamin (SARLO, 2011, p. 83-91). Sem a intenção de reduzir sua complexidade, o interesse aqui é destacar o convite que lemos em sua obra ao trabalho estético e mimético ao invés da síntese materialista. Suas imagens dialéticas contém “combinações de prova” conceituais, que pretendem suspender o movimento dialético, “*Las imágenes iluminaban contradicciones antes que negarlas o superarlas*” (BUCK-MORSS, 1981, p. 213). A negatividade é crítica, ergue-se a partir de conhecimento anterior, mas ilumina em forma de constelações, sem a lógica formal da resolutividade. Meu interesse é iluminar contradições no interior das categorizações e rótulos do gênero *indie rock*, desde as cenas musicais de Porto Alegre e Montevideú. Acreditando que a noção teórica de cena permite, de fato, “um contraponto

ao peso que as estratégias econômicas das indústrias culturais possuem no mundo da música” (JANOTTI JR., 2011, p. 5). Localização que se expande ao mundo, e se reorganiza em outras totalizações concretas. O que essas experiências de negação ao mercado, ou de convivência contraditória com os ditames dos rótulos significam diante de um cenário em que a cultura tornou-se um dos principais recursos do capitalismo global (YÚDICE, 2008)?

4. Dois casos possíveis:

Plato, canalha!

Quando assisti ao *Filme sobre um Bom fim* (2015) senti falta de duas figuras icônicas da rua Osvaldo Aranha: Júpiter Maçã e Plato Divorak. O primeiro não estava em condições de conceder entrevista à época da gravação do documentário, o segundo “passou batido”, segundo Boca Migotto, diretor do filme. Sua música estava lá, *Oppressive Rays Chaos*, da *Pére Lachaise*, banda que homenageia o cemitério parisiense onde descansa Jim Morrison, entre tantas outras celebridades francesas. Mas a história da cena musical do Bom Fim anos 1990 está incompleta sem Plato Divorak e suas bandas (*Lovecraft*, *Exciters*, *Sha-Zams*, entre outras). Trata-se de um personagem que caracteriza uma estética e sintetiza um movimento cultural. Sua personalidade expansiva, seus contos surrealistas, como o caso com a cantora Pitty ou a gravação de um filme pornô em São Paulo, conferem ainda mais verve *rockeira* à sua biografia. Lendas contadas em esquinas ou mesas de bar, mas levadas à sério, como traços do personagem que tomam conta do homem.

Plato é uma alegoria de eventos dúbios: a personalidade *rockstar*, os sucessos de crítica em vários momentos, turnês nacionais, convivendo com ostracismo e esquecimento frente aos movimentos de sua época: o *punk rock* anos 1980, o *rock gaúcho*, o *indie rock* porto-alegrense. Em três ou quatro passeios pelo Bom Fim à noite, é muito provável que você o encontre, com algum material debaixo do braço, vinis recém-chegados de uma distribuidora de São Paulo, CD's com gravações em processo que levou para ouvir em casa, algum folheto de show de *rock* ou anúncio de casas de massagem. Mas sua ausência no filme denota mais do que simples lapso de memória, é uma situação recorrente em sua carreira: situar-se em local próprio, não necessariamente à margem, mas independente (embora esse termo seja escorregadio, é o que mais se aproxima em sentido comum). Em seus trajes psicodélicos, parece habitar um espaço-tempo peculiar, conectando tropicália, beat, vanguarda, dadaísmo e bossa nova, “bricolagens, brique-braques, canalha!”, como costuma repetir.

Na ativa desde o final dos anos 1980, sua trajetória se materializa em dezenas de produções que coleciona em casa e vende sob encomenda. Como produtor, realizou festivais como o *Montehey Popstock*, no Garagem Hermética, e lançou muitas fitas-demo de sucesso nos anos 1990 (posteriormente CD's). Nas coletâneas, como *A fita dos mil disfarces* e *Sha-la-la Soundtrack* reuniu *bluseiros*, *punks*, *metaleiros*, *indies*, combinando experiências de estúdio de bom nível com gravações de fundo de quintal (*home studio* seria luxo!).



Figura 1. Capa e verso da fita cassete *Sha-la-la Soundtrack*, distribuída pela Krakatoa Records. Fonte: Demo-tapes Brasil

Na fita “Onde estão suas canções”, estreia do projeto *Momento 68*, (relançada em CD-R pela Krakatoa Records, gravadora de Plato)⁵

sobram colagens, sobreposições, referências pop, soterrados pela chiadeira magnética. Ao mesmo tempo êxitos comerciais, como a parceria com Frank Jorge *1-3-4 o'clock*. A banda teve single vinil lançado pela Monstro Discos (2000) e o CD Tecnologia bem recebido pela crítica da época (2002), mas Plato já estava em outra.

5. Disponível em: <<https://moderninho.wordpress.com/2008/04/21/entrevista-plato-divorak/>> e <<http://www.portalrockpress.com.br/modules.php?name=News&file=article&sid=4896>> Acesso em 03 fev. 2016.

Medina, *il senatore*

Se por um lado a ausência de Plato chama atenção, é a presença de Diego Medina em *Separado!*, filme de Gruff Rhys, que provoca estranhamento. A passagem do vocalista da banda galesa *Super Furry Animals* pelo Brasil dá ares épicos à história da baixa definição brasileira, na apresentação ao lado de Tony da Gatorra⁶, numa festa do dj Dago Donato, em São Paulo. Diego Medina figura num lampejo, como ciclerone do cantor (BASSO, 2007)⁷, que na passagem por Porto Alegre gravou vocais para uma de suas produções caseiras.



Figura 2. Fotograma do filme *Separado!*, de Gruff Rhys
Fonte: *Separado!*. Gruff Rhys, 2008.

6. Meu contrarrâneo de Esteio, técnico em elétrica que inventou uma espécie de bateria eletrônica infantil em formato de guitarra, a qual batizou de gatorra. Uma boa análise sobre Tony e sua gambiarra foi realizado por Obici (2014).

7. Disponível em: <<http://popices.blogspot.com.br/2007/06/entrevista-diego-medina.html>> Acesso em: 13 dez. 2015.

Entre as diferentes incursões na cultura popular, como agitador, garoto propaganda da cerveja Polar⁸, ilustrador da Folha de São Paulo e MTV, entre outros, o projeto *Doiseu Mimdoisema* é peculiar. Trata-se de uma gravação caseira (digitalizada do cassete original no site Demo-tapes Brasil)⁹ que Diego fez para presentear um amigo de escola (segundo o próprio Medina) e acabou sendo vendida numa vídeo-locadora do bairro Bom Fim. O álbum efêmero acabou nas mãos do Miranda, então produtor da Banguela Records, que contratou a banda para fazer shows e gravar um disco. Entre 1994 e 1996, excursionaram pelo Brasil como um quarteto, mas o disco nunca saiu. Na seção de Tesouros perdidos do MPopB, do encarte lançado pela revista *Superinteressante, História do Rock Brasileiro*, a descrição da demo-tape aparece assim, “[o] garoto de 19 anos gravou uma fitinha no quarto com uma espécie de nerd-rock usando uma bateria eletrônica e verteu um hit subterrâneo na época ‘Epilético’” (SCHOTT, s/ano, p.29). De fato, Epilético tornou-se *hit* na rádio Ipanema FM, emissora jovem do grupo Bandeirantes que teve forte ligação com o *rock* entre as décadas de 1980 e 1990. Essa aparição catapultou a carreira musical de Diego Medina, que posteriormente encabeçou o projeto *pop rock* chamado *Video Hits*, com o qual retomou um ie-ie-ie gaúcho, logo cedendo lugar para a banda Bidê ou Balde, quando mais uma vez saiu de cena.

Diferente de Plato, não é fácil cruzar com Diego pelas ruas da cidade. A presença midiática é preponderante, seja nos comerciais de TV, nos vídeos toscos que fabrica em casa, repletos de humor pastelão,

8. Marca da empresa Imbev com distribuição exclusiva no Rio Grande do Sul, que se utiliza de um discurso bairrista em suas campanhas publicitárias.

9. Disponível em: < <http://demo-tapes-brasil.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 10 set. 2016.

piadas internas e auto-ironia¹⁰, ou nas inúmeras produções musicais caseiras. O site *diegomedina.com* é um misto de portfólio profissional (trabalhos para visualização, venda de ilustrações, camisetas e materiais gráficos) com uma coletânea de produtos toscos, entre eles 146 vídeos e 48 álbuns para download (entre eles os discos da Doiseu Mimdoisema)¹¹. Ao lado de seus projetos de estúdio, como *Video Hits*, figuram criações solo, *jam sessions* de puro improviso entre amigos: *Os Massa*, *Desgraçados do Ritmo*, *Projeto Daytona*, compilações ao vivo, quase tudo sem retoques ou pós-produção.

5. Análise perspectiva

Ao observar Plato e Medina, percebo uma forte imbricação entre os sujeitos e as tecnologias, irrestrita ao conhecimento técnico, mas que surge como aptidão tácita com a qual desvendam possibilidades e inventam suas carreiras. A baixa definição é apropriada pela disponibilidade e pela necessidade no universo precário do fazer musical com poucos recursos financeiros, prerrogativa própria da condição periférica da América Latina e sua modernidade tardia. Os dois casos personificam um fazer próprio, que aparece fruto da contingência material, favorecido pelas referências “*do it yourself*”, mas também uma marca latino-americana, matriz cultural de longo prazo advinda da relação estética e erótica com as audiovisualidades (MARTÍN-BARBERO, 2004). No caminho entre a constituição de um mercado musical *indie rock* de médio porte no Brasil e a massificação da cultura exógena ou

10. O que o aproxima muito do que Silvera (2014) identifica como um traço definidor do que seria o rock porto-alegrense, rotulado como rock gaúcho.

11. Disponível em: <<http://www.sumadiscos.com/>>. Acesso em: 03 jan. 2016.

dos diferentes modelos do *rock* mestiço, articula-se um fazer matreiro e marginal da antropofagia latente (IANNI, 1993).

Em relação às discografias dos artistas, enquanto Plato Divorak reproduz um modelo de gravadora como um negócio, onde lança artistas de sua preferência, comercializa suas obras, e consegue articular um tímido circuito comercial, Diego Medina lança na rede uma infinidade de materiais com suposto desinteresse. A saturação material dessa dinâmica do arquivamento (REYNOLDS, 2011), não deixa de ser afirmação da baixa definição. Os espaços on-line favorecem o colecionismo privado aberto ao público, como se as fitas caseiras que transbordavam das gavetas ganhassem nova roupagem pela disponibilidade ilimitada.

Há um universo de diferença nessa nova condição do lo-fi exposto ao mundo. Se para descobrir Daniel Johnston ou R. Stevie Moore era necessário garimpar os circuitos alternativos de distribuição *indie rock*, basta algumas buscas virtuais para encontrar redes abertas repletas de experiências limiars do fazer caseiro, lógica institucionalizada com a internet em larga escala: *bloggers*, *youtubers* etc. O caso de Medina revela a disponibilidade de álbuns e coletâneas, produtos culturais que tensionam o que conhecemos como universo da música popular massiva, ao se limitarem à existência efêmera protocolar do arquivo. Aberto, mas não-promocional, eloquente, mas soterrado pelas dinâmicas operativas dos logaritmos. Uma música de experiência que se enuncia como resto, parece não reivindicar lugar na cultura popular, ao mesmo tempo em que se exhibe como criação encerrada na genialidade autorreferente, na contemplação exótica, egocêntrica e irônica de si.

Referências

- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. In: *Travessia*. N. 33, Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.
- BUCK-MORSS, Susan. *Origen de la dialéctica negativa*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt. México: Siglo XXI Editores, s.a., 1981.
- CANDÉ, Roland de. *História Universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CONTER, Marcelo B. *A máquina abstrata lo-fi*. In: 8º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro, Brasil, 2015. *Anais eletrônicos on-line*.
- CONTER, Marcelo B. *LO-FI: Música pop em baixa definição*. Curitiba: Appris, 2016.
- FILME sobre um Bom Fim. Boca Migotto. Mariana Müller. Porto Alegre: Epifania Filmes, 2015. DVD (110 min).
- FRITH, Simon. *Hacia una estética de la música popular*. In: CRUCES, Francisco (et al). orgs. *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001. p.413-435.
- GUMES, Nadja Vladi Cardoso. *A música faz o seu gênero. Uma análise sobre a importância das rotulações para a compreensão do indie rock como gênero*. 2011, 221f. Tese. (Doutorado em Comunicação). Faculdade de Comunicação. Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas. Universidade Federal da Bahia, 2011. Disponível em: < <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/12875>>. Acesso em: 30 nov. 2015.
- HESMONDHALGH, David. *The cultural Industries*. 3. ed. New York: Sage, 2012.

- IANNI, Octavio. *O labirinto latino-americano*. Petrópolis/RJ: Vozes, 1993.
- JANOTTI JR. Jeder. *Are you experienced?: experiência e mediatização nas cenas musicais*. In: *XX Encontro da Compós*, 20., 2011, Porto Alegre. Anais eletrônicos on-line. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <http://compos.org.br/data/biblioteca_1604.doc>. Acesso em: 05 dez. 2014.
- JANOTTI JR., Jeder. *Mídia, música popular massiva e gêneros musicais. A produção de sentido no formato canção a partir de suas condições de produção e reconhecimento*. In: *XV Encontro da Compós*, 15., 2006. Bauru. Anais eletrônicos on-line. Bauru: Universidade Estadual Paulista, 2006. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/84/84>>. Acesso em: 01 dez. 2015.
- KEIGHTLEY, Keir. *Reconsiderar el rock*. In: FRITH, Simon; STRAW, Will; STREET, John (orgs.). *La Otra Historia del Rock*. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización. Barcelona – ESP: Ma Non Troppo, Ediciones Robinbook, 2006. p. 155-194.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2004. 478p.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. Vol. 1: *Neurose*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- OBICI, Giuliano Lamberti. *Gambiarra e Experimentalismo Sonoro*. 2014, 155f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-graduação em Música. Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/.../GiulianoLambertiObiciVC.pdf>. Acesso em: 03 dez. 2015.
- REYNOLDS, Simon. *Retromania*. New York: Farrar Strauss and Giroux, 2011.

- SARLO, Beatriz. *Siete ensayos sobre Benjamin*. México: Siglo XXI, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul. *Crítica de la razón dialéctica*. Tomo I, Libro I. Buenos Aires: Editorial Losada, 1963.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Unesp, 2001.
- SCHOTT, Ricardo. *A corrida do ouro*. In: *História do Rock Brasileiro. anos 90 e 00*. São Paulo: Editora Abril, sem ano. p.23-29.
- SILVEIRA, Fabrício. *Arqueologia do rock gaúcho. Uma década de metal pesado em Santa Maria (1980-1990)*. In: Charles Di Pinto; Gustavo Borba. (Orgs.). *Fragmentos de Memória do Rock Gaúcho*. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2014. v. 01, p. 19-49.
- SHUKER, Roy. *Key Concepts in Popular Music*. New York: Routledge, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Unesp, 2011.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- YÚDICE, George. *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- ZAK III, Albin. *No-Fi: Crafting a Language of Recorded Music in 1950's Pop*. In: FRITH, Simon; ZAGORSKI-THOMAS, Simon (orgs.). *The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012. p. 43-56.

“Amigo punk” e as estruturas de sentimento da cultura gaúcha

Ivan Bomfim

Introdução

No presente texto, buscamos analisar o conceito de estruturas de sentimento (WILLIAMS, 1979) no âmbito da identidade cultural gaúcha a partir de um produto cultural específico: a canção *Amigo punk*, da banda Graforreia Xilarmônica – gravada pela primeira vez em 1988, na fita demo *Com Amor, Muito Carinho* e presente no primeiro álbum oficial do grupo porto-alegrense, *Coisa de Louco II*, de 1995. Escrita por Frank Jorge e Marcelo Birck, a música mescla termos relativos à cultura gauchesca, referências regionais e globais e constrói narrativa que entremeia uma jornada empreendida entre o campo e a cidade de Porto Alegre – e a partir da letra, presume-se que o destino final seria o festival de Woodstock, acontecido em 1969.

Empreendemos uma análise de cunho histórico-identitário, amparada nos Estudos Culturais, investigando o contexto sociocultural no qual se insere a produção da música. Nesse processo, realizamos entrevista com um dos autores de *Amigo punk*, o músico Frank Jorge, na tentativa de compreender como a canção se tornou, com o passar dos anos, o principal “hino” do rock gaúcho, como é atualmente reconhecida, constituindo-se em um elemento contemporâneo de identificação cultural entre diferentes grupos sociais do Rio Grande do Sul.

Música e identidade: o rock como idioma universal

Para realizar uma reflexão sobre elementos de identificação socio-cultural a partir de um produto cultural bastante específico – neste caso, uma música de rock –, mostra-se necessário entender as relações entre música e identidade. Williams (2011) identifica tanto a cultura como os processos de comunicação como formas de conhecimento em comum, relacionadas às experiências dos indivíduos em coletividade. A constituição de valores culturais em comum é relacionada ao compartilhamento de vivências e sociabilidades, sendo essas instituídas em diálogo com as práticas culturais hegemônicas de determinado tempo e espaço. A constituição de uma identidade cultural na contemporaneidade, conforme Hall (1998), deve ser entendida a partir da fragmentação do sujeito. Não mais completamente entrelaçado ao peso de uma única tradição, o indivíduo pode acionar diferentes identidades em distintas situações. Para Woodward (2000), a identidade se constitui em processos relacionais, o que implica dinâmicas de diferenciação por exclusão (sendo “nós” e “eles” a divisão básica) e envolve ações de identificação – atitudes relativas a comportamentos, como o consumo –, o que demarca sua realidade simbólico-representativa.

Frith (1996) aponta que uma identidade é sempre um ideal, não aquilo que realmente o sujeito seja, e que a música possibilita uma experiência real do que essa dimensão ideal poderia ser. “A música, como a identidade, é tanto performance quanto história, descreve o social no individual e o individual no social, a mente no corpo e o corpo na mente; a identidade, como a música, é uma matéria tanto de ética quanto de estética” (FRITH, 1996, p. 109, tradução nossa). Assim que se começa a observar as diferenças entre gêneros musicais, podem-se

perceber as formas distintas pelas quais a música materializa possibilidades identitárias aos indivíduos e os enquadra em diferentes grupos sociais. “A música constrói o nosso senso de identidade por meio das experiências diretas que oferece ao corpo, tempo e sociabilidade, experiências que permitem colocarmo-nos em narrativas culturais imaginativas” (FRITH, 1996, p. 124, tradução nossa). A relação entre identificação individual/coletiva e musicalidade talvez seja uma das principais formas de manifestação visível das diferenças entre universos culturais.

Frith (1996) pondera que a música é o produto cultural que possui a maior capacidade de transcender fronteiras geográficas e definir lugares, e é primordial analisar a dimensão de territorialidade que as expressões musicais apresentam. Toda música possui um lugar de origem, e a sua constituição em produto da indústria cultural vai possibilitar que estilos como o rock sejam consumidos mundialmente. Neste processo, o consumo é uma forma de apropriação marcada por uma negociação de referências culturais. Quando tratamos do rock, abordamos algo que pode ser definido como uma cultura antes de, propriamente, uma prática musical, como bem define Grossberg (apud JANOTTI JR, 2003). É necessário analisar suas características em uma dimensão de complexas relações com outras práticas sociais e culturais.

Em perspectiva histórica, podemos resumir que o estilo se constituiu entre as décadas de 1940-1950, nos Estados Unidos, a partir da influência de blues, jazz, rythm and blues e country. Entre o final dos 1950 e os 1960, espalha-se para a Europa (especialmente o Reino Unido) e o mundo, em um movimento que contou, de maneira decisiva, com ao aumento do fluxo de produtos culturais como filmes, programas de televisão e rádio, comenta Amaral (2002). Sendo uma das principais

expressões da chamada cultura pop, erigida principalmente após a Segunda Guerra Mundial, a “exportação” do rock para o território europeu expõe uma transformação estrutural no tocante às referências em valores socioculturais, representando o declínio do Velho Continente como principal origem de tendências seguidas mundialmente. Amaral pontua que “o imaginário do rock é produto direto de um período de rupturas na sociedade e na cultura, no qual a mídia serve como espelho, refletindo e sendo refletida pela sociedade contemporânea” (2002. p. 41), visto que o gênero representa a transformação de paradigmas sonoros históricos em favor de novas maneiras de experimentar a música. Os processos de globalização levados a cabo na segunda metade do século XX ajudam a popularizar o rock como um domínio musical de impacto mundial.

Retomando a problemática identitária, Egia (1998) comenta que o rock apresenta a “capacidade de articular identidades culturais alternativas ou plurais de grupos marginais em culturas dominantes” (p. 128), sendo que o fomento de identificações alternativas pode ser notado na relação entre o rock e qualquer âmbito cultural dominante. Ao ser apropriado por diversos grupos socioculturais ao redor do mundo, dá origem a expressões que dialogam dentro de um idioma universal. As variações incluem a incorporação de instrumentos e sonoridades tradicionais ou contemporâneas, além da interpretação a partir de sociabilidades e referenciais identitários próprios – questões de grande relevância para compreender o produto cultural *Amigo punk*.

O rock, não se pode esquecer, é uma forma de expressão cultural que nasce de contextos sociais concretos aos quais, posteriormente, também molda. É determinado, ademais, pelo con-

texto espacial e temporal nos quais se desenvolve. É expressão de formas de vida moldadas por sistemas políticos, estruturas de classe, valores culturais ou ideais estéticos (EGIA, 1998, p. 127, tradução nossa¹).

Essa articulação entre estruturas reconhecíveis globalmente e a dimensão local-regional que marca o rock é algo destacado quando nos referimos ao chamado rock gaúcho. Em outro trabalho (BOMFIM, 2016), afirmamos que este, embora tenha sido mercadologicamente trabalhado como um gênero em si – especialmente entre os anos 1980 e os 2000 –, parece ser mais preciso entendê-lo como a reunião de diferentes cenas rock (em perspectiva tanto temporal quanto estilística) sob um mesmo rótulo, com vistas a um endereçamento ao público nacional. De toda forma, há a instituição, a partir de convenções midiáticas, de um “facilitador semântico”, como diz Silveira (2014), que acaba por criar um universo próprio relativo à definição. O rock gaúcho apresenta a dimensão regional como demarcadora, estando a ela relacionados processos socioculturais particulares que constituem territorialidades específicas.

