

**O PAPEL DO LOCAL NO ROCK *UNDERGROUND*:
REFLEXÕES A PARTIR DA CENA DE FLORIANÓPOLIS (1990-2010)**

Gustavo Steinmacher ¹

Resumo: Nesta comunicação pretendo apresentar algumas considerações desenvolvidas em minhas pesquisas sobre a cena de rock na região de Florianópolis durante as décadas de 1990 e 2000, feitas a partir da análise de fonogramas desse contexto. Em particular, refletirei sobre a pertinência da atenção à escala local ao pesquisar sociabilidades ligadas ao universo simbólico do rock no Brasil. De origem anglófona e circulação global massiva, com pouca variação estética nos diversos territórios em que são produzidas, o caráter local dessas manifestações corre o risco de ser negligenciado por análises fonográficas, uma vez que elementos de localidade tendem a ser marginalizados ou mesmo ativamente omitidos nesse tipo de produção. Minha intenção é identificar os âmbitos dos fonogramas em que esse caráter local emerge (de forma intencional ou não), assim como seus pontos de articulação com outros níveis de abrangência das cenas musicais (translocal e virtual), para debater sobre a importância dessa escala na identificação dos códigos éticos e estéticos que estruturam as produções e as performances sociomusicais do *underground*. Para tanto utilizo referenciais teórico-metodológicos ligados aos conceitos de “cena musical” e de “*underground*”, assim como à análise de fonogramas como fontes históricas.

Palavras-chave: Cenas musicais; Rock *underground*; Análise fonográfica; Música e espacialidade; Florianópolis (1990-2010).

1. Introdução

Em minhas investigações sobre a cena *underground* de rock nas cidades de Florianópolis e São José, desenroladas desde 2018 e elaboradas em meu TCC (STEINMACHER, 2019) e na escrita (atualmente em curso) de minha dissertação, venho me questionando de forma periódica sobre o sentido de pesquisar um tipo de música popular massiva, absolutamente globalizado e de matriz anglófona, a partir de um enfoque espacial tão específico. Embora o conceito de cena musical esteja diretamente ligado à localidade, à medida que revela cartografias das musicalidades urbanas, os códigos (est)éticos que baseiam a noção de *underground* tendem a negligenciar ou a oporem-se ativamente ao caráter local.

Escutando minhas fontes principais, todas elas fonográficas, costuma ser difícil identificar onde viviam os músicos que as gravaram, mesmo em termos nacionais. O rock *underground* produzido no Brasil tem muito mais semelhanças do que diferenças, sobretudo em termos estéticos, com aquele produzido nos Estados Unidos, em Angola, na Indonésia ou

¹ Mestrando no programa de pós-graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGH/UDESC). Bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: steinmacherg@gmail.com

em qualquer outro território em que esse tipo de música esteja presente (e hoje em dia é muito mais desafiador encontrar um país sem qualquer movimentação do gênero, mesmo que pequena, do que o contrário).

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

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

Tal privilégio do local não é à toa. É nessa escala que se dão os fenômenos mais importantes para as musicalidades *underground* contemporâneas. No caso do rock, estamos falando em primeiro lugar do show: acontecimento ritualizado que transforma o espaço urbano, ressignificando códigos (est)éticos e cristalizando sociabilidades, ao redor do qual a cena orbita e em meio ao qual circulam os objetos, corpos e sonoridades que a compõem. Também é no local que estão as estruturas de produção (estúdios, lojas de instrumento, professores de música) e circulação (lojas de disco, bares, universidades, centros comunitários, ruas, paredes...) da cultura musical de uma cidade.

É sobre essa estrutura que subsistem as várias propostas estéticas e sistemas de valores do rock *underground*, manifestados pelas bandas em suas gravações. Ao instrumentalizar de forma conjugada esses dois conceitos - “cena musical” e “*underground*” - lanço meu olhar para essa dupla face da arte: de um lado sua existência social, de outro seus conteúdos

discursivos. Neste artigo é a convergência que me interessa. As páginas que se seguem contêm meus apontamentos mais sólidos, até o momento, sobre as aproximações e distanciamentos que o *underground* florianopolitano manteve com o “caráter local” nas décadas de 1990 e 2000.