A estrutura de sentimento da identidade cultural gaúcha

Como visto, o rock, ao se espalhar pelo mundo a partir dos anos 1950, acaba entrando em contato com os âmbitos culturais tradicionais e fomentando novas manifestações. No caso do Rio Grande do

1. El rock, no hay que olvidarlo, es una forma de expresión cultural que nace de concretos contextos sociales a los que, posteriormente, también moldea. Está determinado, además, por el contexto espacial y temporal en el que se desarrolla. Es expresión de formas de vida moldeadas por sistemas políticos, estructuras de clases, valores culturales o ideales estéticos.

Sul, a explosão do chamado *rock BR*², nos anos 1980, combinou-se a dinâmicas próprias relativas ao espaço regional. Para melhor expor essa questão, trazemos à discussão o conceito de estruturas de sentimento, tendo em perspectiva sua análise no âmbito da identidade cultural sul-rio-grandense. De acordo com Williams (1979, p. 135), o conceito pode ser entendido como “uma hipótese cultural, derivada na prática de tentativas de compreender esses elementos e suas ligações, numa geração ou período, e que deve sempre retornar, interativamente, a essa evidência”. Procura-se apreender a experiência dos indivíduos e grupos com as estruturas sociais em determinado contexto, de maneira a ser possível analisar os processos que instituem valores como dominantes e aqueles que os contestam, suas modificações e intercruzamentos. As estruturas de sentimento são instituídas na relação entre suas características dominantes, residuais e emergentes. As primeiras constituem o espectro hegemônico de interpretação das experiências culturais, modos de ser e estar no mundo compartilhados pela grande maioria dos indivíduos. Os elementos residuais são referentes a composições socioculturais antigas que, embora não possam ser plenamente observadas na formação dominante corrente, apresentam dimensão ativa nesta. As formas emergentes são aquelas cujas referências se apresentam opostas ou que contestam as estruturas dominantes e residuais, pois se alicerçam em valores distintos.

Para entender a dinâmica entre estruturas hegemônicas, residuais e emergentes no que tange ao caso da identidade cultural do RS, é

2. Momento de maior visibilidade dos músicos e bandas de rock no Brasil, com o surgimento da maior parte das referências nacionais no estilo (como Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Titãs, Capital Inicial, Barão Vermelho, entre diversas outras). Historicamente, relaciona-se ao final do período de ditadura militar (1964-1985), sendo correspondente a um período de grande efervescência cultural e social.

primaz ter em vista que uma das questões que envolve a temática identitária é a sua existência de forma relacional, sendo assim tão dependente do que a ela é associado quanto ao que exclui – na dimensão que enfocamos, a relação histórica de oposição é compreendida na diferença entre “gaúchos” e “brasileiros”. Segundo Oliven (2006) e Pesavento (1994), a complexa definição de fronteiras e a percepção de origens socioculturais específicas motivam, desde o estabelecimento da província, sentimentos separatistas, cuja efetivação resultou na Guerra dos Farrapos (ou Revolução Farroupilha), entre 1835 e 1845. Evento memorado e reapropriado ao longo do tempo, a promessa não cumprida de uma nação separada acaba por marcar profundamente o imaginário dos sul-rio-grandenses desde o século XIX. Luvizotto (2009, p. 11) diz que, apesar de ser inevitável a interação entre as sociedades gaúcha e nacional, “chama atenção o fato de alguns gaúchos não admitirem, até certo ponto, essa interação e tentarem se manter como um grupo homogêneo e distante dos outros, mesmo nos dias atuais”³.

Podemos considerar a junção tradicionalismo-nativismo como hegemônica em relação à identidade cultural gaúcha. O Movimento Tradicionalista Gaúcho, fundado em 1948, tornou-se, ao longo das décadas, a principal referência do gauchismo, segundo Jacks (1997) e Oliven (2006). O tradicionalismo possui representação em um grande número de domínios, como a literatura, expressões culturais, artísticas e folclóricas, culinária e, de maneira destacada, relaciona-se ao âmbito das celebrações oficiais do estado. A fundação dos Centros de

3. A visibilidade do movimento *O Sul É o Meu País* na década de 1990 reforça discursos de um distanciamento entre “sulistas” e “brasileiros”, o que se torna uma opção de construção e posicionamento de marca: estabelecer o gaúcho como um “outro” se mostra uma combinação entre os discursos da identidade oficial do estado e o que a indústria percebeu como um nicho a ser explorado.

Tradições Gaúchas (CTGs), o “retorno às raízes” representado pela utilização de vestuário considerado típico e do uso de expressões idiomáticas consideradas antigas – como “tchê” e “charla”, que expõem estruturas castelhanas da cultura pampiana – hábitos como o consumo de chimarrão, celebrações, etc, expõem os valores e lógicas relacionados a essa conformação. Para Oliven (2006), sendo os inventores do tradicionalismo filhos da classe social em descenso (proprietários rurais), o movimento se apresenta como uma forma de manutenção das antigas estruturas de poder, ao que se relaciona uma defesa contra a introdução de novos valores sociais e a ritualização e idealização do passado.

Nos anos 1970, o Movimento Nativista se apresenta como a uma forma de renovação do tradicionalismo no âmbito cultural, em especial na produção musical. Para Jacks (1997), constituiu-se como um processo de “modernização da memória”, cooptando as estruturas da indústria cultural que, à época, indicava o caminho da uniformização dos produtos culturais vinculado à expansão de grupos como a Rede Globo de Televisão – em acordo às diretivas do governo militar. Conforme a autora, embora também seja uma expressão dos valores das classes dominantes de origem rural, o nativismo acaba se constituindo em manifestação de ruptura, visto que a produção dos artistas aborda temas relacionados à vida contemporânea da população do campo, como o êxodo rural, a dificuldade de sobrevivência nas periferias das grandes cidades e questões agrárias. Os muitos festivais da canção nativista (califórnicas) se constituem em um importante sopro de vida ao tradicionalismo, inclusive pelo fomento ao desenvolvimento das indústrias culturais do Rio Grande do Sul, com a criação de programas de televisão especializados, impressos, produção fonográfica, entre outros movimentos.

As formas residuais presentes na cultura gauchesca podem ser notadas na incorporação de determinadas tradições⁴ – hábitos, linguajar, musicalidade, culinária e crenças religiosas das culturas indígena e negra foram amalgamados no universo de representação do gauchismo, além da posterior influência dos imigrantes europeus, em especial alemães e italianos. Um exemplo dessa arquitetura é a apropriação da milonga, estilo musical identificado ao imaginário da região dos pampas e que será tratado de posteriormente.

No panorama apresentado, podemos considerar o rock nos anos 1980 como uma estrutura emergente espaço gaúcho, estabelecendo-se como um domínio da “experiência, aspiração e realização humanas que a cultura dominante negligencia, subvaloriza, opõe, reprime ou nem mesmo pode reconhecer” (WILLIAMS, 1979, p. 127). Há uma diversidade de elementos que constituem a oposição aos valores tradicionais e conservadores (social e politicamente) expressos pela estrutura hegemônica, tais como a indumentária, as práticas de consumo, as temáticas das músicas, as formas de sociabilidade, os espaços ocupados.

Um fragmento da estrutura emergente: “Amigo punk”

Amigo punk

Escute este meu desabafo

Que a esta altura da manhã

Já não importa o nosso bafo

4. Por exemplo, o emblemático chimarrão é de origem indígena, sendo uma adaptação do termo *cimarrón*, “selvagem” em espanhol.

*Pega a chinoca, monta no cavalo
E desbrava esta coxilha
Atravessa a Osvaldo Aranha
E entra no Parque Farroupilha*

*Amanhecia e tu chegavas em casa com asa
A tua mãe dá bom dia
E se prepara pra marcar
O gado com o ferro em brasa*

*E não importa se não tem lata de cola
Eu quero agora é sestar nos meus pelego
Com meu cavalo galopando campo afora
O meu destino é Woodstock, mas eu chego*

*Aonde eu ouço a voz da cordeona
Já escuto o gaiteiro puxando o fole
Vai animando a gauderiada no bolicho
Enquanto eu sigo detonando o hardcore*

Realizamos uma entrevista de tipo aberta com um dos autores da música, o instrumentista, cantor, compositor, escritor e professor Jorge Otávio Pinto Pouey de Oliveira, conhecido como Frank Jorge, um dos principais nomes da cena rock de Porto Alegre. A entrevista aberta, de acordo com Minayo (1993), possui destacada validade quando a investigação apresenta interesses exploratórios. Tendo a mínima interferência possível do entrevistador, estruturam-se perguntas de forma que o entrevistado apresente informações de maneira ampla e dissertativa sobre uma determinada questão, evento, problemática etc.

A trajetória musical de Frank se inicia em 1983, quando entra para a banda Prisão de Ventre, na qual estavam também os irmãos Alexandre e Marcelo Birck, seus vizinhos no bairro do Bom Fim. Entre 1986 e 1989, o músico fez parte d'Os Cascavelletes, saindo para se dedicar integralmente à Graforrêia Xilarmônica, criada em 1987 pelos irmãos Birck – Frank havia participado da gravação da fita-demo do grupo *Com Amor, Muito Carinho*, um ano antes. *Amigo punk*, resultado da parceria entre Frank e Marcelo Birck, era uma das faixas do trabalho. Todavia, a Graforrêia **só lançaria seu primeiro álbum oficial em 1995**, *Coisa de Louco II*. Em 1998, lançam *Chapinhas de Ouro*, mas a banda termina no ano 2000. Em 1997, junto a Júlio Reny (Expresso Oriente) e Márcio Petracco (TNT), forma a Cowboys Espirituais, que lança um disco homônimo no ano seguinte. Ao final da década, Frank começa a participar em diferentes projetos, como o Sarau Elétrico da extinta rádio Ipanema FM. A partir dos anos 2000, Frank inicia a gravação de álbuns solo – *Carteira Nacional de Apaixonado* (2000), *Vida de Verdade* (2003), *Volume 3* (2008) e *Escorrega Mil Vai Três Sobre Sete* (2016) – e participa de diversas coletâneas.

Como escritor, publica *Realidades e Chantillys Diversos* (2000), pela editora Artes e Ofícios, *Crônicas Inéditas* (2001) e *Vida de Verdade* (2002), os dois trabalhos pela Sagra-Lusato, e participa da série de livros de poemas *Sem Aparente Significado Especial* (2004) da AME-OP. Entre 2004 e 2006, atuou no âmbito das secretarias de Cultura nos municípios de Porto Alegre e São Leopoldo: primeiramente na capital, como diretor da Usina do Gasômetro (um dos principais centros culturais do Rio Grande do Sul), e na segunda como gestor cultural. Graduado em Letras pela PUCRS em 1992, entrou para o mestrado

em Ciências da Comunicação na Unisinos em 2011, onde atualmente é professor e coordenador do curso de Produção Fonográfica.

A entrevista foi realizada a partir de parâmetros considerados essenciais à compreensão do contexto de produção da canção. Desta maneira, as perguntas abordam o processo de criação, a questão do uso de expressões tradicionalistas/nativistas, o distanciamento temporal entre a primeira gravação (1988) e o lançamento oficial (1995) e a recepção entre diferentes públicos.

Rememorando a gênese da música:

“Marcelo Birck e eu tínhamos uma amizade e convivência de infância, Bairro Bom Fim, rua Tomaz Flores, e mesmo quando nos mudamos, ficamos ainda próximos geograficamente (Auxiliadora/ Mont Serrat) e com a mesma curiosidade e interesse por assuntos como música, rock’n roll, quadrinhos, TV, seriados, cinema, literatura. Num certo período, ensaiávamos na lavanderia da minha casa onde morava com mãe, irmãos e irmãs, e justamente uma das minhas irmãs que era mais roqueira, mais ligada em música, a Teresa ou Têri, comentou assistindo um ensaio que deveríamos inventar algo com música gauchesca que estava novamente se popularizando entre jovens. Surgia principalmente por 1982 ou 83 o Renato Borghetti, o Neto Fagundes. Nós éramos uns guris interessados em rock, diversão e pareceu ser algo muito esdrúxulo fazer uma música meio gauchesca, uma milonga, falando sobre as desventuras de um boêmio urbano, com uma roupagem ‘rock’, com frases melódicas de guitarra e baixo, dissonantes, também. Lembro de eu dar a ‘largada’ na canção, de certo modo eu era um pouco mais boêmio que o Marcelo e realmente convivia com as

subculturas que frequentavam o Bom Fim, convivia com punks, skinheads, rockers de um modo geral. Os primeiros versos da canção são meus. Creio que a parte do ‘amanhecia.’ e depois, ‘o meu destino é o Woodstock, mas eu chego’ são coisas do Marcelo. No decorrer dos anos 80 e início dos anos 90, ela era apenas uma música do repertório. Nossa música mais conhecida, esperada em shows, e isso durou um certo tempo, foi Colégio Interno. No caso da Graforrêia, o show e o tipo de arranjo das canções, o tipo de som que fazíamos, trazia um certo contexto de happening... músicas pop mas também que performatizavam um universo inspiracional muito amplo, irreverente, por vezes, caótico, sempre complexo.

Um elemento muito comum no processo composicional da banda era utilizar as ‘colagens’, assim como se faz nas artes plásticas. Seja na questão musical, usando na mesma canção variações rítmicas e melódicas, seja usando nas letras referências de diferentes contextos. Então, se fala em coxilha, chinoca, punk, Woodstock, cordeona, gaiteiro, Parque Farroupilha, lata de cola, cavalo, Osvaldo Aranha, pelegos...”.

A problemática em relação ao uso dos termos tradicionalistas/nativistas: Frank Jorge analisa que tanto ele quanto Marcelo Birck eram urbanos por essência, mas que isso não se constituiu em propriamente um problema durante a produção da música.

“Tínhamos e temos laços familiares com o interior do Rio Grande do Sul, família do Marcelo tem a ver com Alegrete e Taquara, e a minha com Uruguaiana e Santana do Livramento, ou seja, este linguajar e hábitos pampianos não eram tão estranhos a nós. Também acompanhávamos bandas como Almôndegas e Musical Saracura que justa-

mente arejavam através de música pop a música popular massiva do estado. Nossa intenção era então, um pouco galhofeira, mas se revelou também um registro comportamental boêmio do período, mesmo que pareça um relato esquizofrênico. Considero também que este aspecto do vocabulário mesclar termos coloquiais urbanos e outros campeiros, gerou identificações com as pessoas, no caso, até, de diferentes idades”.

Amigo punk foi gravada pela primeira vez em 1988, mas só saiu em um álbum oficial em 1995, quando foi lançado *Coisa de Louco II*. Para o autor, esse afastamento temporal acabou implicando em contextos expressivamente diferentes.

“Já rolavam shows de rock desde os anos 60 e 70 claro, shows com conjuntos melódicos também, mas foi a partir dos 80 que várias bandas se estruturaram e foram desbravar com assiduidade o interior do RS. Então eu enxergo isto... tínhamos uma convicção de tocar este material autoral em todo o estado mesmo que, bem dizer, só a Rádio Ipanema divulgava com maior intensidade estas bandas. A diferença é que após este período de desbravamento ocorreu certa estabilidade mercadológica, as bandas tocavam com regularidade, o público dos anos 90 já estava mais familiarizado com as bandas, rostos, discos, k-7s, canções, refrões... por aí vai. Nos anos 90 já estava rolando CD também... isso facilitava a circulação da música, a venda do produto-mídia-física. Nos anos 80 tinha um caldeirão curioso de bandas ultra-autorais como Replicantes, Defalla, TNT, Júlio Reny, Cascavelletes, Graforréia; o pessoal dos anos 90 cresceu escutando este cenário que descrevi ali e trouxeram diálogos com outros estilos, Tequila Baby, Co-

munidade Nin Jitsu, Ultramen, Acústicos e Valvulados... A diferença principal, muito além de questões estilísticas, é que o mercado, casas noturnas, clubes, gravadoras e a relação com as mídias-rádio-TV-impressão-MTV⁵ estava mais fluente, consolidado. O surgimento de festivais de rock pelo país também foi um fator interessante que gerou circulação, divulgação”.

A recepção da música entre diversos públicos e sua constituição em “hino do rock gaúcho”: Frank analisa sob a perspectiva da influência tanto dos avanços tecnológicos quanto mesmo da abrangência da cultura pop.

“Com a chegada da internet final dos anos 90 este processo de tocar em outros estados se intensificou. Já tocamos no Pelourinho, Belém do Pará, Recife, Goiânia e o pessoal cana junto... mesmo sem entender o que está dizendo. É uma receptividade excelente.

Sobre o status de “hino”, acho que pelas razões relacionadas ao mix de gauderismo com cultura pop, mas também pelo tom meio nonsense da coisa toda... As pessoas gostam de coisas que possibilitam múltiplas interpretações e modestamente falando, a canção traz isto, na letra e no instrumental”.

Dividimos nossa análise contextual em três âmbitos de compreensão, a saber: *residual no emergente, humor e temporalidade e ressignificação*.

5. Music Television, canal de TV norte-americano especializado inaugurado no Brasil em 1990 em sistema de transmissão UHF.

a) **Residual no emergente**

A análise contextual de *Amigo punk* nos permite realizar algumas inferências sobre as transformações e relações estabelecidas entre diferentes universos socioculturais no âmbito gaúcho. O intercruzamento de temáticas e referências dá forma a um produto musical complexo, o que fornece indícios para a compreensão de sua ressignificação ao longo de quase três décadas.

Um dos elementos de maior interesse no que tange à canção é que ela é, em grande medida, uma milonga. Esta pode ser considerada uma manifestação músico-cultural que ultrapassa as fronteiras delineadas entre Argentina, Uruguai e Brasil, representando a artificialidade das divisões políticas sobre o espaço sociocultural do pampa⁶. Conforme Ramil (2014), “[a]ssim como o gaúcho e o pampa, a milonga é comum a Rio Grande do Sul, Uruguai e Argentina, inexistindo no resto do Brasil”. Cadenciada e sincopada, a milonga é uma trilha sonora do imaginário dos pampas.

A milonga é resultado de um processo de pluralismo cultural latino-americano que envolveu populações de origem africana detentores predominantemente de tradições orais e descendentes de europeus a partir do final do século XIX. O cotidiano nas periferias das capitais platinas, a melancolia da vida na cidade e no campo são eventos que haveriam de afirmar a construção de um novo imaginário e novas identidades através de múltiplas expressões poéticas e musicais (SILVA, p. 9, 2015).

6. Termo quéchua que designa a região que compreende um conjunto de planícies (ou “coxilhas”) compartilhado por Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul.

A milonga é apropriada pelos movimentos tradicionalista e nativista de forma “natural”, constituindo-se em um dos estilos musicais abrangidos pelo gauchismo. É relevante que Sosa (2010), ao comentar que as releituras contemporâneas da milonga se constituem “nós de reprocessamento” do estilo (sendo estes periódicos), denomina *Amigo punk* como um “hino contracultural” de Porto Alegre.

b) **Humor**

A letra considerada *nonsense* pelo autor, composta a partir de “bricolagens” de situações, apresenta uma dimensão de humor baseada no absurdo da narrativa. Neste sentido, temos a exemplificação do uso do humor como uma resposta/resistência a um ambiente social marcado pelo tradicionalismo e conservadorismo social. Como é afirmado pelo próprio Frank Jorge, a ideia inicial era fazer uma galhofa com termos e situações comuns no repertório do gauchismo – e, nesse sentido, valores e lógicas inerentes a essa conformação sociocultural. Em entrevista fornecida ao site *Ao pé da letra*, Birck afirma: “Eu não sei o que é uma coxilha até hoje, e isso não faz diferença para o entendimento da letra”.

Vale observar que o espectro satírico é constituído também sob uma atmosfera de lisergia, e as referências ao festival de Woodstock e à “lata de cola” reforçam a vinculação ao uso de substâncias químicas, algo bastante provocador no panorama dos valores tradicionais hegemônicos.

c) **Temporalidade e ressignificação**

Os períodos relacionados à produção e lançamento de *Amigo punk* também se constituem como uma questão de atenção. Se o processo de criação da canção foi realizado em um momento de forte presença do nativismo como referência musical hegemônica, sua aparição em um álbum oficial acontece em outro espaço temporal, no qual há uma relativização da força dessa cultura. A partir dessa transformação referencial, a narrativa provocativa da década de 1980 parece ser compreendida em distintos parâmetros, no qual a menção aos termos do gauchismo evoca mais uma referencialidade geográfica do que a oposição à dimensão conservadora da sociedade gaúcha no pós-regime militar.

Seguindo esse encadeamento, importa notar o processo de ressignificação pelo qual passa *Amigo punk*. Tanto entre os próprios tradicionalistas, como é mencionado por Frank Jorge, como entre o público geral, a música se torna um elemento de identificação, algo compartilhado entre vários conjuntos sociais. Um exemplo dessa condição pode ser visto na própria dinâmica territorial exposta pelo verso “*atravessa a Osvaldo Aranha e entra no Parque Farroupilha*”: se, à época da produção, era uma menção à noite no bairro Bom Fim (reduto da cultura rock em Porto Alegre), ele passa a representar um fragmento no mapa mental de grande parte dos habitantes da capital gaúcha – mesmo porque, ao final dos anos 1990, o Bom Fim vai tendo sua primazia boêmia diminuída, condição que se transfere, em grande parte, para o bairro Cidade Baixa, localizado justamente do outro lado do parque – este, mais conhecido localmente como Parque da Redenção, é o mais frequentado da cidade. Assim, se a cena rock do Bom Fim é

um elemento que se integra ao universo da memória de POA, o espaço do parque se mostra cada vez mais plural e diverso.

Considerações finais

O processo de produção da música é um amálgama de referências conscientes e inconscientes, objetivas e subjetivas, que entrelaça memórias, narrativas, influências. *Amigo punk* é, certamente, um produto musical e cultural bastante representativo do espírito do tempo de uma época. Na atualidade, a combinação entre elementos que indicam modernidade/ancestralidade e regionalismo/diálogo global se constitui como um amplo universo de identificação, sejam os processos de “re-memoração” baseados na experiência individual ou coletiva (as duas com aspectos de idealização, mas, no caso da segunda, em dimensão social). O andamento em conjunto à narrativa esboçada pela letra constitui um clima próximo ao épico, falando tanto aos gaúchos quanto ao público de outros estados sobre uma jornada empreendida em um local imaginário, no qual se fundem o urbano e o rural.

É possível pensar que a “institucionalização” da canção como hino do rock produzido no RS se dá justamente no processo de incorporação da cultura rock às estruturas hegemônicas de sentimento da cultura gaúcha. A resignificação de *Amigo punk* (de algo produzido em dimensão irônica à sua constituição como elemento identificador em larga amplitude sociocultural) é um processo intrigante – afinal, além de ser um “hino contracultural de Porto Alegre”, é um produto musical que passa a ser reconhecido como obra referencial de toda a rubrica “rock gaúcho”, o que, nesse sentido, serve à própria identificação dos sul-rio-grandenses. Indicia-se a necessidade de estudos mais aprofun-

dados sobre as transformações na dimensão sociocultural contemporânea no entremeio de sua relação com as características da cultura pop, e como estas relações implicam transformações em moldes de identificação anteriormente cristalizados.

Referências

AMARAL, A. *Rock e imaginário: as relações imagético-sonoras na atualidade*. Revista *Famecos*: Porto Alegre, n. 18, 2002.

BIRCK, Marcelo. *Ao pé da letra*. Disponível em <http://www.clicrbs.com.br/sites/swf/zh_aopedaleta_amigopunk/index.html>. Acesso em 14/06/2016.

BOMFIM, Ivan. *Longe demais das capitais? O rock gaúcho na imprensa brasileira*. *Anais do XXXIX Congresso da Intercom*: São Paulo, 2016.

EGIA, Carlos. Rock, globalización e identidade local. *Musiker – Cuadernos de Música Donostia-San Sebastián*: Eusko Ikaskuntza. 1998, p. 119-130.

FRITH, Simon. *Music and Identity*. In: HALL, s.; DU GAY, P. *Questions of cultural identity*. London: Sage, 1996.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

JANOTTI JR., J. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

LUVIZOTTO, Carolina. *Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento científico: pesquisa qualitativa em saúde*. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec-Abrasco, 1993.

PESAVENTO, Sandra. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

- OLIVEN, Ruben. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- RAMIL, Vitor. *A estética do frio: conferência de Genebra*. Satolep Livros: Pelotas, 2014.
- SILVA, Jeremyas. *A milonga e as narrativas na região do Pampa*. Estudios históricos CDHRPyB – N. 15, Montevideo, Diciembre 2015.
- SILVEIRA, Fabrício. *Existe “rock gaúcho”?* Grupo de pesquisa Cultpop. Disponível em <<https://projetcocultpop.wordpress.com/2014/09/19/existe-rock-gaucha/>>. Acesso em 06/01/2016.
- SOSA, Marcos. *Bebeto Alves e Vitor Ramil: rendimentos à milonga*. *CADERNOS DO IL (UFRGS)*, v. 41, p. 78-93, 2010.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- WILLIAMS, Raymond. *The long revolution*. Parthian Books, 2011.
- WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: SILVA, T. (org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

Bananada 2016: os referenciais identitários e a web como instrumento de organização da cena musical independente de Goiânia

João Henrique Thomé Santiago

Introdução

Os estereótipos e estigmas culturais encrustados no estado de Goiás e na cidade de Goiânia são notáveis. A frequente e justificável relação da região com os meios rural e agropecuário se alastra como um processo quase padrão da hegemônica identificação goiana. Musicalmente, esse ponto se faz ainda mais perceptível: casas de shows, festivais e festas dedicadas à música sertaneja, além dos rodeios e grandes exposições agropecuárias que se vinculam ao gênero musical são comuns e parte integrante da paisagem urbana goianiense. No entanto, durante a década de 1990, um tipo improvável de produção musical começou a se destacar na cidade, ancorado em festivais independentes como o Goiânia Noise Festival, Vaca Amarela e o foco deste trabalho, o Bananada.

Este artigo se estrutura em três subdivisões principais, articulando questões teóricas com posteriores abordagens metodológicas e empíricas. Em um primeiro momento, é explorado um breve referencial teórico que fundamenta a escolha pelas identificações em detrimento do termo “identidade”, visto que sua utilização poderia trazer uma noção mais fixa e estática aos processos em estudo, com base, principalmen-

te, em Hall (2015), Canclini (2015) e Warnier (2003). Ainda nessa seção, são abordados alguns itens que conferem maior clareza ao caráter móvel das identificações: o hibridismo, a globalização e a consequente fluidez cultural inserida nesse contexto.

Durante a segunda subdivisão, ainda de maneira teórica, a partir de Castells (2003), Kellner (2007) e Bennett e Robards (2014), são discutidas as comunidades virtuais e a relação existente entre elas, plataformas digitais de reprodução de música e um novo modelo de escuta e consumo musicais.

Por fim, a terceira subdivisão é destinada à pesquisa de campo realizada durante o festival Bananada, nos dias 14 e 15 de maio de 2016 no Centro Cultural Oscar Niemeyer, em Goiânia. Traços identitários comuns e divergentes entre o público foram investigados, como, por exemplo, suas preferências e gostos musicais. Além disso, a relação entre a cena musical independente e a Web, vivida pelos indivíduos componentes do público, foi também tema das perguntas elaboradas para as pequenas entrevistas e questionário *online* realizados.

A questão das identificações

De acordo com Stuart Hall (2015), o sujeito do Iluminismo, detentor de identidades puras e sólidas, além de fortemente ancorado no mundo social como indivíduo, cedeu espaço ao sujeito pós-moderno, fragmentado, deslocado pelo globo, iniciando uma “crise de identidade” que marca a atualidade. Em meio a tantas fusões e trocas culturais globais, tantas possibilidades de escolha com relação àquilo que se quer ser, quando em constante convivência com o outro, o diferente, tal sujeito contemporâneo possuiria realmente uma identidade? Ou

possuiria identificações? Essas são as questões constituintes do eixo central explorado pelo início deste trabalho, de modo que a hibridez e a fluidez culturais atuais conduzem o pensamento acerca das identidades, das identificações e da diferença.

Primeiramente, é necessário esclarecer que, fundamentado em Hall (2014) e Woodward (2014), as identidades não devem ser consideradas fixas, essenciais e unificadas. Assim, “as identidades são diversas e cambiantes, tanto nos contextos sociais nos quais elas são vividas quanto nos sistemas simbólicos por meio dos quais damos sentido a nossas próprias posições” (WOODWARD, 2014, p. 33).

Em concordância, de acordo com uma das concepções de identidade explorada por Hall (2015), as identidades perderam sua rigidez, de modo que os sujeitos já não possuem características identitárias fixas, essenciais ou permanentes: “O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tonando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas” (HALL, 2015, p. 11). Somado a isso, Silva (2014) afirma que a identidade não é um aspecto fixo, pelo contrário, ela possui um “[...] caráter necessariamente móvel [...]” (SILVA, 2014, p. 88).

De acordo como Hall (2014), a identidade é antes um efeito da diferença e da exclusão do que uma unidade idêntica, fixa, natural. Assim, a identidade deixaria de ser considerada “(...) uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna” (HALL, 2014, p. 110). Em meio a esse contexto, Silva (2014) afirma que o hibridismo e o cruzamento de fronteiras são capazes de descongelar e desestabilizar as identidades consideradas fixas e estáveis. Logo, com fundamento em Hall (2015) e em Canclini (2015), exis-

tem duas formas de se considerar as identidades como plurais: através das diversas identidades que um único sujeito pode assumir ao participar de situações dispersas, ou por meio das hibridações culturais que modificam o aspecto identitário de dado indivíduo.

Com o mesmo efeito, “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções [...]” (HALL, 2015, p. 12). Todas essas identidades, além de conflitantes, são também “[...] produzidas em momentos particulares no tempo” (WOODWARD, 2014, p. 39).

Já o lado que considera a hibridação um processo de constituição identitária, segundo Hall (2015) e Canclini (2015), está mais relacionado à globalização e aos resultados que todas essas misturas fornecem: “As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia.” (HALL, 2015, p. 53). Tal hibridismo do qual também fala Silva (2014), é um dos principais fatores que reforçam a noção de que o sujeito contemporâneo possui identidades múltiplas. Nesse caso, a hibridação seria um conjunto de “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2015, p. XIX). E assim sendo, “as culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia” (HALL, 2015, p. 53).

De acordo com Hall (2015), ao mesmo tempo em que a globalização (e a conseqüente hibridação) pode causar a desintegração de identidades, esse processo pode, também, reforçar as identidades “locais” que buscariam resistir a esses processos. Da mesma forma, o autor

considera que as identidades mais fixas estão em declínio, de modo que novas identidades híbridas estão surgindo: “As nações modernas são, todas, híbridos culturais” (HALL, 2015, p. 36). Além da globalização, outros fatores, segundo Canclini (2015), foram responsáveis pela aceleração do processo de hibridação cultural em escala mundial, como a “cultura urbana” que se modifica a partir do instante em que fornece maior importância e protagonismo às tecnologias eletrônicas em determinado espaço. Por isso, considera-se que: “Sem dúvida, a expansão urbana é uma das causas que intensificaram a hibridação cultural” (CANCLINI, 2015, p. 285).

A partir disso, torna-se essencial compreender o porquê das identidades contemporâneas serem, muitas vezes, consideradas identificações: “[...] A identificação é construída a partir do reconhecimento de alguma origem comum, ou de características que são partilhadas com outros grupos ou pessoas, ou ainda a partir de um mesmo ideal” (HALL, 2014, p. 106). Conseqüentemente, as “identidades móveis” seriam melhor caracterizadas como identificações:

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, *em transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (HALL, 2015, p. 52).

De acordo com Hall (2015), esse aspecto identitário fornece a um mesmo indivíduo a capacidade de identificar-se com várias culturas distintas e, inclusive, de absorver culturas que se formaram a partir

de fusões, de hibridações. Com base em Canclini (2015) e Warnier (2003), pode-se afirmar que a hibridez e a fluidez são características desse fenômeno cosmopolita, responsáveis por encaminhar a preferência pelo uso do termo “identificação”, uma vez que estariam sendo considerados os contextos e as possibilidades de escolha do indivíduo em diferentes momentos, eliminando uma possível interpretação acerca da existência de uma única identidade fixa.

Hall (2015) e Warnier (2003) afirmam que a identificação possui um caráter mais fluido, móvel e mutável que a identidade. Por decorrência:

[...] identificação como uma construção, como um processo nunca completo – como algo sempre “em processo”. Ela não é, nunca, completamente determinada – no sentido de que se pode, sempre, “ganhá-la” ou “perdê-la”; no sentido de que ela pode ser, sempre, sustentada ou abandonada (HALL, 2014, p. 106).

Finalmente, baseado em Canclini (2015), Hall (2015) e Warnier (2003), é plausível concluir que as identidades consideradas híbridas e fluidas são, na verdade, identificações. A partir do momento em que as migrações frequentes, o enfraquecimento de fronteiras tanto físicas quanto culturais e a globalização passam a agir fortemente sobre o globo, novas identificações possíveis são fornecidas a diferentes indivíduos componentes de grupos variados. Segundo Hall (2015), esses mesmos sujeitos participam, simultaneamente e em contextos múltiplos, de diversos grupos, contribuindo para a fluidez e a incerteza de suas referências identitárias.

A web e novos modelos de consumo musical

Segundo Bennett e Robards (2014), desde a incorporação da Internet ao modo como os jovens se conectam, alguns pontos-chave que definiam suas culturas foram colocados em cheque. Assim, essas eventuais mudanças percebidas na juventude tornam-se um aspecto central para a análise das comunidades virtuais dentro das quais o consumo musical *online* é visto e compartilhado.

Nesse contexto, interessa ressaltar que, “por meio de sua inserção nas práticas diárias da juventude, a Internet trouxe novas dimensões ao que era convencionalmente chamado de cultura jovem” (BENNETT; ROBARDS, 2014, p. 12. Tradução do autor)¹. Dessa forma, em meio às modificações sociais e comportamentais abordadas por Kellner (2007) e Castells (2003), considera-se que “os primeiros usuários de redes de computadores criaram comunidades virtuais [...] e essas comunidades foram fontes de valores que moldaram comportamento e organização social” (CASTELLS, 2003, p. 46). Assim, segundo Bennett e Robards (2014), a Internet tem modificado as formas pelas quais as culturas jovens se constituem, diversificando-as ao ponto de não serem mais vistas como culturas marcadas, essencialmente, por questões estéticas e territoriais: “Convencionalmente, a cultura jovem tem sido vista como algo limitado a proximidade geográfica e afinidade coletiva, confirmada por apresentações visuais coletivas, tipicamente através do estilo,

1. Through its intersection with the everyday practices of youth, the internet has brought new dimensions to what has conventionally been referred to as youth culture.

vestimentas e várias formas de modificação” (BENNETT; ROBARDS, 2014, p. 12. Tradução do autor)².

Segundo Bennett e Robards (2014), a Internet fornece novas formas de compreensão e perspectiva pelas quais os jovens situam suas interações e associações com outras pessoas. Entretanto, mesmo que Kellner (2007) e Castells (2003) também apontem para um novo modelo de significações baseado na Internet, infere-se que: “O mundo social da Internet é tão diverso e contraditório quanto a própria sociedade. Assim, a cacofonia das comunidades virtuais não representa um sistema relativamente coerente de valores e normas sociais” (CASTELLS, 2003, p. 48). Nesse sentido, mesmo considerando a complexidade do mundo social das comunidades virtuais citada por Castells (2003), Bennet e Robards (2014) afirmam que a Internet é um item primordial para a articulação das culturas jovens: “Com o aumento da importância da Internet como meio pelo qual a prática cultural jovem é articulada e mantida, não é mais o caso de se considerar as culturas jovens como puramente físicas, como um fenômeno localmente limitado” (BENNETT; ROBARDS, 2014, p. 13. Tradução do autor)³.

Para Sá (2006), a relação entre Internet e música é íntima, responsável direta pela forma como a indústria fonográfica tem se transformado. Nessa conjuntura, “[...] música e tecnologias andam de mãos dadas para reforçar suas presenças mútuas nas sociedades modernas”

2. Conventionally, youth culture has been regarded as something bound by geographical proximity and a collective affinity confirmed by collective visual displays of taste, typically through style, clothing and various forms of modification.

3. With the increasing importance of the internet as a means through which youth cultural practice is articulated and maintained, it is no longer the case that we can consider youth culture as a purely physical, locally bounded phenomenon.

(NOWAK, 2016, p. 5. Tradução do autor)⁴. Com fundamento em Bennett e Robards (2014) e Patrik Wikström (2009), compreende-se que a indústria da música passou por mudanças drásticas evidenciadas pelos avanços tecnológicos presenciados atualmente, fazendo com que, principalmente os jovens, seguissem esses avanços, transformando o modo como suas culturas encaram o mercado fonográfico.

De acordo com Wikström (2009), as dinâmicas da indústria atual da música são caracterizadas pela alta conectividade e pelo baixo controle, contribuído pelo afastamento gradual de bens materiais que estão migrando para o ambiente virtual. Dessa forma, segundo o autor, a música passa a ser enxergada como um serviço. Ainda segundo Wikström (2009), o número de inovações tecnológicas relativas ao mercado fonográfico cresceu impressionantemente desde o fim do século XX: “BitTorrent, Facebook, iTunes/iPod, Qtrax, SoundCloud, last.fm, LimeWire, MySpace, MOG, Rhapsody, Pandora, Spotify, Rdio, são apenas algumas entre um número esmagador de marcas relativas à tecnologia musical.” (WIKSTRÖM, 2009, p. 19, tradução do autor)⁵.

Semelhante ao modo como Sá (2006) encara a digitalização musical, reitera-se que o digital “[...] diversifica os modos pelos quais os indivíduos consomem música” (NOWAK, 2016, p. 4. Tradução do autor)⁶. Para Wikström (2009), além da adoção de programas e aplicativos recentes atrelados ao consumo musical, a indústria fonográfica deslocou drasticamente o seu centro de gravidade do físico para o vir-

4. [...] music and technologies go hand in hand to reinforce their mutual presence in modern societies.

5. BitTorrent, Facebook, iTunes/iPod, Qtrax, SoundCloud, last.fm, LimeWire, MySpace, MOG, Rhapsody, Pandora, Spotify, Rdio, are only a few out of an overwhelming number of music technology brands.

6. [...] Diversifies the ways individuals consume music.

tual, ou seja, dos discos para a “nuvem”, sendo que “atualmente, ‘A Nuvem’ ainda é usada como metáfora para a Internet, mas também transmite outros significados.” (WIKSTRÖM, 2009, p. 14. Tradução do autor)⁷. Segundo Wikström (2012), tais “nuvens” permitem que usuários façam *upload* e armazenem arquivos em uma base de dados *online* que pode ser acessada através de qualquer computador ou aparelho móvel que possua conexão com a Internet. Segundo o autor, esse recurso é frequentemente utilizado para o amplo compartilhamento de músicas. Assim, a “música não é mais algo que o público do *mainstream* possui e coleta – a música está na nuvem” (WIKSTRÖM, 2009, p. 15. Tradução do autor)⁸.

Nesse mesmo contexto, de acordo com Madden (2009), o consumidor de música *online*, majoritariamente, procura por serviços de distribuição e reprodução musicais gratuitos que oferecem acesso instantâneo e ilimitado a músicas diversas. O autor lista cinco itens que, para o consumidor de música digital, são essenciais: custo zero, portabilidade, mobilidade (conexão à Internet), livre escolha das músicas e permissão para *remixar* as músicas disponíveis. Assim, “ultimamente, se você estiver armazenando uma biblioteca de arquivos musicais em seu computador ou transmitindo músicas pelo seu *iPhone*, tudo volta-se à mesma coisa: acesso instantâneo à música que você quiser” (MADDEN, 2009, p. 16. Tradução do autor)⁹.

7. These days, ‘The Cloud’ is still used as a metaphor for the Internet, but it also conveys other meanings.

8. Music is no longer something that mainstream audiences own and collect – music is in the Cloud.

9. Ultimately, whether you’re storing a library of music files on your home computer or streaming songs through your iPhone, it all becomes the same: instant access to the music you want.

Por fim, com fundamento em Castells (2003), Bennett e Robards (2014) e Wikstöm (2009), compreende-se que a Internet e suas comunidades virtuais agem de forma contundente nas culturas jovens, tornando-se parcela essencial do modo como esses indivíduos se comunicam e consomem produtos culturais, principalmente a música, que livre dos formatos físicos de reprodução, se faz presente nos computadores e aparelhos portáteis através dos serviços de *streaming* e das nuvens de compartilhamento. Por fim, conclui-se que questões de estilo, como vestimentas e acessórios, além do território no qual as práticas musicais coexistem, são sim essenciais para a estruturação e reconhecimento de uma cena, entretanto, o ambiente digital possui também sua enorme parcela de importância.

A cena musical independente de Goiânia e o Bananada 2016

Para Straw (1997), as cenas musicais se distinguem, significativamente, de outras noções mais antigas que circundavam as comunidades musicais; segundo o autor, tais comunidades eram tidas como grupos relativamente estáveis cujo envolvimento musical se dava de forma contínua através da exploração de um ou mais idiomas musicais, os quais possuiriam raízes dentro de uma herança histórica geograficamente específica. Em contrapartida:

Uma cena musical, em contraste, é aquele espaço cultural no qual uma gama de práticas musicais coexistem, interagindo entre elas com uma variedade de processos de diferenciação, e de acordo

com trajetórias muito variantes de mudanças e fertilização cruzada” (STRAW, 1997, p. 494. Tradução do autor)¹⁰.

Straw (1997) ainda indica que tais espaços culturais, as próprias cenas musicais, possuem níveis altíssimos de pluralidade e ecletismo, características que não costumam habitar os ambientes mais voltados ao *mainstream*; dessa forma, fica claro que as cenas musicais independentes formam espaços propensos a *crossovers* musicais, uma vez que inúmeras manifestações coexistem e interagem em um mesmo ambiente.

A 18ª edição do Bananada ocorreu entre os dias 9 e 15 de maio de 2016 no Centro Cultural Oscar Niemeyer, em casas noturnas e teatros de Goiânia. Os maiores shows e públicos se concentraram no CCON, durante o fim de semana, nos dias 13, 14 e 15.

Os dias 14 e 15 foram escolhidos para análise por conta de sua maior diversidade no que concerne ao repertório musical explorado. O primeiro dia examinado voltou-se à música eletrônica e a sons experimentais como os artistas Liniker e Felipe Cordeiro, enquanto o segundo focou-se no rock¹¹. No CCON, os shows se alternaram em dois palcos principais: Skol¹² e A Construtora. Outros dois pequenos palcos, mais periféricos à estrutura central, também foram montados. Um deles, a “Casa do Mancha”¹³, recebeu artistas independentes em ascensão,

10. A musical scene, in contrast, is that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization.

11. Bandas como Hellbenders, Autoramas e Planet Hemp se apresentaram neste dia.

12. Marca da cerveja patrocinadora do festival.

13. Nome de casa noturna localizada em São Paulo que recebe shows de bandas independentes. Os responsáveis pela casa participaram das atividades do palco homônimo.

enquanto o espaço “Meninada no Bananada” reservou-se a shows de rock com temáticas infantis, dos quais as crianças presentes no evento poderiam participar. Áreas reservadas para alimentação, bares, barracas de *merch*, espaços dedicados à arte visual, tatuagem e pistas de skate também compuseram o local.



Figura 1. Dois palcos principais do Bananada
no Centro Cultural Oscar Niemeyer
Fonte: Página do Festival Bananada no Facebook¹⁴.

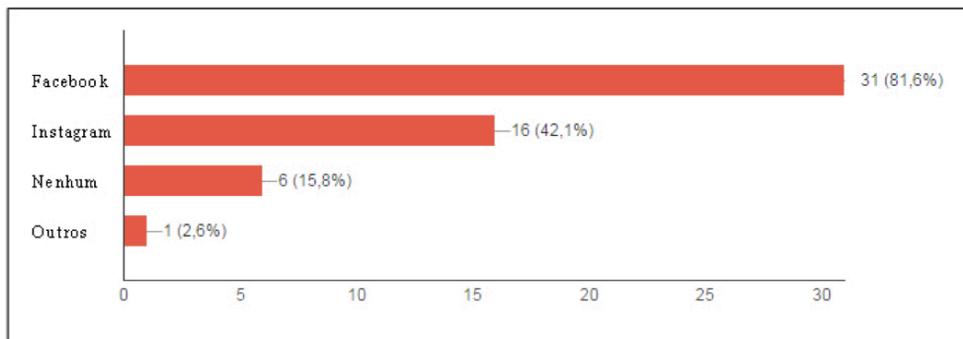
Além do olhar etnográfico, foram realizadas pequenas entrevistas semiestruturadas, guiadas por um questionário que, posteriormente, foi realizado *online*. As entrevistas serviram, principalmente, de

14. Disponível em <https://www.facebook.com/festivalbananada/photos/?tab=album&album_id=598704936969572>. Foto de Ariel Martini.

guia para a elaboração das perguntas que compuseram o questionário. O questionário *online* foi realizado entre os dias 23/06/2016 e 19/07/2016, obtendo 38 respostas completas. Os indivíduos que responderam às questões foram escolhidos a partir de suas participações no evento virtual criado pela página do Bananada no Facebook. Pessoas que postaram perguntas, elogios e críticas, que conversaram ou interagiram de alguma forma na página em questão foram selecionadas; receberam o questionário, também, algumas pessoas que apenas confirmaram presença no evento. Responderam às perguntas apenas aquelas pessoas que também compareceram ao evento no Centro Cultural Oscar Niemeyer.