No primeiro momento trarei considerações mais gerais sobre o tema, como a relação das bandas estudadas com a música brasileira e com a lusofonia, assim como uma contextualização a respeito do que significa falar de uma “cultura local” em Florianópolis no período em termos identitários e musicais. Já na segunda metade do texto apresentarei as principais exceções à tendência de “deslocalização” (est)ética que afirmei ser a regra desse tipo de produção, focando em particular na análise estético-discursiva de duas bandas: Black Tainhas, de punk rock, e Austhral, de *folk black metal*.

2. O rock florianopolitano entre o local e o global

Para iniciar essa discussão parece-me essencial apresentar as bandas responsáveis pelos fonogramas que venho analisando. Por um lado, elas correspondem a uma pequena parcela de todos os grupos e artistas solo que compunham o *underground* da região à época. Porém, quando selecionamos apenas aquelas que deixaram registros fonográficos, este conjunto revela-se muito pertinente. Claro que ainda não abrange 100% das gravações desta cena na época - seria ambição demais mapear e acessar essa totalidade de registros, especialmente em tempos pandêmicos - mas traz em si algumas das mais reconhecidas na imprensa, em depoimentos de envolvidos na cena e em pesquisas acadêmicas e jornalísticas.

Trata-se de um grupo de 32 bandas - 13 tratadas no TCC² e 22 na dissertação, sendo que 3 destas se repetem nos dois trabalhos³ - que, embora estejam todas sob o mesmo guarda-chuva do rock, apresentam propostas estéticas muito diversas entre si (até opostas, em certos casos). A tabela a seguir contém seus nomes, dispostos em três subdivisões estilísticas muito amplas, definidas de forma arbitrária por mim com fins puramente didáticos. Não

² São elas: Back Woods, Epitaph, Euthanasia, Feedback Club, Gutta Percha, Loveless Compound, Os Ambervisions, Sleepwalkers, Superbug, Tempestas, The Chick Magnets, The Snow Puppets e Victoria X.

³ A saber: Euthanasia, Os Ambervisions e Superbug.

correspondem, portanto, às definições dadas pelos próprios musicistas sobre suas produções. Também não seguem à risca as definições musicológicas e genealógicas dos subgêneros de rock, funcionando apenas como aproximações: bandas que *soam como* metal, como punk e/ou pós-punk, e como o que se convencionou chamar de rock alternativo e/ou *indie* rock.

Tabela 1 - Bandas analisadas

Metal	Punk/Pós-punk	Alternativo/<i>Indie</i>
Austhral	Black Tainhas	Superbug
Back Woods	Os Ambervisions	Os Pistoleiros
Epitaph	The Chick Magnets	Pipodélica
Stormental	Cochabambas	Gutta Percha
Osculum Obscenum	Loveless Compound	The Snow Puppets
Soulscourge	The Dolls	Feedback Club
Still Life	Os Cafonas	Sleepwalkers
Yellra	Zoidz	Victoria X
Ghash	Euthanasia	
Tempestas		
Sengaya		
Morbus Inferno		
Khrophus		
Krimparturr		
Masochrist		

Olhando para essa tabela, e tendo em mente que se tratam de bandas brasileiras, a primeira característica que salta aos olhos é a abundância de nomes em inglês. Apenas duas - Os Cafonas e Os Pistoleiros - têm nomes que poderiam ser encontrados em um dicionário de

língua portuguesa, podendo associar a elas a “neologista” Pipodélica e a híbrida Black Tainhas (em cujo hibridismo local/global me aprofundarei mais à frente). Algumas chegam a alterar a grafia das palavras escolhidas como nome, de pronúncia lusófona, para parecerem mais anglicizadas: é o caso da Euthanasia e da Austhral (sendo esta também um neologismo, uma vez que na língua inglesa a palavra “austral” tem grafia idêntica ao português).