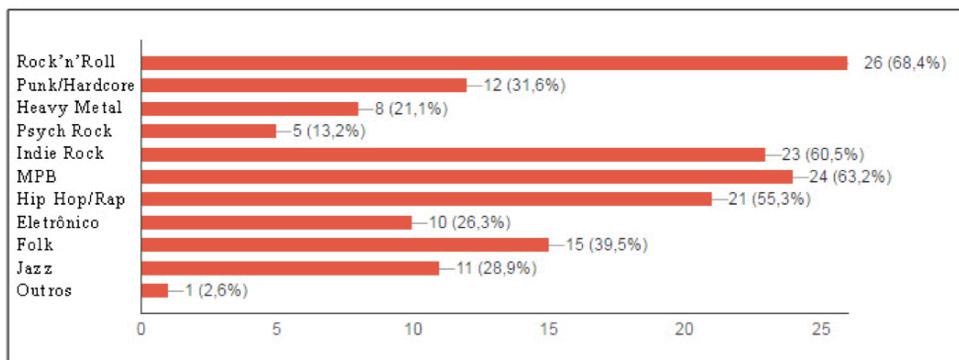
A idade dos participantes variou entre os 18 e 39 anos, com uma média de 24,6 anos. Entre eles, 57,9% são do sexo masculino, enquanto 42,1% são do sexo feminino. Todos possuem residência na região metropolitana de Goiânia. 89,47% (34 das 38 respostas) das pessoas mencionaram a Internet como o meio pelo qual ficaram sabendo do festival, outro motivo pelo qual a escolha por investigar as cenas musicais por meio da Internet torna-se clara:

Gráfico 1 – Perfis do Bananada seguidos em redes sociais



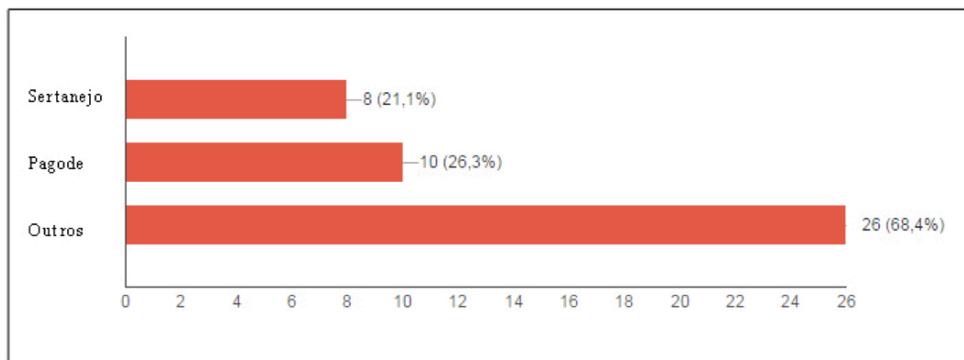
Na tentativa de se encontrar um motivo comum pelo qual as pessoas comparecem ao evento, foi realizada a seguinte pergunta: Com quais gêneros musicais já explorados pelo festival você se identifica? As respostas encontram-se no seguinte gráfico:

Gráfico 2 – Preferência por gêneros musicais explorados pelo festival Bananada



De acordo com os dados obtidos, percebe-se a preferência pelos gêneros *Rock'n'Roll* (68,4%), *MPB* (63,2%), *Indie Rock* (60,5%) e *Hip Hop/Rap* (55,3%), nessa ordem. Dessa forma, conclui-se que mais da metade das pessoas que responderam ao questionário se identifica com esses quatro estilos. Por fim, também foram obtidas respostas acerca das preferências musicais do público com relação a gêneros que não figuram no *lineup* do festival, com o objetivo de se destacar, ainda mais, o hibridismo cultural que permeia o público.

Gráfico 3 - Preferência por gêneros musicas *não* explorados pelo festival Bananada



Dessa forma, conclui-se o que o próprio festival, em seu site, já afirma: “[...] Tem de tudo, para todos os gostos musicais. Na verdade, o que o Bananada se propõe fazer é criar um espaço de circulação das muitas linguagens da música pelo mundo”¹⁵. É possível perceber, inclusive, que várias outras linguagens musicais não exploradas pelo festival também circulam no ambiente através do gosto e das preferências do público.

Considerações finais

Associando o referencial teórico aqui explorado à pesquisa empírica realizada, alguns resultados devem ser considerados. Primeiramente, com relação aos traços identitários do público do Bananada 2016 no que se diz respeito aos gostos e preferências musicais. Mesmo que o gênero *Rock’n’Roll* seja o mais citado, vários outros estilos possuíram alta porcentagem de preferência, corroborando a ideia, proposta também pelo próprio festival, de que o evento pretende reunir bandas,

15. Texto completo disponível em <<http://festivalbananada.com.br/conheca-o-festival/>>.

artistas e públicos distintos em um único local. Nessa circunstância, torna-se necessário expressar que a escolha dos gêneros musicais que figuram no gráfico de respostas do questionário foi pautada na maneira como os próprios artistas e bandas participantes do festival se definem e se inserem em determinados gêneros.

Da mesma forma, o público, de maneira geral, apresentou-se aberto a gêneros musicais também não explorados pelo Bananada e que coexistem nas cenas musicais independentes goianienses. Ou seja, mesmo que o festival represente certa resistência cultural a uma possível cultura musical sertaneja hegemônica da região, por ocorrer na mesma época em que a tradicional exposição agropecuária se instala na cidade, parte das respostas do público demonstram um viés contrário. Quando 21,1% das respostas indicam um gosto pela música sertaneja por parte do público que frequenta um festival de música independente, entende-se que o hibridismo não se localiza apenas na expressão cultural e nas fusões da música, mas também nos aspectos e nos gostos dos indivíduos que compõem o público, que não se restringem apenas a um ambiente alternativo ou aos próprios gêneros musicais que nele circulam.

Também é importante perceber a fortíssima e quase essencial relação entre o Bananada, representando uma cena musical independente, e a Internet. As comunidades virtuais, as redes sociais e as plataformas digitais de reprodução musical estão intimamente conectadas à forma como o festival é organizado e divulgado, visto que 89,47% das pessoas que responderam ao questionário ficaram sabendo da realização do festival através da Web. No entanto, mesmo que o ambiente virtual seja, justamente, considerado um forte aliado da construção e organização de cenas musicais, os processos pelos quais as culturas musicais eram tradicionalmente identificadas não devem ser ignorados, como

através da territorialidade, das questões de estilo como vestimentas e acessórios e, obviamente, os próprios eventos realizados, festas, shows e festivais.

Referências

BENNETT, Andy; ROBARDS, Brady. *Mediated youth cultures: The internet, belonging and new cultural configurations*. New York: Springer, 2014.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2015.

CASTELLS, Manuel. *A Galáxia Internet: reflexões sobre a Internet, negócios e a sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HALL, Stuart. *Quem precisa de identidade?* In: *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014.

KELLNER, Douglas. *A cultura da mídia e o triunfo do espetáculo*. *Líbero*, v. 6, n. 11, 2007.

MADDEN, M. *The State of Music Online Ten Years After Napster*. Washington: Pew Internet & American Life Project, 2009.

NOWAK, Raphaël. *Consuming Music in the Digital Age: Technologies, Roles and Everyday Life*. Hampshire: Macmillian, 2016.

SÁ, Simone Pereira. *A música na era de suas tecnologias de reprodução. E-Compós*, Bauru: 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu. *A produção social da identidade e da diferença*. In: *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014.

STRAW, Will. *Communities and Scenes in Popular Music*. In: *The Subcultures Reader*. London: Routledge, 1997.

WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: EDUSC, 2003.

WIKSTRÖM, P. *The Music Industry: Music in the Cloud*. Cambridge: Polity Press, 2009.

WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. In: *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2014.

Dos sons da Cohab: narrativas sônicas e raps nas experiências urbanas de uma cena musical popular do sul do Brasil

Luana Zambiazzi dos Santos

Neste trabalho busco apresentar uma cena musical urbana através das narrativas sônicas de uma Cohab, conjunto habitacional popular da cidade de São Leopoldo, Região Metropolitana de Porto Alegre/RS¹. Desde um enquadramento metodológico etnográfico voltado para o deslocamento na cena urbana, realçando o lugar da escuta nos percursos, procuro relatar como seus habitantes interpretavam a dimensão sônica e como ela dinamizava suas experiências urbanas na temporalidade do trabalho de campo. A partir desse relato, discuto como a multiplicidade e a intensidade sonora vividas localmente estão imbricadas a narrativas globais em favor de uma diversidade cultural, retomando e gerando conflitos nesse cenário popular urbano, frequentemente narrado a partir de seus estigmas. Tendo como base esse caso etnográfico, defendo que os sons de ensaios da escola de samba, de toques das casas de religião, de ensaios da fanfarra da escola local, entre outras sonoridades vibrantes de espaços de sociabilidade e situações de passagem compõem uma dimensão sônica que parece ser captada, interpretada e transformada em narrativas pelos locais, o que

1. Este trabalho tem como base a pesquisa de doutorado em etnomusicologia que desenvolvi no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, orientada pela Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas. A tese proveniente da pesquisa, “‘Todos na produção’: um estudo etnográfico das narrativas sônicas e raps em um bairro popular do sul do Brasil”, foi defendida em 2015.

tenho apontado como um *ethos* sônico *cohabeiro*, ferramenta conceitual que pode ser relevante para refletir sobre cenas musicais urbanas e populares da contemporaneidade e para os *Sound Studies*². Entre esses sons, acompanho políticas de participação musical entre rappers trabalhadores, percebendo como testemunham o cotidiano da cidade, descortinando conflagrações urbanas e performatizando o referido *ethos* sônico.

Soando a cidade, soando a Cohab

Piso no gramadinho em frente da casa que eu costumava morar, perto da parada 10. Fecho meus olhos para escutar melhor e percebo que ouço “cachorros, crentes, crianças e batuqueiros”. Escuto-os como uma reverberação polifônica das vozes de moradores e moradoras, daqueles vários que me disseram o que costumam escutar. Aciono então imagens sonoras dessas figurações ora sociais. Cada uma dessas figurações é uma entidade, e eu também. Sinto-me afetada e afetando cada uma delas. Mas não é um afetar-se independente da minha existência. Só existe esse afeto porque assim nós construímos. E nos afetamos coletivamente (SANTOS, 2015, p. 221).

O trecho acima, ao menos de certa forma, busca recuperar algumas das minhas experiências em campo, provenientes da proposta de etnografia de rua (ECKERT; ROCHA, 2003) e da escuta (ERLMANN, 2004) que desenvolvi durante 2011 a 2015 em um bairro popular da ci-

2. Fundamental ressaltar que esses apontamentos teóricos e etnográficos foram elaborados dentro do contexto formativo do Grupo de Estudos Musicais (GEM/UFRGS), coletivo interdisciplinar de pesquisa e ações de extensão em antropologia da música/etnomusicologia, coordenado pela Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas.

dade de São Leopoldo, o bairro Feitoria, especificamente a vila Cohab, um conjunto habitacional de em torno de 20.000 habitantes inscrito nas ditas “camadas populares brasileiras” e frequentemente narrado a partir de seus estigmas.

O deslocamento no contexto urbano, no caso desta pesquisa, pautou-se pelos métodos e técnicas da etnomusicologia, dando seguimento ao legado de Steven Feld e sua proposta de antropologia do som



Figura 1. Contextualização cartográfica da cidade de São Leopoldo/RS
Fonte: Google maps

(FELD, 2004), (de certa forma) atualizada pela demanda de uma etnografia que buscasse entender as concepções sônicas de viver em sociedade, o que exigiria do etnógrafo uma escuta atenta (ERLMANN, 2004) e sintonizada com seus interlocutores de pesquisa. Cruzadas a essa proposta, as perspectivas etnográficas da antropologia urbana do sul do Brasil (cf. ECKERT; ROCHA, 2003) têm sido especialmente importantes, principalmente quanto à proposta metodológica de percursos urbanos na cidade, com o intuito de descrever as formas de vida urbana, memórias coletivas, espaços de sociabilidade e, consequentemente, as inscrições intersubjetivas do próprio trabalho de campo.

Dessa forma, durante o trabalho de campo me propus a uma imersão intensa nas ruas da Cohab, permitindo-me pausar para tomar chimarrão em rodas de conversa na calçada, algumas na rua, acompanhar eventos culturais, presenciar “festinhas” de aniversário ao som de pagode, performances musicais da fanfarra da sua escola pública que andava sonoramente por suas ruas como ensaio, antecipando os desfiles de datas comemorativas nacionais e estaduais. Pude, também, acompanhar toques de casas de religião “de matriz africana” e cânticos de igrejas católicas e de templos evangélicos, além dos sons dos espaços de sociabilidade, em praças e na escola de samba local. Entremeados a esses sons, aqueles maquínicos: de oficinas; do constante estado de “ajeitamento” da estética visual das casas e apartamentos; e de passagem, com o trânsito de ônibus, carros, movidos pelo deslocamento de locais para as regiões mais industriais ou pelos projetos de ascensão social, que frequentemente incluíam no plano adolescentes e jovens estudando fora do bairro. Ao transitar pelas ruas durante o trabalho de campo, conversar com seus habitantes, os *cohabitantes*, notei que esses sons tanto não passavam despercebidos como configuravam o que eu

tenho entendido, inspirada pelo filósofo Steve Goodman (2010), por dimensão sônica - e uma dimensão sônica bem própria.

A partir de um olhar simmeliano para o contexto, entendendo, portanto, o conflito como forma de sociação, os moradores e moradoras da Cohab se mostravam como hermeneutas do espaço urbano, desde a perspectiva sônica. Um olhar e uma escuta ligeiros para as discursividades de cohabeiros e cohabeiras poderiam informar um domínio narrativo do cotidiano rítmico dos territórios sociais da vila. O domínio parecia pautar-se na identificação dos sons dos momentos sociais do dia e da noite, dos sons da juventude (entre as entradas e saídas da escola; e os sons dos carros com potentes aparelhos de reprodução sonora, emitindo, na maior parte das vezes, funks “cariocas”, ou, ainda, da linha “ostentação”); dos sons dos diferentes territórios religiosos e



Figura 2. Espaços cohabeiros. Fonte: SANTOS, 2015, p. 88



Figura 3. Fanfarra ensaiando na rua. Fonte: SANTOS, 2015, p. 71

dos pertencimentos étnicos (entre escola de samba e casas de religião, por exemplo), dentre outras tantas modalidades sonoras.

Como diziam alguns interlocutores: “aqui, música é tumulto, é escutar som alto, é invadir o muro do vizinho através do som”; “é escutar a minha música e a de outro ao mesmo tempo”; ou, como mais de um interlocutor me contou, sobre as figurações sociais mais presentes “sonoramente”: “ih, aqui o que mais tem é cachorro, crente, criança e batuqueiro”. Entretanto, mais do que uma mera identificação, os sons apontados por meus interlocutores mostravam-se polêmicos, potencialmente conduzindo a fricções entre diferentes regiões morais³. Em campo, presenciei vibrantemente os “desfiles” de sujeitos que passa-

3. A referência aqui é Robert Park (1979), desde a Escola de Chicago, com o conceito de “regiões morais”. Tratando-se de contexto urbano, embora após inúmeros avanços da própria antropologia urbana brasileira, é fundamental reconhecer a precisão desse conceito para o trabalho na cidade, mesmo em um contexto *popular* brasileiro.

vam em seus carros com seus potentes aparelhos emitindo as frequências sonoras que chegavam a invadir as entranhas, a partir de seus graves profundos e da sua intensidade que mexiam com o limiar de audição humana⁴. Essas frequências eram interpretadas como ameaças a algumas modalidades familiares, supostamente indutoras de moralidades narradas como promíscuas, de acordo com seus relatos; ao mesmo tempo, lançava-se certo ar territorialista, pois essas sonoridades eram interpretadas como “de gente de fora” do bairro – e, aliadas ao perfil masculino, juvenil poderia oferecer vicissitudes ao espaço. O perigo, ao ter “gente de fora”, era grande para alguns cohabeiros. Afinal, a discursividade do “cohabeiro não rouba de cohabeiro” tinha parte na tessitura narrativa de uma vila frequentemente narrada por seus estigmas de bairro pobre, violento, do crime...

Entretanto, para os sujeitos “desfilantes”, geralmente de partes diferentes da vila, andar de carro pelas ruas tinha estatuto socializador, para se reconhecer no território, para flertar, para se posicionar socialmente⁵. Por outro lado, a potência e a frequência poderiam ser entendidas também como ferramentas subversivas, pois marcavam a demanda de espaços de sociabilidade para os jovens na arquitetura urbana⁶.

4. Sobre música afrofuturista e políticas de frequências sonoras (audíveis e não audíveis), os atuais “estudos do som” têm sido uma linha de destaque e avanços significativos, ainda que aparente não ter a pretensão de se constituir enquanto campo disciplinar (SÁ, 2010). Uma obra importante que aborda essas questões é a do filósofo Steve Goodman, na qual atribui à música afrofuturista a potência de uma “máquina de guerra”, em seu sentido deleuziano (GOODMAN, 2010).

5. Não entrarei aqui em detalhes, mas a potência sonora emitida era muito comumente acionada para “chamar a atenção”, e acabava sendo elemento sociativo na conquista amorosa.

6. O debate sobre a demanda de espaços de sociabilidade juvenis carrega algumas décadas, incluindo-se na própria etnomusicologia/antropologia da música. Nesse sentido, pode-se lembrar a etnografia sobre o funk carioca da década de 1980, elaborada pelo antropólogo Hermano Vianna (1988), quando já apresentava pistas para pensar os espaços de sociabilidade voltados para os jovens, e os conceitos de festa neles envolvidos.

De certa forma, parecia fazer parte do lugar certa dinamização das experiências urbanas através das hierarquias sonoras da vila: a esses sons “da gurizada”, vinha atribuindo-se um estatuto “perigoso” e acabam mexendo com a escala de perturbação de outras sonoridades, inclusive do que até pouco tempo atrás era associado a uma marca étnica - por exemplo, a relação entre o pertencimento afrodescendente através da escola de samba, cujos sons eram historicamente entendidos por alguns moradores como perturbadores. Mais recentemente, no entanto, se comparado aos sons “juvenis” dos carros em desfile, alguns moradores “até preferem” a escola de samba.

Contudo, na contemporaneidade, a discursividade do “preferir a escola de samba” não pode estar desvinculada das linhas de forças que têm realçado certo paradigma da diversidade cultural, incluindo a musical, em contexto meso e macrossocial. Ora, desde as mobilizações de personagens e instituições principalmente nos últimos quinze anos, que têm enfatizado a demanda de incorporar a diversidade cultural como representação nacional⁷, o bairro Feitoria, especialmente a Cohab, também tem sido espaço de certa forma escolhido, um terreno fértil, principalmente no âmbito da administração popular até 2013, para reforçar uma suposta pluralidade. No trabalho de campo, presenciei essa construção da diversidade em várias esferas: em eventos realçando práticas culturais juvenis na própria Cohab, como que uma busca por certa valorização da estética popular urbana; e em eventos

7. É preciso salientar que vários autores têm se debruçado na mudança semântica do conceito de cultura, com a consequência extrema de sua incorporação às políticas econômicas neoliberais na contemporaneidade. Se, de um lado, as redes que pressionaram instituições governamentais a valorizar práticas culturais sob a guia da “diversidade”, buscando atenuar a força hegemônica da dita “alta cultura”, por outro lado, a objetivação em políticas culturais tem sido apropriada em tempos neocapitalistas, o que tem sido apontado por alguns autores, entre eles, George Yudice (2006), como a “conveniência da cultura”.

da cidade, como a *São Leopoldo Fest* – evento que propõe reforçar a imagem do suposto “berço da imigração alemã”. Mesmo em um evento como este vi a emergência de uma proposta de valorizar as “culturas locais”, com a participação de grupos/bandas de música de bairros entendidos como periféricos da cidade. Ora, o paradigma da diversidade cultural, embora tenha oferecido avanços significativos na esfera das políticas culturais, também precisa ser pensado em torno dos escamoteamentos de conflitos por ele mobilizados.

Percebi melhor isso a partir do convívio intenso com um grupo de rap, parte de uma rede familiar e de compadrio envolvido na própria pesquisa, que era relacionado à escola de samba local, à fanfarra da escola estadual da Cohab e a alguns dos seus territórios religiosos, o grupo *Mesclã*.

Narrar a cidade como parte do ethos sônico cohabeiro

O *Mesclã*, formado por rappers metalúrgicos moradores e ex-moradores da Cohab, me parecia testar uma discursividade recorrente entre moradores da vila, que atribuía à contemporaneidade um momento melhor, menos violento, mais pacífico. Essa narrativa parecia vincular-se ao paradigma da diversidade cultural, pois justamente emparelhava aquele momento à suposta valorização de saberes locais e práticas musicais populares. Meus interlocutores rappers, por outro lado, acreditavam que a aparente fase melhor era apenas mais um ciclo e suas músicas buscavam dar conta da memória de um passado violento na vila.



Figura 4. Mesclã em evento local. Fonte: SANTOS, 2015, p. 44

Enquanto isso, num primeiro momento, suas produções musicais lançavam mão de efeitos sonoros que dramatizavam os afetos do tráfico de drogas e do perigo de morar na vila (com sons icônicos de disparos de armas de fogo, de sirenes, por exemplo), expondo conflitos com algumas figurações sociais, como com a polícia, territorializando para o contexto local, mas encontrando na imagem da favela metonímia (ZALUAR, 2004) para falar sobre essa dramatização, como no caso de “Das Vilas” e “Revira”. Abaixo, os refrãos de ambos os *raps*, acompanhados da versão para escuta em áudio:

Das Vilas⁸ (refrão)

/: Periferia, favela, já faz parte do mundo
Becos, vielas, cortiços, subúrbio
Mas atenção, praticar o bem, não importa a quem
Somos filhos de Deus também :/

Revira⁹ (refrão)

/: Revira, volta, volta a ira
Prefacios MC, Pacifi, os guri da Feitoria
As abelhas assassinas,
na fruição do som, no atelier da rima :/

Uma segunda fase narrada pelos meus interlocutores buscava produzir um “som diferente”, que reforçasse não apenas os sotaques locais, mas a própria cena musical. É nesse ambiente que o rap “Bãh” é produzido e goza de relativo sucesso entre moradores da Cohab.

Bãh¹⁰ (refrão)

/: Bãh, guerreiro curte rap até amanhã de manhã
No frio eu me aconchego no meu poncho de lã
E o mate é amargo com aroma de hortelã, ahã, ahã, bãh:/

8. Disponível em: <<https://soundcloud.com/jesse-magalhaes/das-vilas>>

9. Disponível em: <<https://soundcloud.com/jesse-magalhaes/revira-mescl-feitoria>>

10. Disponível em: <<https://soundcloud.com/natan-mc/b-h-1>>

Conforme os meus interlocutores, o “Bãh” daria conta não apenas do marco regional, com as imagens do frio, do mate, por exemplo, mas aproximaria sua produção musical do contexto local, atribuindo à interjeição “bãh”, algo de “Sapucaia pra cá”¹¹ e tornava-se ferramenta narrativa de certa tessitura da tragédia: “bãh, tu viu, mataram o cara? Bãh, tu viu o acidente?”

O Mesclã me motivou a pensar seus raps e as próprias interpretações dos sons pelos moradores e moradoras da Cohab como narrativas sônicas, porque se constituem na busca por um testemunho sonoro que dê conta das suas figurações sociais, dos estatutos a elas atribuídos, dos seus conflitos e em relação às estruturas meso e macrosociais e da necessidade de produzir rimas que possam prepará-los para novos ciclos, para momentos novamente difíceis. Além disso, as políticas de participação (TURINO, 2008), entre gravação e produção musical, apresentações/shows e práticas musicais no próprio bairro – muitas das quais nas esquinas, nas casas de meus interlocutores – adensavam o caráter narrativo de suas produções. Cada rima, cada rap continha estruturas narrativas que retomavam as políticas de participação, seja quando as performances acarretavam em conflitos com policiais, quando eram acionadas em eventos como a *São Leopoldo Fest*, ou mesmo quando tentam reforçar uma identidade mais local e acabam revelando uma demanda de se posicionar no próprio cenário *hip hop* gaúcho. Ora, enquanto trabalhadores majoritariamente da indústria, não subsistindo profissionalmente de música, sua prática musical – entre criação, produção e apresentação musical – é ritmada pela roti-

11. Cidade vizinha, mencionada pelo interlocutor justamente para marcar o suposto caráter local da interjeição. Na capital, apontava meu interlocutor, a interjeição é pronunciada de forma aberta (“bah”), enquanto no contexto mais local, é acionada também na sua forma anasalada (“bãh”).

na do trabalho e veem-se em certa decalagem quando comparados aos rappers que “vivem de música”.

Em suma, não é por acaso que emergem seus raps, que lançam mão de efeitos sônicos para narrarem seu espaço urbano e a sua trajetória musical: eles justamente são ou foram moradores da Cohab e, como tenho tentado apontar, também hermeneutas, carregando na sua experiência urbana a própria dimensão sônica cohabeira, suas formas de viver em camada popular, interpretativa e narrativa. O Mesclã, ao menos em certa medida, performatiza um ethos sônico cohabeiro e a necessidade de dar conta de seus territórios sociais, linhas de força e precisamente de narrar sonoramente o espaço urbano.

Pensando nessa polifonia e talvez heterofonia narrativa da cena musical cohabeira, acredito que é possível entender as interpretações dos habitantes desse espaço urbano popular sobre esses sons não apenas como elementos para contar sobre o seu cotidiano, seus conflitos, seus territórios, mas para *dinamizá-lo*. Neste caso, me coaduno à produção que reforça o entendimento de sons e de música como não apenas “reflexo” da cultura¹², mas como entidades capazes de afetar territórios sociais urbanos.

12. Na etnomusicologia essa discussão tem acompanhado o percurso disciplinar. Nesse sentido, não seria equivocado afirmar que a tendência contemporânea é a de entender a música não apenas como “reflexo cultural”, mas precisamente elemento no qual relações sociais são constituídas, configuradas, negociadas ou atualizadas - conferir, por exemplo, Stokes (1994), quando procura introduzir uma obra que justamente tenta apontar o lugar da música na construção de sentidos de pertença, que na literatura da década 1990 eram atravessados pelos tópicos “identidade” e “etnicidade”.

Considerações finais

Gostaria agora de retomar a citação apresentada no início deste trabalho, quando rememoro o trabalho de campo, algumas das experiências interpretativas e sônicas na Cohab que configuraram a demanda dialética da pesquisa etnográfica. Foi a partir dessa relação entre teoria e campo empírico, atravessada pelos deslocamentos no bairro, pelo convívio intenso com interlocutores, entre eles, os rappers do Mesclã, que propus o ethos sônico cohabeiro, essa forma de viver um espaço popular urbano através de seus sons. Contudo, não é possível (nem tarde demais, acredito) deixar de lado minha posicionalidade em campo e decorrentes transformações. Afinal, a pesquisa também emergiu (e ecoa) das experiências de uma moradora - como conto naquele trecho inicial - que se vê em constantes deslocamentos, também epistemológicos, no processo de tornar-se pesquisadora do local onde nasceu e cresceu. Esta proposta narrativa etnográfica que aqui desenhei, portanto, recupera a voz de uma *cohabeira* – e os desafios de realizar trabalho de campo em uma cena tão familiar, de buscar estranhamentos e certa transformação em torno da reflexividade fundamental no empreendimento da pesquisa.

É nesse sentido que ressalto a importância de pesquisas etnográficas sobre a dimensão sônica, já que os conceitos levantados – como o de um ethos sônico popular - podem ser interessantes para os recentes *Sound Studies*, porque, para o cohabeiro, seja “cachorro, crente, criança ou batuqueiro”, seja em alto volume, nos espaços de sociabilidade, situações de passagem, os sons devem mover, reverberar e dizerem respeito ao seu cotidiano.

Talvez, pensar em um ethos sônico possa contribuir na ampliação de um entendimento sobre práticas musicais em espaços urbanos, posicionando-as como múltiplas e não necessariamente em torno da lógica dos gêneros musicais – e, portanto, das linhas de força que regem a própria configuração dessa categorização (como a indústria cultural, por exemplo). Por fim, como reflexão final, uma *codetta*: talvez este trabalho seja justamente uma reverberação cohabeira, retomando a própria demanda narrativa da dimensão sônica local. Seguindo tal demanda narrativa, espero que possa também cumprir alguma vibração, como uma entidade sônica – e que possa afetar.

Referências

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana. *Iluminuras*. v. 4, n. 7, 2003. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/9160>>. Acesso: 15 jun 2016.

ERLMANN, Veit. *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford: Berg, 2004.

GOODMAN, Steve. *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge: The MIT Press, 2010.

PARK, Robert Ezra. La communauté urbaine. Un modèle spatial et un ordre moral. In: *L'École de Chicago: Naissance de l'écologie urbaine*. Paris: Aubier, 1979.

SÁ, Simone Pereira de (org.). *Rumos da cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. “*Todos na produção*”: um estudo etnográfico das narrativas sônicas e raps em um bairro popular do sul do Brasil.

Tese de doutorado. Porto Alegre: IA/UFRGS, 2015.

STOKES, Martin (org.). *Ethnicity, Identity and Music: the musical construction of place*. Oxford/New York: Berg Publishers, 1994.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos. *Um século de favela*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

A cena musical dos bailões: Um todo à parte em meio a região metropolitana de Porto Alegre

Henrique Ramos Reichelt

Este trabalho é fruto de uma pesquisa etnográfica – observação participante - ainda em andamento, que investiga a experiência musical proporcionada pelos bailões – casas noturnas periféricas. Os bailões não devem ser confundidos com os fandangos, ou bailes de galpão: festividades estritamente regional-gaúchas, promovidas por, ou com o apoio dos CTG’s – Centros de tradição gaúcha. Embora possa se identificar uma preferência e/ou predominância da música regional gaúcha (sobretudo aquela conduzida pelo ritmo da vaneira), um dos elementos que caracteriza o bailão desde seu surgimento é a convivência de ritmos populares regionais e nacionais diversos.

O artigo faz referência ao livro *“A parte e o todo: diversidade cultural do Brasil-nação”*, de Ruben Oliven (2006). Nesta obra, hoje considerada um clássico da antropologia, o autor analisa a relação entre a identidade brasileira (“o todo”: o nacional, o universal, o moderno) e a identidade gaúcha (“a parte”: o regional, o local, a tradição), tendo o Rio Grande do Sul e a expansão dos centros de tradição gaúcha (CTG’s) como estudo de caso. No entanto, a identidade não será discutida aqui através deste jogo de semelhanças e diferenças que produz sua unidade, pois os bailões, como indicado no título do trabalho, dão origem a um fenômeno identitário “à parte” (com crase), que abranje essas dicotomias como “um todo” incerto, vago e incompleto. Em

total acordo com o autor, que procura mostrar como a modernidade está ligada a tradição, o que se quer destacar é que as características do espaço do bailão e de sua festividade promovem uma dinâmica sociocultural que abarca essas dicotomias como “um todo”, ou seja, que a experiência musical proporcionada pelo espaço do bailão dá origem a diferentes processos de identificação que irão aderir ou repelir esses demarcadores sociais através de múltiplas variações.

Amparado no trabalho de Maria Eunice Maciel (1984), que realizou trabalho de campo quando surgiam os primeiros bailões, no final dos anos 1970, o artigo traça uma comparação entre a sociabilidade que emerge nesta época e a do período atual. O objetivo é averiguar e discutir a aplicabilidade do conceito de cena musical (STRAW, 1991) ao contexto brasileiro periférico.

As cenas surgem a partir dos excessos de sociabilidade que rodeiam a busca de interesses, ou que fomenta a inovação e a experimentação contínuas na vida cultural das cidades. O desafio para a pesquisa é aquele de reconhecer o caráter esquivo e efêmero das cenas, reconhecendo, ao mesmo tempo, o seu papel produtivo, e até mesmo funcional, na vida urbana (STRAW, 2013, p.13).

Parte-se da investigação daquilo que Maria Eunice Maciel (1984) chamou de “*fenômeno bailão*”, sobretudo da “*dimensão ética*” formada em meio a sua sociabilidade, para verificar sua permanência/reconfiguração no contexto atual e questionar em que medida essa dinâmica corresponde aos “protocolos éticos” (STRAW, 1991) formados no interior de uma cena musical.

Até o momento foram visitados 3 espaços: Clube Tradição, Cervejaria Rodeio e Casa de Portugal. Mantem-se contato com 3 informantes:

um frequentador atual e dois antigos frequentadores que participaram da formação de grupos de dança do maxixe, na virada dos anos 1990 para os 2000, além do contato com o público em geral.

O surgimento dos bailões e sua sociabilidade

A origem dos bailões está diretamente associada a desaceleração de um intenso ciclo de crescimento populacional de Porto Alegre, decorrente do êxodo rural¹, e a uma subsequente urbanização de sua periferia. O surgimento do primeiro empreendimento denominado “bailão” ilustra isso.

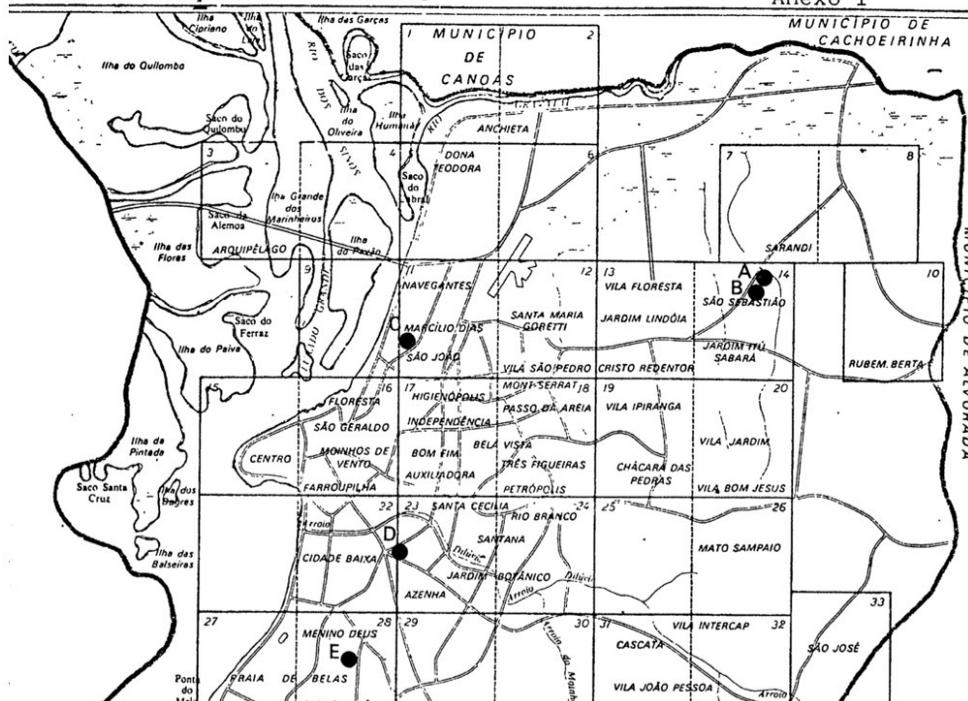
Em 1977, Gildo de Freitas, artista popular, radialista e repentista conhecido como o rei dos trovadores, decide inaugurar, próximo a sua residência na parada 54 da estrada que liga Porto Alegre a Viamão, a “Churrascaria Gildo de Freitas”. O local contava com apresentações musicais ao vivo e era grande o bastante para que, no período da noite, houvesse dança. Atraído muito mais pela música e pela dança do que pela comida em si, o público acaba promovendo a inversão da atividade principal do empreendimento que logo é rebatizado para “Salão de Baile Gildo de Freitas”. No ano seguinte Gildo vende o estabelecimento a um novo proprietário, chamado Reci, que passa a conduzir o então precursor “Bailão do Reci”.

Poucos anos depois a região metropolitana de Porto Alegre já possuía uma grande quantidade de “bailões”, como ilustra o mapa a baixo:

1. Do final dos anos 1940 ao final dos anos 1970, pode-se afirmar, de modo aproximado, que a população da cidade de Porto Alegre teve seu número de habitantes triplicado. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Predefini%C3%A7%C3%A3o:Crescimento_populacional_de_Porto_Alegre>. Acessado em: 03/09/2016.

MAPA DE PORTO ALEGRE CONTENDO A LOCALIZAÇÃO DOS PRINCIPAIS BAIÕES

Anexo 1



A- Bailão do Darci Silva;

B- Rei do Bailão;

C- Novo Bailão do Cardoso;

D- Bailão do Castelo;

E- Novo Bailão do Reci.

Fonte: MACIEL, 1984, p.183

O nome “pegou”. Todo lugar de lazer voltado para as classes populares que pudesse tocar música e tivesse espaço suficiente para a prática da dança ganhava a alcunha de bailão. No entanto, poucos foram aqueles que obtiveram êxito comercial e conseguiram sobreviver por um período maior de tempo.

Maria Eunice Maciel (1984) argumenta que o sucesso desse novo tipo de empreendimento pode ser explicado através da capacidade de atendimento às expectativas do setor social que compõe o seu público, na medida em que representa sua orientação de valores (MACIEL, 1984, p. 9). O bailão, como citado por muitos de seus informantes, é um lugar do “*povão*”, ou seja, frequentado quase que exclusivamente pelas classes populares - pela camada subalterna da sociedade. Essa “exclusividade” atribui um estigma social de classe a esses locais, que passam a ser percebidos como “*populares*”, “*inseguros*” e “*imorais*” - lugares onde “*só vai marginal e prostituta*”. Sendo assim, o “*quadro-síntese*” do bailão – aquilo que vai explicar a razão de seu êxito comercial, de sua proliferação enquanto todo um “fenômeno bailão” e então defini-lo enquanto um novo tipo de casa noturna popular - é a criação de um ambiente “*familiar*”, “*seguro*” e “*claro*”, proporcionando uma dimensão ética de sociabilidade pautada pela “*moral conservadora*” e pelo “*rigor*” (MACIEL, 1984 p. 119).

Os bailões surgem a partir da reforma de grandes estruturas como a de antigos depósitos, cinemas e fábricas, podendo assim, seus proprietários, cobrarem ingressos baratos e acolherem o “*povão*”. Seu interior costuma ser branco e/ou decorado com cores vivas, de modo a ressaltar a iluminação forte e intensa (clara). Nele trabalha uma grande equipe de segurança, cujas funções não se limitam apenas a revista do público na porta de entrada e ao controle de tumultos. Aos seguranças cabe o papel de adequar a conduta das pessoas a um padrão de sobriedade e respeitabilidade. Comportamentos muito expansivos não são permitidos. O casal que dançar de corpo colado pode ser expulso, por exemplo.

Em outras palavras, o bailão adquire seu êxito afastando-se da estrutura e do ambiente das discotecas, outro tipo de casa noturna que

energia no período. Diferentemente destas, onde a festividade se dá pela libertação ou flexibilização dos padrões de comportamento social e por uma quebra ao ritmo da vida cotidiana, nos bailões, ao contrário, só pode haver diversão e descontração se houver ordem e disciplina. Sua festividade é uma extensão da vida cotidiana, na qual os valores tradicionais propagados por instituições como a família, a igreja, a escola ou a fábrica, fazem da parte da constituição de sua experiência musical.

Visto isso, podemos afirmar que o fenômeno bailão não se enquadraria naquilo que Will Straw (1991, 2006) propôs como “cena musical”. O conceito foi criado como uma alternativa de análise a pesquisas que partiam da ideia sociológicas de “comunidade” (de gosto, interpretativa, subcultural etc.). Ao invés de investigar um grupo social determinado, com características culturais enraizadas, Straw sugere olhar para “espaços geográficos específicos” (STRAW, 2006) por onde uma diversidade de práticas sociais ligas ao musical se dariam de forma mais fluida e efêmera.

A “exclusividade de classe” que caracteriza o surgimento dos bailões lhe atribui uma dimensão ética bastante estável, atrelada a uma comunidade e a ideia de cultura popular, no sentido gramsciano. No entanto, cabe ressaltar que, até aqui, estamos falando da aparição dos bailões há quase 40 anos. O conceito de cenas musicais, de um modo geral, se presta a análises de fenômenos que emergiram após os anos 1990 com o processo de globalização. É a partir da intensificação dos fluxos culturais globais e locais que a efervescência das cenas emerge com maior propriedade, já que as cidades se tornavam “*uma comunidade excessivamente produtora de sentido*” (SHANK apud STRAW, 2013, p. 12).

Grosso modo, a “exclusividade de classe” prevalece nos bailões até os dias de hoje, mas isso não significa que a dimensão ética desse novo

tipo de local reproduza as mesmas características culturais como se fosse uma comunidade homogênea. Mesmo tendo o “rigor” e a “moral conservadora” como fortes vetores identitários, ideias ligadas a modernidade e cosmopolitismo também serão incorporadas de modo transitório.

A música no bailão: do Vanerão à Tchê Music

O surgimento dos bailões ocorre junto a consolidação de uma indústria do disco regional e a expansão da rede de CTG's. Consequentemente, surgem também várias bandas especializadas em animar esses bailes, o que explica em parte a predominância da música gaúcha nos bailões. O “vanerão” é o ritmo principal que vai embalar ambas as festividades. De modo geral, o que o caracteriza é a aceleração do ritmo da vaneira é a composição de uma temática mais festiva e voltada para a dança. Seus maiores representantes são Gaúcho da Fronteira e Berenice Azambuja, que ao longo dos anos 1980 e 1990 se tornarão os principais vendedores de discos da música regional. Estes dois artistas, ambos contratados da gravadora Warner logo, contanto com uma distribuição nacional de seus discos, compuseram várias canções² em que o ritmo do vanerão se misturava a outros ritmos brasileiros, nacionais e regionais, sobretudo o forró, cuja festividade se aproximava tanto dos bailões quanto dos fandangos de CTG. O tom festivo, alegre e bem humorado destas e de outras canções que se tornaram o *mainstream* da música regional do Rio Grande do Sul na época, começaram a evidenciar aquele que é o objetivo primeiro para a maioria dos frequentadores dos bailões: relacionamentos amoroso-sexuais.

2. Ver, de Berenice Azambuja, o álbum “No jeitinho brasileiro” (1989); De Gaúcho da Fronteira “Forroneirão” (1999), álbum gravado em parceria com o grupo Brasas do Forró.

A temática da sexualidade e da sensualidade dos corpos começa timidamente a adentrar os bailões. As bandas de bailes vão justamente apostar nessa nova vertente, compondo suas próprias músicas e, assim, entrando no mercado do disco. Paralelo a isso, temos o sucesso dos gêneros musicais Pagode e Axé Music, nos anos 1990. Esses estilos não faziam parte do repertório dos bailões pois não são apropriados para a dança em pares. No entanto, no final da década começa a promoção da Tchê Music, que pode ser visto como uma tentativa de síntese dessas tendências com o objetivo de lançar um novo gênero musical gaúcho ao mercado nacional.

Musicalmente, a Tchê Music acelera ainda mais o ritmo da vaneira, aproximando-o da Axé Music (de onde advém a origem da nomenclatura), e demais gêneros como Pagode, Sertanejo, Lambada, Samba, Rock, entre outros. Guitarra, baixo, teclados e uma ampla percussão mais suingada são incorporados às bandas.

Essa fusão teve como alvo os anseios de uma categoria até então pouco trabalhada no segmento da música regional do Sul: o jovem. Tanto o ambiente dos CTG's quanto dos bailões tinha a família como núcleo de suas festividades. A inclusão da sensualidade na música e na dança só poderia ocorrer através de uma aliança com aquela segunda ou terceira geração já totalmente inserida no meio urbano. O ponta pé inicial da Tchê Music veio justamente da identificação disso.

Em 1999, a Revista Amanhã, especializada em gestão, economia e negócios, realizou uma pesquisa para identificar o “*top of mind*” de produtos e serviços no Rio Grande do Sul. Para a surpresa de todos, a banda mais lembrada pelos jovens de 9 a 17 anos (“*top of teen*”) de Porto Alegre e sua região metropolitana foi a Tchê Guri, que conseguiu ultrapassar toda a notoriedade do conjunto Engenheiros do Hawaii,

segundo colocado da pesquisa. Em terceiro veio o Tchê Barbaridade. O quarto lugar ficou com a banda Os Serranos, do segmento campeiro, seguida pela Tchê Garotos, mais uma da geração renovadora. Ao saber disso, o jornalista Marcelo Machado conseguiu seis páginas para tratar do assunto na revista ZH – fascículo do jornal Zero Hora de 11 de abril de 1999 - com direito a manchete na contracapa geral. Foi esta matéria que cunhou o termo “Tchê Music”, que não existia até então. A grande maioria destes grupos foi abrigada pela gravadora Acit³, que se intitula como a maior do sul do Brasil.