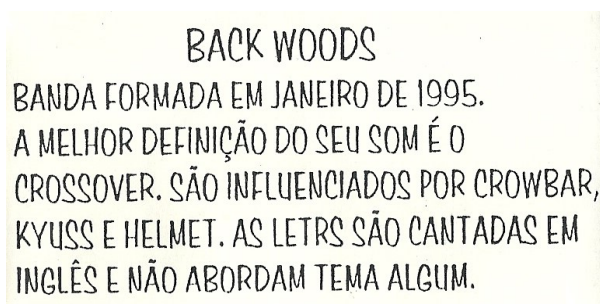
Frente a essa profusão do inglês entre os nomes das bandas não surpreende tanto perceber que, destas trinta e duas, apenas oito apresentam canções compostas em língua portuguesa: Os Cafonas, Os Pistoleiros, Pipodélica, Black Tainhas, Euthanasia, Os Ambervisions, Zoidz e Sengaya. Esta última é um caso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

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

O segundo tipo são composições em que não há intenção de passar uma mensagem textual ou que, ao menos, o discurso verbal é assumidamente colocado em segundo plano. Nestas o vocal é utilizado mais (ou somente) como instrumento melódico, em vez de como meio de comunicação verbal. Um exemplo desse segundo tipo, na variante mais branda, aparece em uma entrevista da Feedback Club. Nela o vocalista, André, afirma que “até hoje não existe uma música do feedback que tenha surgido em função da letra...sempre vem a

música primeiro e depois vemos o que se encaixa melhor”⁴. Já o tipo mais extremo, em que o vazio de sentido é admitido pelos próprios compositores, podemos observar na apresentação da banda Back Woods, presente no encarte da fita-demo *Save our Souls*:

Figura 1 - Detalhe do encarte de *Save our Souls*



BACK WOODS
BANDA FORMADA EM JANEIRO DE 1995.
A MELHOR DEFINIÇÃO DO SEU SOM É O
CROSSOVER. SÃO INFLUENCIADOS POR CROWBAR,
KYUSS E HELMET. AS LETRS SÃO CANTADAS EM
INGLÊS E NÃO ABORDAM TEMA ALGUM.

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

Outro motivo expresso pelos músicos, embora mais raramente, é a ideia de que a anglofonia seria uma escolha necessária, ou ao menos facilitadora, para que se alcançasse certo sucesso comercial. A ideia de que é impositivo cantar em inglês, caso a banda deseje crescer e se inserir nos circuitos internacionais de rock, aparece na entrevista da Feedback Club citada anteriormente. Nesta, o vocalista afirma que gostaria de se dedicar ao estudo dessa língua para “aumentarmos as chances de realizarmos os sonhos do feedback”⁵. Outro

⁴ ENTREVISTAS. **Feedback Club**. Disponível em: <https://www.oocities.org/feedclub/entrevistas.html>. Acesso em: 17 de nov. 2021.

⁵ Idem.

depoimento nesse sentido foi recolhido por Pablo Ornelas Rosa, em sua etnografia de 2005 sobre a cena ilhoa, quando o vocalista da banda B-Driver afirma cantar em inglês por ser:

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

Esse tipo de depoimento, porém, é exceção. Quase nenhuma banda assume explicitamente os motivos que as levaram a compor em inglês, de modo que soa quase como uma não-escolha, um pressuposto incontornável e irrefletido. Essa língua parece, nesses casos, fazer parte do “pacote” simbólico do rock *underground*, como se fosse um dos instrumentos básicos desse tipo de música: lado a lado com as guitarras distorcidas, os baixos elétricos e os *kits* de bateria, estariam os vocais em inglês. Essa característica seria parte da construção do rock como uma “cultura universal”, que aproxima indivíduos para além das barreiras idiomáticas, como exposto em entrevista da banda de *death metal* Khrophus ao portal Whiplash⁶.