Com a “descoberta” do novo gênero, este mesmo jornal lançou três coletâneas reunindo sucessos dos três grupos citados. O resultado da iniciativa foi a venda de mais de 100 mil cópias e a premiação com disco de ouro⁴. Em seguida, vieram matérias nacionais como a da Isto É, e a da Aplauso⁵. Com tamanha repercussão, apareceu a primeira proposta nacional. A Abril Music, além de assumir a distribuição nacional de álbuns da Acit, montou o projeto de uma coletânea de Tchê Music gravada ao vivo em parceria com a Columbus Network, produtora de grupos de pagode como Só Pra Contrariar, e a produtora Mussini. Para a empreitada foram chamados ainda os artistas Oswaldir & Carlos Magrão e o grupo Pala Velho. Com o sucesso da inovação, diversos grupos “tchê” seguiram o mesmo caminho: Tchê Guri, Tchê Garotos, Tchê Chaleira, entre outros.

3. <http://www.acit.com.br/>

4. Disponível em: <<http://www.tcheguri.com.br/arquivodigital/index.html#>>. Acessado em: 09/09/2016.

5. Op. cit.

O surgimento da dança do Maxixe

Ao modernizar a música e a performance, as bandas de Tchê Music acabaram atraindo outros públicos, sobretudo aquele que frequentava as festas de pagode, também promovidas pelos bailões a partir da popularização do gênero. O crítico Timóteo Pinto, especialista em gêneros musicais periféricos descreve essa história que tem o protagonismo de uma dupla chamada Faísca e Fumaça:

Como não sabiam dançar o dois pra lá dois pra cá do retangular vanerão ortodoxo, começaram a rebolar e adaptar o seu samba no pé ao som da sanfona. As pessoas mais próximas achavam aquilo muito engraçado e, aos poucos, começaram a imitar. Como chacoalhar o esqueleto era muito mais divertido do que tentar inutilmente ensinar Faísca & Fumaça a dançarem durões, a moda começou a se espalhar e os dançarinos da nova dança, que a princípio eram apenas alguns, passaram a ser dezenas, depois centenas e os problemas começaram a aparecer⁶.

É interessante notar que o pagode, enquanto gênero musical, não existia no início do fenômeno dos bailões. Maciel (1984) aponta que, na época, os bailes de gafeira, ou de forró eram quase inexistentes em Porto Alegre e que os bailões vinham como uma alternativa de suprir essa carência. A autora cita também que as normas de vestimenta eram suspensas no período de carnaval, quando havia uma predominância musical do samba.

6. Disponível em: <<http://musicaoriginalbrasileira.blogspot.com.br/2011/02/maxixe-nova-esubversiva-danca-gaucha.html>>. Acessado em: 14/09/2016.

Desta forma, a dança do maxixe nasce do cruzamento de estilos musicais e do encontro de diferentes públicos. As festas de pagode já vinham desenvolvendo uma modalidade eclética de dança a dois, onde a sensualidade não era um problema. John Souza, criador de um dos primeiros grupos de dança organizados, chamado Los Borrachos Maxixeiros, em 2000, afirma que, antes disso, o surgimento da dança veio a partir de uma performance mais sensualizada:

A dança era conhecida como xinxado, que seria xinxá ou xinxar. Pegar forte, juntinho, apertado ou, como falamos aqui, manear, prender... o nome, na verdade, as pessoas falavam: ‘*you vai dançar xinxado*’ e usavam a expressão ‘sair maxixando’. Daí vem xinxando, xinxar e maxixar - basicamente o nome final⁷.

As mudanças de estilo da Tchê Music desagradaram muito os tradicionalistas e nativistas que de imediato impediram a contratação desses grupos para os fandangos de CTG. Consequentemente estes passaram a tocar sobretudo nos bailões. No entanto, segundo Sandro Coelho, ex-vocalista da banda Tchê Garotos: “*O que assustou os CTGs foi a maneira que a gurizada começou a dançar*” (MANSQUE, 2016a, p.14). Nesse sentido, o “rejuvenescimento” do bailão ganhara um status de rebeldia que alterava abruptamente sua dimensão ética. De um local onde os seguranças fiscalizavam a distância entre os corpos dos casais que dançavam no salão, tornou-se um lugar onde não só os pares dançavam de corpos colados como performatizavam extravagantes passos aéreos em forma de piruetas. A experiência musical do bailão, que exigia uma conduta pautada pela moral conservadora e por um

7. John Souza, em entrevista concedida ao autor, em 2015.

rigor em seus rituais, ganhava vieses de libertação e de quebra (de aceleração) do ritmo da vida cotidiana, ou seja, um lugar propício para a proliferação de efêmeros protocolos éticos (STRAW, 1991), típicos de uma cena musical.

Por outro lado, todos os jovens com quem conversei nas idas a campo, quando questionados a esse respeito, apresentaram uma visão consensual. Nas palavras de John: “*os mais velhos do tradicionalismo não aceitaram [as mudanças] por dizerem que a maneira de dançar era vulgar... e realmente era muito. Ela evoluiu muito depois*”, ou seja, a orientação dos valores do público continua tendo a disciplina e a ordem como condições necessárias para a diversão. O rigor é desejado e a moral conservadora continua sendo de importância fundamental, mas ambos vetores passam por um processo de reconfiguração no qual a família deixa de ser o núcleo fundamental da festividade. No lugar dela, a escola, enquanto instituição tradicional propagadora de tais valores, ganha centralidade.

Ao menos é isso que se sucede no desenrolar da história. Primeiramente os jovens se organizam em equipes de dança. Assim como o Los Borrachos Maxixeiros, criado por John, surge o PM (Patrulha Maxixeira), o Bonde dos Maxixeiros, o DN (Danadas Maxixeiras), o Tradição Maxixeira, e a SWAT – Elite Maxixeira. Posteriormente, concursos de dança começaram a ser organizados pelas casas. Em Porto Alegre, o clube Farrapos criou o Clube do Maxixe, contratando o grupo Patrulha Maxixeira para ministrar aulas de dança antes da festa de seu “bailão” de domingo. O mesmo grupo teve sua marca patenteada pelo empresário Paulinho Bombassaro, o “dono” da Tchê Barbaridade e sua filha, a produtora Shanna Bombassaro. Assim como ele, muitos desses grupos seguiram um caminho de profissionalização, participando da

gravação de DVDs de diversas bandas e conseguindo espaço em programas de televisão como o “Patrola”, da RBS, e o Explosão Tchê, da Ulbra TV. Atualmente é comum que equipes de dança concedam aulas gratuitas antes do início das festas, nos bailões. Na Cervejaria Rodeio é concedido um desconto de mais de 50% no preço do ingresso para quem chegar cedo e fizer a aula.

Os bailões atuais

Como apontado anteriormente, dos anos 1980 para cá, os bailões passaram por algumas transformações. Aquele ambiente iluminado e controlado por várias seguranças não existe mais. Atualmente sua estrutura está muito mais próxima da de uma boate, com iluminação menos intensa, difusa e colorida. A presença ostensiva do pessoal da segurança não foi verificada. No entanto, como já citado, o “rigor” prevalece como característica marcante da dimensão ética destas casas noturnas. Apesar das mudanças, elas mantem a estrutura dos salões de baile com uma grande pista ao centro e muitas mesas nas laterais. A bebida é barata. Promoções de venda de latas de cerveja são um dos principais chamarizes do público, entretanto, estas são servidas nas mesas por um garçom em baldes metálicos com gelo.

O bailão continua promovendo uma festividade totalmente centrada na dança em pares. Em todos os locais visitados, é comum, mesmo para o público que se posiciona em frente ao palco, ficar de costas para a banda, olhando para a pista de dança. De modo geral, os frequentadores parecem não dar muita atenção às bandas ou ao repertório executado. No entanto, quando um grupo para de tocar e a música fica a cargo de um dj, a tendência é que a pista esvazie.

O rigor se mostra presente também em uma série de avisos. Ao entrar na Cervejaria Rodeio, um bailão não muito grande, mas já a décadas instalado na rua João Pessoa, no bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre, logo avistamos uma placa com os dizeres: *Atenção: proibida a entrada de pessoas alcoolizadas, armadas, ou com trajés inadequados. Ex: boné, bermuda, camiseta de times, abrigos e roupas sujas.* [Assinado:] *A direção.* Entrando no ressinto, ao lado do banheiro, podemos ler também: *proibido a permanência de homens nessa área. W.C. feminino.*

O mesmo ocorre na casa de Portugal, localizada quase ao lado da Cervejaria Rodeio e no Clube Tradição, do bairro Igará, na cidade de Canoas. A visita a essa última casa foi realizada junto com o colega carioca, especialista na história da música sertaneja, Gustavo Alonso, que na época integrava o projeto Poa Music Scenes como pós-doutorando. Cabe mencionar e agradecer sua contribuição nessa observação participante. Quando fomos ao baile, no verão de 2015, fazia calor e Gustavo usava bermudas. Já tendo visitado a Cervejaria Rodeio e observado a restrição ao uso de tal peça de roupa na indicação da placa citada a cima, só fui perceber que isso poderia ser um problema quando estávamos dentro do trensurb, indo de Porto Alegre a Canoas. Chegando lá, a impossibilidade de entrar foi confirmada. Na ocasião um segurança comentou: *“se fosse festa de pagode até poderia, mas hoje não tem jeito”*.

Para contornar o problema da bermuda, contatei um de meus informantes que colocou-me em contato com uma amiga que também iria a festa naquela noite. Ela, mesmo sem nos conhecer, prontamente emprestou uma calça que pertencia a seu irmão. No entanto, era uma calça de abrigo, peça de roupa que, categoricamente, não atende as

exigências de vestimenta dos bailões. Perguntei se o tipo da calça seria permitido, mas ela não soube me dizer, afinal para as mulheres não há qualquer tipo de restrição de roupa. Ela havia chegado junto com um amigo, com quem habitualmente dançava. Ele também não soube dizer se a calça estaria adequada e, achando aquela situação muito engraçada, comentou: “*vamos ver como vai ficar*”. Gustavo ficou bem e entrou no baile sem maiores problemas.

A anedota ilustra como o rigor, não se refere ao cumprimento estrito de normas predefinidas, mas a algo que faz parte do ritual do baile em si. Ele é uma condição para que, na festividade, se alcance o ideal de diversão. A amiga de meu informante, mesmo não tendo qualquer conhecimento das possíveis restrições da indumentária masculina, não escolheu qualquer calça de abrigo. A peça de roupa era nova, preta, da marca Nike e de um tecido especial que conferia a ela um certo brilho. Era claramente uma calça esportiva, mas discreta - adequada a sobriedade e respeitabilidade do baile, onde o desleixo não é permitido.

Cena dos bailões?

É interessante apontar como o jornalismo aciona o termo “cena”. Em 1999, no lançamento da Tchê Music, em nenhum momento o termo é utilizado. Ao contrário, uma pesquisa de marketing é que servira de base para anunciar a novidade. Quase 20 anos depois, o jornal Zero Hora, que, é bom lembrar, foi coautor desse projeto, publica uma matéria reflexiva, fazendo “a anatomia de uma derrota” – título da reportagem – onde, ao final, aciona a noção de cena, nomeando-a: “*Outros grupos que eram associados à Tchê Music, como Tchê Chaleira e Tchê Sarandeiro, hoje integram uma cena denominada como vanerão*”

universitário – que adapta a vaneira para o sertanejo universitário” (MANSQUE, 2016, p.15).

Atualmente, muitas das bandas que se dedicavam a Tchê Music migraram para o segmento do sertanejo universitário, ou retornaram ao estilo gaúcho mais tradicional. A maioria das bandas que se mantem fiéis ao gênero, executam também o repertório sertanejo, o do vanerão dos anos 1980, 1990, e mesmo o repertório tradicional campeiro, mas sempre em um gesto de “maxixar” os estilos.

No entanto, o bailão contemporâneo tem a presença constante das chamadas “bandinhas”, outro estilo musical bem mais antigo que a Tchê Music e o Vanerão, mas que nunca ganhou um nome próprio. Enquanto as bandas de Tchê Music privilegiam uma mistura do ritmo gaúcho da vaneira com gêneros musicais nacionais, as bandinhas, sem fazer qualquer menção ao gauchismo, partem de ritmos germânicos como a polka e a marcha, misturando-os a um repertório internacional - notadamente o rock e a disco. Se na Tchê Music o instrumento de referência é a gaita (acordeom), nas bandinhas seu traço mais marcante é o naipe de metais, normalmente composto por dois trompetes e um saxofone.

As bandinhas também estão diretamente associadas aos bailões, mas não aos da região metropolitana de Porto Alegre e sim aos que surgiram nas cidades do interior, logo, advém de uma outra cena musical. Recentemente o jornal Zero Hora publicou uma grande reportagem, produzida por jornalistas que acompanharam a celebre bandinha “Os Atuais” na realização de 5 shows, durante um final de semana. Na descrição da reportagem, podemos perceber que a sociabilidades desses eventos segue um outro caminho:

Os pares de dançarinos são formados por pessoas com mais de 40 anos. Dificilmente o público mais jovem se arrisca na pista – a gurizada se limita a ficar em rodinhas e balançar o corpo com um copo de cerveja à mão. É o que se vê, repetidamente, nos outros quatro shows (MANSQUE, 2016).

Ao norte de Porto Alegre temos a presença marcante das festividades alemãs como as kerbs e as Oktoberfests. As bandinhas comumente dividem o palco com bandas folclóricas alemãs. É provável que a cena dos bailões do interior não tenha a mesma exclusividade de classe, como ocorre na região metropolitana de Porto Alegre. Ao invés disso teríamos o estigma de “interiorano”, “caipira”, ou, mais precisamente, o de “colono”, possivelmente uma das razões que contribuem para que o público da capital perceba o estilo das bandinhas como algo “ultrapassado”, endereçado a um público de maior idade.

De qualquer forma, o estilo próprio das bandinhas – um gênero musical detentor de um ritmo exclusivo e de sonoridades bastante específicas – se enquadra na festividade do bailão e, bem ou mal, contribui para a fruição da experiência musical do público, que parece adaptar os passos da dança do maxixe a ele sem maiores problemas. Por outro lado, a presença desses grupos também contribui para atrair um público de mais idade e assim preservar a heterogeneidade etária e o caráter familiar que ainda fazem parte da experiência musical dos bailões.

Considerações finais

O fenômeno dos bailões, quase 40 anos depois de seu surgimento, continua ativo. Se por um lado, mantem uma dimensão ética pautada pela moral conservadora e pelo rigor de seu tipo de festividade, por

outro lado seu caráter de exclusividade ao “povão” parece conformar uma identidade periférica que transpassa dicotomias como modernidade x tradição, urbano x rural, local x global, tendo como vetor geral uma busca de atualização constante que visa representar o momento presente em função do território vivido.

Outro aspecto a se destacar é a relação da proliferação de bailões, enquanto novo tipo de casa noturna, à expansão urbana da região metropolitana de Porto Alegre junto a das cidades do interior, considerando também os movimentos migratórios entre elas. Se o desenvolvimento do mercado musical, tanto do disco quanto de shows, se deu por caminhos e locais distintos, suas cenas musicais parecem estar se cruzando com uma intensidade maior.

Referências

CARDOSO FILHO, Jorge; JANNOTTI JR., Jeder. “A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática”. In: *Comunicação e música popular massiva*. João Freire Filho e Jeder Janotti Junior (orgs.). Salvador: EdUFBA, 2006.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachussets: Harvard Univ Press, 1998.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. “À Procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva”. *Revista Eco-Pós*. Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 31-46, 2003.

MACIEL, Maria Eunice. *Bailões, é disto que o povo gosta: análise de uma prática cultural de classes no Rio Grande do Sul*. Dissertação de Mestrado em História. UFRGS: Porto Alegre. 1984.

MANN, Henrique: *Som do sul: a história da música do Rio Grande do Sul*

no século XX. Ed. Tchê, 2002.

MANSQUE, William. Na estrada com os reis do baile. *Zero Hora*, Porto Alegre, 11 de jun, 2016. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/especiais-zh/reis-do-baile/>>. Acessado em: 18/09/2016.

MANSQUE, William. Tchê Music: anatomia de uma derrota. *Zero Hora*, Porto Alegre, 20 e 21 de ago, 2016a. Doc, n.25, p.12-15.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: diversidade cultural no Brasil-Nação*. 2ed. Petrópolis: Vozes, 2006.

SÁ, Simone P. de. “Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade”. In: GOMES, Itania Maria M., JANOTTI Junior, Jeder (Orgs.). *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011, p. 147-161.

STRAW, Will. “Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication” in Popular Music. *Cultural Studies*. Vol 5, n. 3, 361-375; Oct. 1991.

STRAW, Will. “Scenes and Sensibilities”. *E-Compós*, n. 6, p. 1-16, ago. 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/e-compos/adm/documentos/ecompos06_agosto2006_willstraw.pdf>.

STRAW, Will. “Cenas Culturais e as consequências imprevistas das políticas públicas”. In: Jeder Janotti, Jr; Simone Pereira de Sá (Orgs.). *Cenas Musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

TROTТА, Felipe C.; Monteiro, Marcio. “O novo mainstream da música regional: axé, brega, reggae e forró eletrônico no Nordeste”. *E-Compós*. v. 11, p. 7, 2008.

TROTТА, Felipe. “Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro”. In: JANOTTI JR., J.; SÁ, S. (orgs.). *Cenas musicais*. Guararema, SP: Anadarco, 2013.

Cidade Baixa e a produção de um lugar de música em Porto Alegre

Thaís Amorim Aragão

I. Introdução

O campus central da Universidade Federal do Rio Grande do Sul se encontra entre o Centro Histórico de Porto Alegre e os campos da Redenção, também conhecido como Parque Farroupilha. Se alguém se colocar na calçada aos fundos do Salão de Atos da UFRGS, estará de frente para uma rotatória além da qual o eixo do parque se estende, com seu espelho d'água em linha reta, sua grande fonte e sua alameda ladeada por jardins, até o Monumento ao Expedicionário. Ali, no arco duplo em granito, a área verde encontra um outro limite: a rua José Bonifácio, onde acontece o Brique da Redenção, disputada feira de antiguidades e artesanato, realizada aos domingos. Duas grandes vias que partem do bairro Centro e passam ao lado da universidade fecham o perímetro do parque: as avenidas Osvaldo Aranha e João Pessoa. Funcionam como divisa entre a Redenção e dois bairros muito importantes para a discussão que será feita aqui: respectivamente, o Bom Fim e a Cidade Baixa.

Este preâmbulo funciona como um “você está aqui”, pontuado num mapa¹ que começa a ser desenhado enquanto são amplificadas algumas camadas que ligam esses espaços a outros tempos. Para compre-

1. Mapa do qual o leitor terá alguma visão nas próximas páginas.

endê-los melhor, particularmente em sua potência como lugares de música, traremos à tona alguns processos que os constituíram. O objetivo deste artigo é destacar pelo menos dois movimentos de territorialização fundados em práticas ligadas ao som e à música, desde o fim do século XIX até o início do século XXI, debatendo deslocamentos no (e apropriações do) espaço urbano em conjunção com deslocamentos e apropriações de sentido num contexto cotidiano e de diversão na cidade. Especial atenção será dada à Cidade Baixa, interseção espacial desses dois movimentos e bairro que reconhecemos aqui como o lugar de música por excelência nos dias de hoje em Porto Alegre. A atmosfera sonora do bairro mobiliza debates e nos dedicaremos a ela numa dimensão mais expandida, abarcando o som que vem das ruas.

Neste trabalho, compreenderemos territorializações como processos em que agentes atuam na constituição de territórios e territorialidade como “o pressuposto geral para a formação de territórios (concretamente constituídos ou não)” (HAESBAERT, 2004, p. 36). Neste sentido, o território será entendido a partir de relações sociais, interações e práticas que, ao mesmo tempo, conformam o espaço e são conformadas por ele, e será abordado a partir de uma perspectiva integradora – “um espaço que não pode ser considerado nem estritamente natural, nem unicamente político, econômico ou cultural” (idem, p. 74). Interessa o território usado, valorado pela sociedade, como proposto por Milton Santos (1999). Também entenderemos espaço como o espaço social, ou seja, socialmente produzido (LEFEBVRE, 2013). Tal espaço é em devir, em movimento (MASSEY, 2009). Portanto, o que tentaremos descrever são dinâmicas de produção do espaço, especialmente a partir de práticas relacionadas ao som e à música.

Para esta tarefa, partiremos da reconstituição de contextos históricos relativos a essas territorializações, tomando trabalhos desenvolvidos em diversos campos artísticos (literatura, música, audiovisual), campos disciplinares (história, geografia, administração, ciências jurídicas, ciências econômicas, antropologia e planejamento urbano e regional) e campos técnico-profissionais (jornalismo, fotojornalismo). Com essa trama de dados, tentaremos tornar mais perceptíveis os processos de constituição desses territórios, lançando mão de textos, fotos e mapas². Também teremos aqui uma cartografia criada para este artigo – e quando falamos em cartografia e mapeamento estamos tomando a acepção primeira dos termos, ao invés de conceitos derivados que se fazem presentes hoje no meio acadêmico.

Esses mapas serão de dois tipos: os primeiros orientarão o leitor em meio aos numerosos pontos de referência ao longo do texto e os segundos serão mapas mentais produzidos por músicos que trabalham na Cidade Baixa. Estes últimos foram esboçados durante entrevistas sobre trajetos urbanos dos entrevistados envolvendo seu cotidiano com a música, um exercício inspirado pelo estudo de Sara Cohen (2012) com rock e hip-hop em Liverpool.

O uso de mapas como recurso metodológico, quando associado a outros métodos, oferece as vantagens de operar no âmbito dos microprocessos sociais, de gerar um novo tipo de informação sobre a imaginação geográfica dos praticantes do espaço, além de estimular a emergência de detalhes que dificilmente surgiriam em técnicas mais tradicionais de pesquisa (BRENNAN-HORLEY, LUCKMAN, GIBSON

2. É importante que, no futuro, os modos de apresentação de nossas pesquisas possam oferecer suporte a dados sonoros e audiovisuais, dada a preponderância do som em investigações dessa natureza.

e WILLOUGHBY-SMITH, 2008). Dos três tipos de cartografia que ela lança mão – mapas a partir dos dados de entrevistas e observação, mapas mentais de entrevistados e mapas de contexto histórico –, utilizaremos os dois últimos, esclarecendo que os mapas mentais presentes configuram-se como resultado de treinamento e levantamento de condições de possibilidade de pesquisas futuras mais aprofundadas.

A atenção ao espaço urbano se justifica pelo crescente interesse sobre a cidade nos estudos sobre produção cultural, impulsionado pela discussão sobre indústrias criativas (FLORIDA, 2002). Nessa literatura, as cidades são valorizadas como polos de atração de talentos, considerados motores da economia do século XXI, por serem locais de grande investimento em infraestrutura cultural, como redes de museus, galerias, universidades e cinemas (FLEW, 2013). Algumas das principais críticas à abordagem das indústrias criativas é que deixaria de lado questões como desigualdade e poder (HESMONDHALGH, 2008), que têm um peso considerável na clássica abordagem da indústria cultural (ADORNO e HORKHEIMER, 1985). Por sua vez, a teoria crítica falharia por pouco considerar a potencialidade de uma recepção que escape ou subverta a lógica fetichista do produto cultural, o puritanismo da indústria cultural ou mesmo o individualismo presumido do habitante das grandes cidades (idem, p. 145-146), estando fadada fundamentalmente à interdição do sonho e pensamento próprios e à passividade (COHEN, 1993).

Assim, tentaremos colocar no centro da discussão a desigualdade no acesso a recursos culturais, entendendo o espaço como recurso dessa ordem, e adotar a perspectiva da apropriação do espaço por meio de práticas cotidianas, compreendendo tais apropriações como um modo particular de produção cultural (CERTEAU, 2009).

2. Descentrando

Os princípios do lazer noturno, tal como o compreendemos hoje, parecem ter ocorrido, na capital gaúcha, na virada dos séculos XIX e XX (MARONEZE, 1996; FONSECA, 2006). Naquele momento, o centro da cidade (hoje Centro Histórico) concentrava uma vida boêmia favorecida pelo caráter portuário e pelo ambiente em torno da Rua da Praia, com seus cafés, bares, restaurantes, cinemas e confeitarias. Na Rua da Praia, como noutras ruas centrais de cidades brasileiras à época, concentravam-se novas formas de sociabilidade e processos de construção de identidades. Por ali era difundido um estilo de vida relacionado a uma ideia de moderno, que influenciava o *ethos* e a visão de mundo de determinados grupos sociais urbanos. No pós-guerra, a influência francesa dos cafés cedeu aos hábitos norte-americanos dos sanduíches e refrigerantes, do comer de pé apoiado ao balcão das lanchonetes.

A partir dos anos 1950, essas atividades teriam não apenas se transformado de acordo com as modas internacionais como também começado a se descentralizar, em função da abertura de avenidas e pontes que passaram a ligar as áreas centrais a outras mais periféricas. Com a implementação desses projetos viários, investidores imobiliários iniciaram uma forte atuação sobre o Bom Fim, ao longo da década de 1960, transformando radicalmente a paisagem do bairro, que apresenta hoje a maior densidade populacional de Porto Alegre (IBGE, 2010)³.

3. Com 306,05 habitantes por hectare, o Bom Fim é seguido por Cidade Baixa (209,14 hab./ha.) e Centro (171,73 hab./ha.), segundo o Censo IBGE, 2010. “Estes dados mostram que o Centro e seu entorno ainda são locais de significativa concentração residencial com relação ao conjunto da cidade. Este padrão de densidade indica a predominância de domicílios do tipo apartamento nesses locais” (MARASCHIN e CABRAL, 2014, p. 63).

No cruzamento com a rua Sarmento Leite, de um lado da avenida Osvaldo Aranha já estava a UFRGS. Do outro, encontravam-se os primeiros dos novos prédios que avançariam margeando a Redenção. Estabelecimentos no térreo eram frequentados por uma parcela da juventude da época. Carneiro (1992) se utiliza do termo “cabeça-de-ponte” – jargão militar que designa a ocupação pontual de um território inimigo, além de um rio ou trecho de mar, para posterior conquista – a fim de descrever como foi se dando a territorialização que partiria do quarteirão em frente à universidade. Nesse contexto urbano, os antagonismos eram comportamentais e possivelmente geracionais, embora nos faltem dados para inferir o quanto o espraiamento em direção ao Bom Fim se configurou como ruptura ou continuidade em relação à boemia no Centro, enquanto acomodação a novos padrões (a própria emergência da juventude como grupo sociocultural, por exemplo), ou mesmo ambos.

O Bom Fim, a partir da “cabeça-de-ponte” que o final dos anos sessenta vira fincar pé na esquina da Sarmento Leite com a Osvaldo Aranha, em frente ao quarteirão universitário, tornava-se um “território livre” de estudantes de esquerda, aspirantes a intelectuais, boêmios, bêbados, loucos, hippies, yuppies, intelectuais de verdade, professores, artistas, viciados, “magrinhos”, lésbicas discretas, bichas – mais discretas ainda – vagabundos e toda uma sorte de outras gentes jovens, ainda perplexas com 64 e 68 (CARNEIRO, 1992, p. 149)⁴.

Consciente ou não, a estratégia de ocupar o outro lado da avenida garantiu uma base para movimentos culturais que iriam se desenvol-

4. Referência ao golpe militar de 1964 e ao Ato Institucional no 5, o AI-5, de 1968.

ver por mais de duas décadas. Para os realizadores do documentário “Filme sobre um Bom Fim” (2015), o bairro tornou-se “o epicentro de uma transformação cultural fundamentada no surgimento do rock gaúcho, do cinema urbano, das experimentações na televisão e do teatro de rua”⁵. O próprio ato de caminhar pelo lugar, marcando presença no parque ou diante de estabelecimentos como o Bar do João, pode ser compreendido como um potente fator de constituição da territorialização ocorrida na vizinhança (JACOBS, 2000; CERTEAU, 2009; INGOLD e VERGUNST, 2008), cuja efervescência culminou nos anos 1980. Tais movimentações foram capturadas pela letra de “Amigo Punk”, canção da banda Graforrêia Xilarmônica registrada pela primeira vez na fita demo “Com Amor, Muito Carinho”, de 1988.

Em depoimento ao documentário já mencionado (2015), o jornalista e pesquisador Juremir Machado da Silva afirma que cerca de cinco mil pessoas chegavam a se aglomerar nos dois lados da avenida durante alguns fins de semana. Entre causas geralmente apontadas para a decadência dessa territorialidade festiva a partir da década seguinte, estariam a pressão dos moradores do Bom Fim, descontentes com aquelas formas de ocupação do espaço, a chegada de uma segunda geração de frequentadores e a expansão do lazer noturno para áreas contíguas.

A vida noturna é tida como uma “vocação natural” da Cidade Baixa (FONSECA, 2006, p. 185), especialmente pelo seu histórico de ocupação. É sobre essa outra dinâmica sócio-espacial, surgida na trajetória da territorialização que parece sair dos cafés do Centro em meados do Século XX e que ascende e decai nos bares e lanchonetes do Bom Fim antes da virada do milênio (Fig. 1), que nos deteremos de agora em diante.

5. Texto de descrição no trailer disponível em <<http://youtu.be/9JzvFp934g8>>. Acesso em 07.fev.2016.

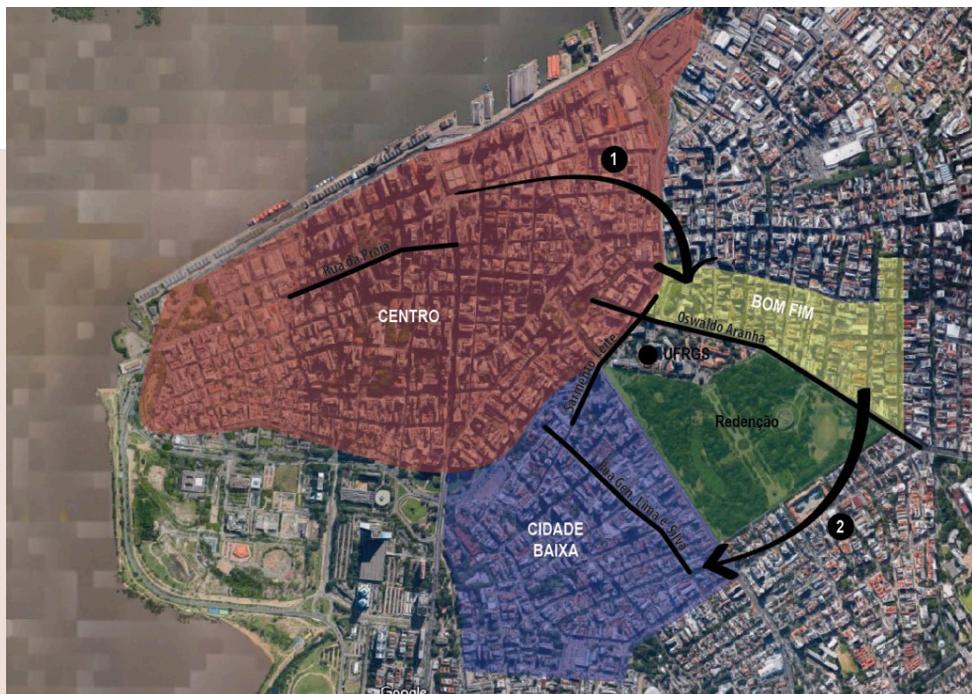


Figura 1. Dinâmicas de territorializações do lazer noturno em Porto Alegre no Século XX

3. Ciclos de des-reterritorialização da Cidade Baixa

Desde a chegada dos açorianos para fundar Porto Alegre no século XVIII, sítios e chácaras formavam a área, ainda rural, do lugar conhecido hoje como Cidade Baixa. Fora dos limites da muralha que circundava o núcleo urbano no início do povoamento, o local abastecia de alimentos a zona central. Nas últimas décadas do século XIX, a região sofreu um processo de parcelamento do solo por meio do loteamento das chácaras existentes no bairro, como o Areal da Baronesa⁶, em 1879

6. Grande área da chácara da Baronesa do Gravataí. A mansão encontrava-se onde hoje se localiza a Fundação Pão dos Pobres.

(FRYDBERG, 2007). Sem renda, alguns sendo deixados nos campos da Redenção, os escravos recém-libertos não tinham condições financeiras para comprar terrenos na área valorizada e urbanizada. Começaram a se estabelecer nessa grande área ao redor do Centro Histórico, incluindo o chamado Areal da Baronesa, a Ilhota (nas imediações de onde hoje se encontra o Ginásio Tesourinha) e a Colônia Africana (onde atualmente se encontram os bairros Mont’Serrat e Rio Branco).

As duas primeiras áreas são mais vinculadas à ideia de Cidade Baixa, que antecede os limites atuais do bairro. Por volta de 1897, algumas populações foram afastadas dessa área para evitar proliferação de cortiços. Era a época de epidemias e de políticas de higienização. A rua João Alfredo guarda traços físicos desse tempo, por acompanhar o percurso do riachinho que passava também na Ilhota. Não à toa, seu antigo nome era Rua da Margem. Por ali, perto da rua República, trechos de difícil acesso serviam de refúgio, conhecido como Emboscadas. “Tinha uns becos tenebrosos e por lá se perdia a mais excelsa malandragem, cachaça e forrobodó de cuia” (SANHUDO, 1961, p. 188, apud JARDIM, 1991, p. 61). Aspectos boêmios hoje muitas vezes tomados como boas qualidades da Cidade Baixa marcaram negativamente a população que ali vivia naquele primeiro momento, uma vez que desordens nos botecos e tavernas eram associadas a todo o grupo (ROSA, 2008, p. 100). Por outro lado, a atuação de algumas figuras na primeira metade do século XX contribuiu para o surgimento de outras ideias sobre esse lugar. Entre as mais proeminentes dessas figuras estavam o

“Príncipe” Custódio de Ajudá⁷ e o sambista Lupicínio Rodrigues. Meio de propaganda abolicionista no Rio Grande do Sul e peça importante do projeto de nação de Getúlio Vargas para o Brasil, o carnaval também foi usado por foliões da Cidade Baixa e territórios negros vizinhos como momento para a cidade reconhecer seus talentos e capacidade de organização, embora tentativas de segregação não deixassem de se manifestar no período (ROSA, 2008; FRANCO, 1988; JARDIM, 1991; DORNELLES, 2013).

Um carnaval igualmente “animado e popularíssimo” se dava ali bem perto, na Ilhota. “A zona era de fato segregada, ‘ilhada’ do resto da cidade, num deslocamento do sentido da palavra original: além de pedaço de terra isolado pelas águas, era também um espaço de isolamento social e exclusão” (PESAVENTO, 1999). Ali nasceu e se tornou popular um compositor de reconhecimento nacional, o músico Lupicínio Rodrigues. Compôs muitos sambas em que perpetuou os espaços e personagens do lugar em que viveu. “Ilhota”, “Meu barraco”, “Mulata Isabel”, “Bairro de Pobre”, “Ladrão conselheiro”, “Enquanto a cidade dormia” eram algumas dessas canções.

Aos poucos os espaços descritos nos sambas foram sendo urbanizados, pavimentados, recebendo obras de drenagens dos veios fluviais

7. Nascido no continente africano, Custódio Joaquim Almeida foi assim registrado no Brasil, estabelecendo-se em Porto Alegre depois que a escravidão foi abolida no país (SILVA, 1999). Não é claro se teria sido filho exilado de Ovonramwen, o último oba (rei) independente do antigo Reino do Benim (onde hoje está a Nigéria), ou comerciante de escravos do Reino de Daomé, na região da Costa dos Escravos (atualmente, território do Benim). Em uma das versões sobre suas origens, ele teria acumulado riquezas em função do tráfico negreiro, que decaiu continuamente até o ano de 1885, quando o último navio partiu com africanos escravizados para o Brasil. Chegado a Porto Alegre, onde veio a falecer em 1935 aos 104 anos de idade, esse homem de posses, fluente em idiomas africanos e europeus, fez residência na Cidade Baixa à rua Lopo Gonçalves. Era reconhecido babalorixá, atuando como líder na comunidade religiosa afro-brasileira.

que corriam na superfície. O terreno, no entanto, estava sendo preparado para outros moradores. Ao longo da segunda metade do século XX, o “surto construtivo” que tomou o Bom Fim (CARNEIRO, 1992) se debruçou também sobre a Cidade Baixa, afastando do lugar boa parte das populações de baixa renda. O Projeto Renascença, plano de intervenção urbana realizado na década de 1970, desencadeou um grande processo de gentrificação (SOUZA, 2008).

O quadro era mais amplo. Entre 1969 a 1974, a prefeitura promoveu uma política intensiva de remoção de 11.027 núcleos de afavelamento (as chamadas malocas), desalojando 48.194 pessoas. A Ilhota de Lupicínio Rodrigues participa desses números e a maior parte de seus moradores tiveram como destino a Restinga Velha, que recebeu cerca de 10% dos removidos (GAMALHO, 2009, p. 49). A remota área para onde foi realocada essa população era servida de água a cada oito dias, por carro-pipa. As casas ainda tinham que ser construídas pelos que ali chegavam. Não havia escolas, postos de saúde, nem as oportunidades de emprego que a proximidade com as áreas centrais proporcionava. O lema do programa da prefeitura era “Remover para promover”, mas não houve melhoramentos para os removidos. Se tinham pouco nas malocas, tinham menos ainda quando chegaram à Restinga.

4. Remoções e remanescências

No segundo semestre de 1976 a Ilhota já não mais existia na Cidade Baixa. “A região antes ocupada pela favela era agora uma área vazia que começava a ser reestruturada” (SOUZA, 2008, p. 54), beneficiando principalmente o mercado imobiliário. As obras tiveram impacto direto nos bairros Menino Deus, Azenha, Praia de Belas, Medianeira e

Cidade Baixa. Nesta, predominavam velhas construções e os imóveis não foram tão valorizados (SOUZA, 2008, p. 89-90). Dessas vizinhanças, foi a que passou a oferecer os aluguéis mais baratos após as obras. Embora estudos sugiram que o estoque de imóveis mais antigos possa ter atraído empreendedores do ramo do entretenimento para a Cidade Baixa, também apontam que são necessárias mais pesquisas que possam sustentar a hipótese (FONSECA, 2006). O caráter antigo das edificações, no entanto, parece favorecer a expressiva catalogação de imóveis no Inventário de Patrimônio Cultural do bairro (SILVA, 2014).

Os desfiles das Escolas de Samba de Porto Alegre ainda permaneceram no entorno da Cidade Baixa por mais trinta anos. A partir dos anos 1990, a comunidade carnavalesca se mobilizou em busca de um lugar mais adequado para a festa, reivindicando um sambódromo no Parque da Marinha, próximo ao lugar onde ainda se davam os festejos, na orla do Guaíba. Mas encontraram resistência. “Existiu uma contenda judicial com a Associação de Moradores do Bairro Menino Deus, que não aceitava a possibilidade da construção do Complexo neste espaço, devido a supostos problemas com barulho, depredações e aumento da violência” (DUARTE, 2013, p. 171). Por fim, no ano de 2004, os barracões e os desfiles deixaram de acontecer nas áreas centrais da cidade.

A pista de eventos começou a ser construída, não no centro da cidade como esperado pelos carnavalescos, mas no extremo norte do município, numa área conhecida como “Porto Seco”, devido à localização numa região de incontáveis empresas de transporte de cargas. A construção do Complexo Cultural Porto Seco surgiu como um ponto de discussão em relação a uma pretensa marginalização do carnaval, devido a sua transferência para regiões remotas e suburbanas da cidade (a cerca de 15 quilômetros do Centro Histórico), o que reforçaria

o argumento da estigmatização da festa pelas camadas médias e altas porto alegrenses, já bastante discutido por diversos autores (DUARTE, 2013, p. 172).

5. Aquilombolados urbanos da Cidade Baixa

Porto Alegre não foi a primeira cidade brasileira a impor tais deslocamentos às suas populações de baixa renda a fim de liberar espaço para projetos urbanos alinhados a um imaginário de embelezamento e progresso. A capital gaúcha, no entanto, possui o primeiro caso de quilombo urbano reconhecido pela Justiça. Desde 2007, quatro comunidades receberam titulação em Porto Alegre, e metade delas está na área compreendida como território negro da Cidade Baixa. Em 2015, tanto a Família Fidélix, no lugar reconhecido como Ilhota, como também os próprios remanescentes do Areal da Baronesa conseguiram garantir sua permanência nesses espaços (Fig. 2). São precisamente os dois lugares que constituíam o “cinturão negro e pobre” ao sul da Porto Alegre de outrora (PESAVENTO, 1999). São casos em que a proteção da identidade étnica e cultural dos habitantes passa pela manutenção do território vivido.

A apropriação legal dessas terras tornou-se possível a partir de dispositivo da Constituição de 1988⁸. A realização desse direito – ao mesmo tempo cultural e fundiário não se deu sem impasses ou acusações de inconstitucionalidade, que giraram, por exemplo, em torno de como

8. Do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias: “Art. 68. Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos.” Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm

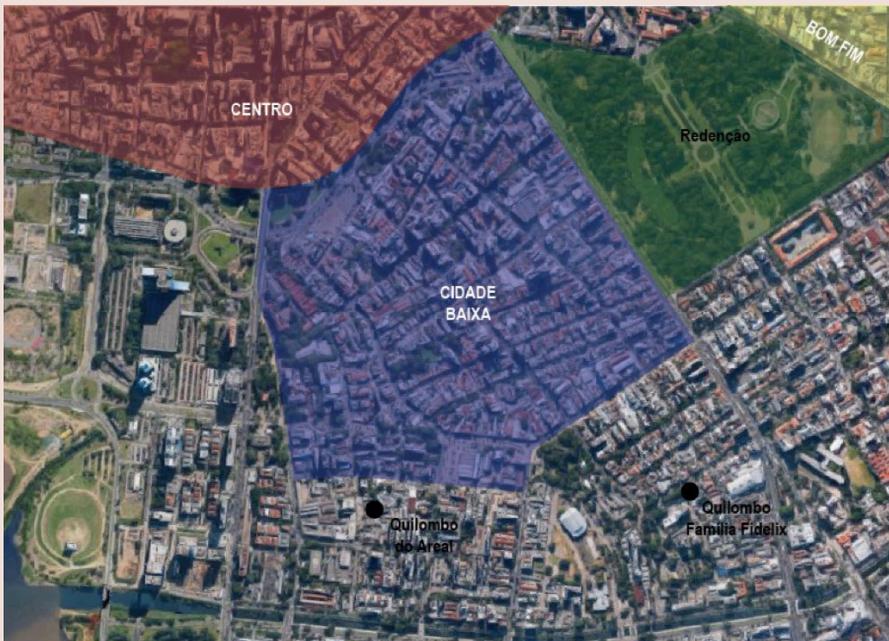


Figura 2. Localização dos quilombos Areal da Baronesa e Família Fidélis

se poderia identificar remanescentes de quilombos cem anos depois da abolição da escravatura, em contextos urbanos tão transformados. O Decreto 4.887/03 determinou que o reconhecimento se daria, entre outros, mediante um processo de autoatribuição dos remanescentes⁹, o que desencadeou um processo de ressignificação do próprio conceito de quilombo pelas comunidades envolvidas, face à nova legislação e junto com movimentos negros e membros da comunidade acadêmica chamados a participar dos processos de titulação (CORRÊA, 2010).

9. Diz o Art. 2º: “Consideram-se remanescentes das comunidades dos quilombos, para os fins deste Decreto, os grupos étnico-raciais, segundo critérios de auto-atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida”. E ainda: “§ 2º São terras ocupadas por remanescentes das comunidades dos quilombos as utilizadas para a garantia de sua reprodução física, social, econômica e cultural”. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/2003/d4887.htm

Esse debate é importante para pensarmos também sobre o que seria, se não uma música negra, pelo menos uma sonoridade cotidiana atrelada a um recorte decorrente de uma situação pregressa ligada a tal identidade. Estudos jurídicos (RIBEIRO, 2013) e historiográficos (CORRÊA, 2010) se baseiam em concepções do antropólogo Fredrik Barth (1998/1969) sobre o que significa um grupo étnico. Focando no que é socialmente efetivo, ele considera uma forma de organização social que, para fins de interação, usa identidade étnica para se categorizar e categorizar os outros. No entanto,

[o]s conceitos de quilombo formulados tanto pelo aparato estatal até o advento da República quanto pela sociologia em meados do século anterior, uma vez que, tendo sido forjados a partir de elementos estanques e, por muitas vezes, caricaturais, tendem a reduzir de forma equivocada a extensão do dispositivo constitucional que confere às comunidades negras o reconhecimento das terras que ocupam (RIBEIRO, 2013, p. 8).

Advoga-se que, nesses processos, não devam ser considerados aspectos meramente genéticos, mas sobretudo identitários e culturais, admitindo a mutabilidade tanto das culturas quanto dos territórios, em função da forma dinâmica como se afetam e se constituem mutuamente (HAESBAERT, 2004; LEFEBVRE, 2013; MASSEY, 2009). Em um parecer do Ministério Público Federal, destaca-se o seguinte entendimento jurídico:

Privado da terra, o grupo tende a se dispersar e a desaparecer, absorvido pela sociedade envolvente. (...) quando se retira a terra de uma comunidade quilombola, não se está apenas violando o di-

reito à moradia dos seus membros. Muito mais que isso, se atenta contra a própria identidade étnica destas pessoas. Daí porque, o direito à terra dos remanescentes de quilombo é também um direito fundamental cultural (art. 215, CF) (SARMENTO, p. 8).

Uma etnografia realizada em 2004 e 2005 (MARQUES, 2006) no Areal da Baronesa mostra na fala de um interlocutor que a música ainda está entre aquilo que define o grupo territorializado: “[U]m negro de pouco mais de 40 anos, o ‘assador’ do dito churrasco, mais tarde me disse: ‘Para mim, a comunidade é isso’, referindo-se à sociabilidade de rua, o churrasco na calçada, amigos tocando música na rua” (MARQUES, 2006, p. 39). O trabalho metódico de observação na comunidade também pôde revelar elementos que demonstram como as expressões musicais ali se renovam.

A coexistência de diferentes percepções sobre o som dos lugares e os modos de classificá-los é um aspecto importante a ser abordado. Há, por exemplo, pesquisas sobre como assentamentos negros urbanos de Porto Alegre se relacionam com estruturas espaciais de *kraals* africanos (cidades rurais), baseando-se fundamentalmente na análise de plantas (SOMMER, 2005). Tal abordagem comparativa poderia inspirar outras investigações sobre práticas relacionadas a som e espaço no nosso país e em outras sociedades das quais descendem os brasileiros. Há nela um potencial de esclarecimento acerca das disparidades entre entendimentos sobre o sonoro no cotidiano, uma vez que o mesmo entorno acústico pode ser tomado tanto satisfatoriamente (como elemento constituinte de uma comunidade) quanto de forma incômoda (como poluição sonora), dependendo dos agentes e das circunstâncias envolvidos.

6. Novas composições sócio-espaciais e novas negociações

As diferentes formas de vivenciar os espaços em sua dimensão sonora não se relacionam apenas com uma possível distinção entre a cultura negra, de um lado, e a população não negra, de outro. Mesmo depois que a maior parte das populações desse perfil étnico foi afastada da Cidade Baixa, outras disputas se estabeleceram entre os novos ocupantes para tentar definir os modos de uso do espaço. Som ambiental e música são elementos centrais nos conflitos e negociações que tiveram ápice em 2012. Foi quando se realizou uma série de audiências públicas para ordenar a convivência no bairro, incluindo reuniões sobre a revisão do Código de Posturas do município – com temas como “Lazer, turismo, acesso a cultura e sossego”.

O estopim foi o fechamento de vários bares e casas de espetáculo pela prefeitura, o que gerou uma reação pela manutenção do território boêmio. Na Cidade Baixa, operam cerca de duzentos estabelecimentos comerciais (SILVA, 2014). Não encontramos levantamentos de quantos trabalham com música, mas a variedade de opções é notável. Numa lista incompleta podemos citar do samba às mais variadas vertentes do rock, passando por tchê music, forró, axé, jazz, blues, música tradicionalista, nativista, funk carioca, pagode, chorinho, rap, sertanejo, MPB, tango, diversos estilos de música erudita, sucessos radiofônicos em performances de voz e violão, bailes de terceira idade e festas com DJs com grande repertório de estilos, incluindo a miríade eletrônica.

Uma pesquisa recente revela que a maioria dos moradores da amostra estudada mostrou-se descontente com o comportamento dos frequentadores noturnos do bairro (SILVA, 2014). No entanto, a maior

parte considera “boa” a movimentação à noite e tem a oferta cultural como um dos pontos mais positivos da Cidade Baixa. Apesar da percepção sobre a qualidade de vida ser apontada como ótima e boa por 66,6% dos residentes, um terço reclama da baixa qualidade do sono. O nível de ruído ambiental tem uma das piores avaliações do estudo.

A relação dos moradores com os frequentadores é ambígua, porque dos últimos também depende a vivacidade do bairro e a valorização da Cidade Baixa no quadro mais geral da urbe, ao mesmo tempo em que a eles são atribuídos a maior parte dos problemas da área. O desafio está em compensar efeitos adversos da abertura para os visitantes sem perder o lastro simbólico do lugar, considerando a complexidade da rede de atores engajados na produção desse espaço.

Os frequentadores se assustaram com os fechamentos dos bares, repercutindo o assunto nas redes sociais. Donos de estabelecimentos começaram a se organizar, promovendo suas atividades em conjunto – como é o caso do grupo Cidade Baixa em Alta – e reivindicando agilidade na liberação de alvarás. Moradores descontentes com a algazarra da vida noturna se aproximaram da administração pública municipal, que adotou medidas às vezes entendidas como drásticas, pouco transparentes e aplicadas de forma desigual. Importante dizer que essas intervenções estavam se dando anos antes da Copa do Mundo de 2014, da qual Porto Alegre foi cidade-sede.

7. “Antigamente eu não tinha juízo”: rumo à profissionalização

No acirramento de conflitos em 2012, houve uma tentativa de polarização entre comerciantes e moradores descontentes, com o poder público tentando invisibilizar-se como vetor de tensão ao tomar a posição de

mediador. Mas o quadro é mais complexo. Nem todos os moradores que compareceram aos encontros no salão da sede paroquial da Igreja Sagrada Família, convocados para o debate das problemáticas em torno do lazer noturno, pediam pela interdição de bares. Os músicos, por sua vez, sentiam-se prejudicados com o cerceamento do trabalho na noite, e seus posicionamentos nem sempre convergiam com os dos empregadores. Antes excluídos do processo, os músicos conseguiram assento no grupo de trabalho formado pela prefeitura depois que organizaram manifestações como a Caminhada Cultural em Defesa da Música e do Direito de Trabalho, buscando sensibilizar o público.

Nessa transição para a profissionalização da música no bairro, a relevância da Cidade Baixa para jovens músicos de Porto Alegre é imediatamente percebida – não apenas em seus relatos sobre percursos diários e trajetórias de vida, mas também na centralidade da representação visual do bairro nos mapas mentais de entrevistados para este trabalho. Trouxemos dois exemplos: o primeiro, do cantor de um grupo de samba e pagode; o segundo, do baixista de uma banda de pop rock. Tornam-se visíveis interseções entre circuitos orientados a/por gêneros musicais diferentes – e elas se dão basicamente na Cidade Baixa. Fora dos limites do bairro, o músico de samba aponta como referência o Porto Seco, onde se dá os desfiles de escolas de samba da cidade, associando-se a uma reterritorialização de manifestações pregressas da Cidade Baixa (Fig. 3). Já o músico de rock destaca o envolvimento com marcos remanescentes da antiga territorialização do Bom Fim, como a Lancheria do Parque e a Redenção (Fig. 4).

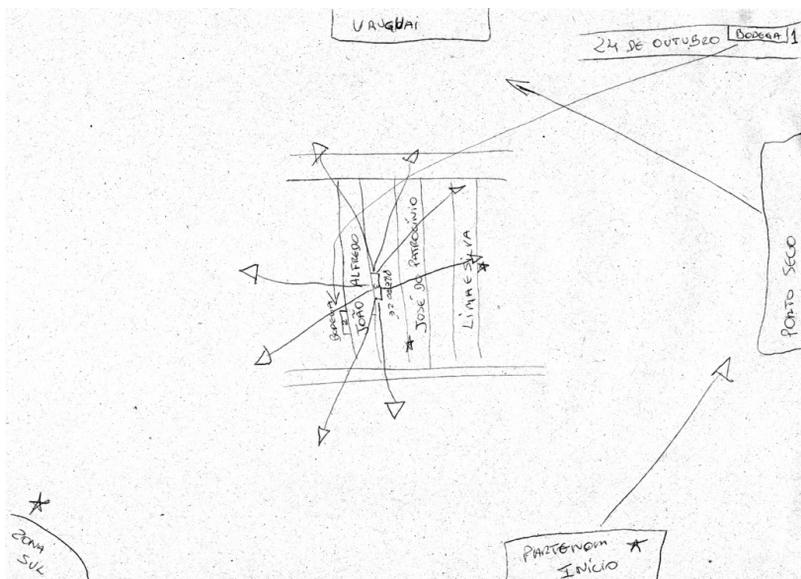


Figura 3. Mapa desenhado pelo cantor de um grupo de samba e pagode

Roqueiro e sambista inserem-se no mercado de trabalho em nível regional. O primeiro faz apresentações regulares na Região Metropolitana, cidades do interior e estados sulinos, chegando eventualmente a São Paulo. O músico de samba mantém contato com produtores no Rio de Janeiro e já esteve no carnaval do Uruguai. Ainda que dependam de outros espaços mais dispersamente distribuídos pela capital e entorno, a Cidade Baixa é, para ambos, o centro de sua vida com a música, “onde tudo acontece” e onde não podem deixar de estar, sob pena de lhes faltarem contato com as redes nas quais se inserem ou pretendem se inserir. O bairro revela-se como adensamento espaço-temporal de tramas relacionais complexas, ligando Porto Alegre a outras cidades, estados e até países, algo antes não muito evidente, mas que emerge e pode ser aprofundado em uma abordagem de caráter mais etnográfico (COHEN, 1993).

O baixista da banda de rock chegou a Porto Alegre no começo dos anos 2000, vindo de uma cidade média do estado para morar junto

com toda a banda na capital, como plano de carreira. Saíram do primeiro apartamento por problemas com a vizinhança e resolveram alugar uma casa grande o suficiente para cada um ter seu quarto e ainda abrigar um estúdio, o que só foi economicamente viável na Zona Norte. Internamente, a casa atendia aos anseios da banda, mas o baixista sentia falta de “contato”. Motivados principalmente por novos arranjos familiares, a grande casa se defez e o baixista decidiu morar na própria Cidade Baixa. “Quer[ia] ir mais pra perto do que est[ava] acontecendo! Que era o lugar para onde a gente acabava vindo sempre”. Instalou-se na rua João Alfredo, por achar ser mais tranquila que a Lima e Silva, frequentemente tomada como a rua principal do bairro. Mas era na João Alfredo onde a vida noturna de fato tinha seu auge. Então resolveu se mudar para um lugar mais ameno: a Lima e Silva.



Figura 4. Mapa desenhado pelo baixista de uma banda de pop rock

O sambista mora no bairro Partenon, bairro de classe média e baixa, reduto do samba rock nos anos 1970. É ali que começa, muito cedo em sua vida, o contato com a música, cuja importância se dá inclusive no nível da socialização na comunidade. Em seu mapa, quase todas as setas indicando fluxos partem da rua João Alfredo – mais especificamente na casa de show onde se apresenta, chamada Preto Zé. Há lugares importantes que não aparecem no mapa, como aqueles onde o músico encontra os antigos mestres se reunindo para tocar. Isso porque, no seu entendimento, esses espaços (que não estão na Cidade Baixa) não servem para receber pessoas que buscam entretenimento noturno, por serem ambientes desprovidos de conforto. Seu modo de falar, cuidadoso, diz mais que as palavras: pareceria que, para um bom entendedor, valesse a pena presenciar os mestres juntos, embora o lugar fosse humilde. Não transparece que o acesso seja restrito, mas tais rodas de samba se reúnem sob condições muito diferentes do circuito comercial, o que as deixa, enquanto eventos, muito menos perceptíveis na cidade. São de uma ordem mais íntima, não se oferecendo ao consumo.

Algo que une os músicos entrevistados, além da Cidade Baixa em si, é que eles vestem roupas ou tocam instrumentos de fabricantes parceiros, que investem na imagem de seus grupos em troca de exposição de marca. O tipo de música e público envolvidos podem variar, mas não o método. Observa-se uma certa homogeneização, uma organização das práticas musicais quando atreladas a uma cadeia produtiva que tem o bairro como palco privilegiado. Até um horário de funcionamento das atividades de bar, restaurante, café e lancheria foi estabelecido na Cidade Baixa. O Decreto 17.902 de 2012 determinou que bares e restaurantes do bairro “que fizerem uso de música amplificada (mecânica ou ao vivo), após a oh, deverão ter Projeto Acústico aprovado e licenciado

pela Secretaria Municipal do Meio Ambiente (Smam)”¹⁰.

Se no começo do século XX o ócio era crime e batidas policiais em bares e lugares de música eram a regra, hoje temos uma comoditização da música e a crescente profissionalização de suas práticas, o que abre espaço para um certo reconhecimento e integração. Mas isso exige atendimento a padrões mais restritos, o que se revela tanto no ordenamento das práticas comerciais e no banimento das práticas que não se encaixam na lógica econômica. A música, muito mais que o som que a ultrapassa, está em vias de alcançar o *establishment*. No caso da Cidade Baixa dos dias de hoje, vive-se a contradição entre o desejo de se estar ali, fazer parte desse lugar de atmosfera tão característica, e a recusa a um excedente que a acompanha.

Há sempre a possibilidade de que transformações levem à sedimentação e perpetuação de hábitos ou mesmo acabem por cessar dinâmicas criativas ou vivências geradoras de expressividades mais diversas e inovadoras. Fazemos aqui uma pergunta aparentemente inversa à de Will Straw, em *“Scenes and Sensibilities”* (2001). Não nos questionaremos em que momento a música que servia de fundo às conversações e aos jantares passou a entretenimento, como no caso da Toronto dos anos 1950 que ele investigou. Perguntaremos, sim, quando a sonoridade e musicalidade geral que contrapontuou e de alguma forma ainda contrapontua a vida na Cidade Baixa passou a entretenimento na Porto Alegre do século XXI. O presente momento parece ser decisivo para compreender tal processo, e isso justificaria uma atenção especial a esse espaço e às relações que o constituem como um lugar de música.

10. Disponível em: <http://www2.portoalegre.rs.gov.br/cgi-bin/nph-brs?s1=000033030.DOCN.&l=20&u=%2Fmetahtml%2Fsirel%2Fsimples.html&p=1&r=1&f=G&d=atos&SECT1=TEXT>. Acesso em: 24 Ago. 2017.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: O esclarecimento como mistificação das massas. In: *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BARTH, Fredrik. Introduction. In: BARTH, Fredrik (org.). *Ethnic groups and boundaries: The social organization of culture difference*. Long Grove, IL: Waveland Press Inc., 1998.

BRENNAN-HORLEY, Chris; LUCKMAN, Susan; GIBSON, Chris; WILLOUGHBY-SMITH, Julie. GIS, ethnography, and cultural research: Putting maps back into ethnographic mapping. In: FLEW, Terry. *Creative industries and urban development: Creative cities in the 21st Century*. Nova York: Routledge, 2013, p. 24-35.

CARNEIRO, Luiz Carlos (org.). *Porto Alegre – de aldeia a metrópole*. Porto Alegre: Marsiaj Oliveira; Oficina da História, 1992.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano, vol. I: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2009.

COHEN, Sara. Bubbles, tracks, borders and lines: Mapping music and urban landscape. *Journal of the Royal Musical Association*, Londres, 137:1, 2012a, p. 135-170. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/02690403.2012.669939>

COHEN, Sara. Ethnography and popular music studies. *Popular Music*, Cambridge, vol. 12, Ed. 02, Maio 1993, p. 123-138, DOI: 10.1017/S0261143000005511

CORRÊA, Mario Roberto Weyne. *Quilombos urbanos em Porto Alegre: uma abordagem histórica da titulação do quilombo da Família Silva [2003 - 2007]*. 2010. 48 f. Monografia (Bacharelado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/26985>>. Acesso em: 24 Ago. 2017.

DORNELLES, Renato. Primeiro Rei Momo negro do carnaval de Porto Alegre é sepultado na Capital. *Diário Gaúcho*, Porto Alegre, 17 jul. 2013. Disponível em: <<http://diariogaicho.clicrbs.com.br/rs/dia-a-dia/noticia/2013/07/primeiro-rei-momo-negro-do-carnaval-de-porto-alegre-e-sepultado-na-capital-4203513.html>>. Acesso em: 24 Ago. 2017.

DUARTE, Ulisses Corrêa. *A cultura carnavalesca em Porto Alegre: o espetáculo, a retórica e a organização da festa*. Organ. Soc., Salvador, v. 20, n. 64, p. 165-182, Mar. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-92302013000100011-&lng=en&nrm-iso>. Acesso em: 24 Ago. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S1984-92302013000100011>.

FILME SOBRE UM BOM FIM. Direção: Boca Migotto. Produção: Mariana Müller. Porto Alegre: Epifania Filmes. Brasil, 88', 2015.

FLEW, Terry. Introduction: creative industries and cities. In: FLEW, Terry. *Creative industries and urban development: Creative cities in the 21st Century*. Nova York: Routledge, 2013, p. 1-13.

FLORIDA, Richard. *The rise of the creative class*. Washington Monthly, Washington DC, Maio 2002. Disponível em: <<https://www.creativeclass.com/rfcgdb/articles/14%20The%20Rise%20of%20the%20Creative%20Class.pdf>>. Acesso em: 24 Ago. 2017.

FONSECA, Luciana Marson. *Dois rumos na noite de Porto Alegre Dinâmica socioespacial e lazer noturno nos bairros Cidade Baixa e Moinhos de Vento*. 2006. 221 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/8716>>. Acesso em: 24 Ago. 2017.

FRYDBERG, Marina Bay. Lupi, *Se acaso você chegasse: um estudo antropológico das narrativas sobre Lupicínio Rodrigues*. 2007. 175 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/10410>>.

Acesso em: 24 Ago. 2017.

GAMALHO, Nola Patrícia. *A produção da periferia: das representações do espaço ao espaço de representação no Bairro Restinga - Porto Alegre/RS*. 2009. 159 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/16658>>. Acesso em: 24 Ago. 2017.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HESMONDHALGH, Dave. Cultural and Creative Industries. In: BENNETT, Tony; FROW, John (org.). *The SAGE Handbook of Cultural Analysis*, p. 552-569. Londres: SAGE Publications Ltd., 2008.

INGOLD, Tim; VERGUNST, Jo Lee. Introduction. In: INGOLD, Tim; VERGUNST, Jo Lee (org.). *Ways of walking: Ethnography and practice on foot*. Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2008.

JACOBS, Jane. *Morte e vida de grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

JARDIM, Denise Fagundes. *De bar em bar: Identidade masculina e auto-segregação entre homens de classes populares*. 1991. 177 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/1404>>. Acesso em: 24 Ago. 2017.

LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Madri: Capitán Swing Libros, 2013.

MARASCHIN, Clarice; CABRAL, Gilberto Flores. O papel do centro histórico na estrutura das cidades contemporâneas – o caso de Porto Alegre, Brasil. *Arquiteturarevista*, São Leopoldo, v. 10, 2014, p. 59-69.

MARONEZE, Luiz Antonio Gloger. Espaços de sociabilidade e memória: a vida pública porto-alegrense (1890-1930). In: ÁVILA, Maria de Fátima

(org.). *Porto Alegre: dissertações e teses*. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1996, p. 73-81.

MARQUES, Olavo Ramalho. *Entre a Avenida Luís Guaranha e o Quilombo do Areal: Estudo etnográfico sobre memória, sociabilidade e territorialidade negra em Porto Alegre-RS*. 2006. 165 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/6158>>. Acesso em: 24 Ago. 2017.

MASSEY, Doreen. Pelo espaço: Uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. MÚSICOS ENCHEM de som e protesto noite na Cidade Baixa. *Sul21*, Porto Alegre, 29 fev. 2012. Disponível em: <<http://www.sul21.com.br/jornal/musicos-enchem-de-som-e-protesto-noite-na-cidade-baixa-veja-fotos>>. Acesso em: 24 Ago. 2017.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Lugares malditos. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 19, n. 37, Setembro 1999, p. 195-216. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881999000100010&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 24 Ago. 2017. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01881999000100010>.

RIBEIRO, Silvana Soares. *Direito fundamental ao reconhecimento da propriedade das terras quilombolas: A constitucionalidade do Decreto 4.887/03*. 2013. 58 f. Monografia (Bacharelado em Ciências Jurídicas e Sociais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/91026>. Acesso em: 24 Ago. 2017.

ROSA, Marcus Vinícius de Freitas. *Quando Vargas caiu no samba: um estudo sobre os significados do carnaval e as relações sociais estabelecidas entre os poderes públicos, a imprensa e os grupos de foliões em Porto Alegre durante as décadas de 1930 e 1940*. 2008. 227 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/14987>>. Acesso em: 24 Ago. 2017.

- SANTOS, Milton. O território e o saber local: algumas categorias de análise. *Cadernos IPPUR*, Rio de Janeiro, ano XIII, nº 2, ago./dez. 1999, p.15-26.
- SARMENTO, Daniel. *Territórios quilombolas e Constituição: a ADI 3239 e a constitucionalidade do Decreto 4.887/03*. Disponível em: < http://www.mpf.mp.br/atuacao-tematica/ccr6/documentos-e-publicacoes/artigos/docs/artigos/docs_artigos/Territorios_Quilombolas_e_Constituicao_Dr._Daniel_Sarmento.pdf>. Acesso em: 24 Ago. 2017.
- SILVA, Jones Lopes da. Conheça a Ilhota, primeira morada de Lupicínio. *Zero Hora*, Porto Alegre, 16 set. 2014. Disponível em: <http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2014/09/conheca-a-ilhota-primeira-morada-de-lupicinio-4597594.html> Acesso em: 24 Ago. 2017.
- SILVA, Maria Helena Nunes da. *O “Príncipe” Custódio e a religião afro-gaúcha*. 1999. 303 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1999.
- SILVA, Michelle Nascimento da. *Percepção de valor dos usuários sobre o território: Estudo de caso no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre-RS*. 2014. 216 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/109022>>. Acesso em: 24 Ago. 2017.
- SOMMER, Michelle Farias. *Territorialidade negra urbana a morfologia sócio-espacial dos núcleos negros urbanos segundo a herança histórica comum*. 2005. 224 fl. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/6848>>. Acesso em: 24 Ago. 2017.
- SOUZA, Anita Silva de. *Projeto Renascença: um caso de gentrificação em Porto Alegre durante a década de 1970*. 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://hdl.handle>

net/10183/15858>. Acesso em: 24 Ago. 2017.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. *Public*, Toronto, No. 22/23, 2002, pp. 245-257.

VOLUME 1

(Orgs.)
Adriana Amaral
Ivan Bomfim
Marcelo Bergamin Conter
Gustavo Daudt Fischer
Michael N. Goddard
Fabrício Silveira

Mapeando Cenários da
Música Pop
Cidades, Mediações e Arquivos