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

Frente a essa observação, o comunicólogo Felipe Trotta faz um adendo importante: o cosmopolitismo evocado por indivíduos em cenas do Norte global difere substancialmente daquele acionado em outros contextos, como o caso brasileiro. Ao passo que a anglofonia

⁶ OLIVER, Ed. **Entrevista: Khrophus - 23 anos de atitude e Death metal!**. Whiplash, 2016. Disponível em: https://whiplash.net/materias/news_793/240775-khrophus.html. Acesso em: 18 de nov. 2021.

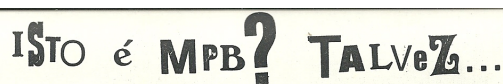
nativa daqueles os posiciona mais próximos ao ideal cosmopolita da globalização neoliberal, o predomínio do inglês nas experiências em que este é apropriado como língua estrangeira tem efeito ambíguo. Por um lado, pode inseri-las em fluxos globais de sonoridades e ideias, mas por outro pode produzir uma “sensação incômoda de subalternidade” que, segundo o sociólogo Renato Ortiz, “pressiona as outras línguas confinando-as ao limite de suas identidades” (TROTТА, 2013, p. 66). Trotta elabora:

essa profusão de termo em inglês que orientam e classificam determinada produção musical está ligada a estratégias de hierarquização e legitimação simbólica. (...) Para além de se referir a rotulações produzidas em ambientes anglófonos, termos como *heavy metal*, *thrash metal*, *doom metal*, *noise*, *techno*, *hip hop* ou *funk* associam essas práticas musicais a uma certa ideia compartilhada de cosmopolitismo. (...) Está ligado, portanto, a uma produção de familiaridade que tem na música e na produção audiovisual seus maiores vetores de popularização e difusão. Músicas e filmes que falam inglês e que estabelecem um referencial para esse cosmopolitismo, reconhecidamente tomado como algo positivo e legítimo. (TROTТА, 2013, p. 65)

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

Esses timbres, juntamente à sua proposta *crossover* de misturar diferentes gêneros musicais, identificam a Euthanasia com uma tendência ampla do rock nacional da década de 1990. Durante essa década podemos observar a ascensão ao *mainstream* de diversas bandas que baseiam suas sonoridades em hibridismos local/global, como o manguebeat de grupos como Nação Zumbi e Mestre Ambrósio, o “forrócore” dos Raimundos, e os experimentos do Planet Hemp com samba, rock, hip hop e reggae. É em meio a essa tendência do rock no período que se insere a pergunta do produtor Gringo Starr, em seu texto para o *release* da primeira fita da Euthanasia (de 1993):

Figura 2 - Detalhe do *release* de *We know you won't like it, but who cares?*



Apesar dessa proposta timbrística e das letras em português, a única passagem que associa a Euthanasia diretamente à sua origem local está no *sample* de reportagem em “Eutha da Comunidade”, que faz referência a um jogo de futebol em que participaram “todas as comunidades de Florianópolis”. Essa banda, porém, é a que mantém relações mais próximas com um coletivo musical que atuou com maior força entre 1994 e 2007 (MOTA, 2018, p. 16) e veio a se tornar o mais próximo do *mainstream* que a música de Florianópolis chegou, com suas bandas lançando discos por *majors* e tocando com frequência no festival Planeta Atlântida. Falo do mané-beat, movimentação diretamente ligada às tendências hibridizantes comentadas acima (vide a semelhança de seu nome com o *mangebeat*) e composta por nove bandas: Dazaranha, Iriê, Rococó/John Bala Jones, Primavera nos Dentes, Tijuquera, Stonkas y Congas, Phunky Buddha, Sallamantra e Valdir Agostinho.

Embora carreguem características musicais bastante distintas entre si, esses artistas foram aglutinados pela proposta de utilizar, em suas letras e ritmos, elementos ligados a uma açorianidade construída nas últimas décadas do século XX como cultura própria de Florianópolis. Trata-se de um fenômeno ligado a tendências de renovação das identidades regionais em Santa Catarina, na qual se insere o surgimento de celebrações tradicionalistas como a Oktoberfest (Blumenau), a Schützenfest (Jaraguá do Sul) e a Festa Pomerana (Pomerode). Enquanto estas se baseiam em um imaginário teuto-brasileiro, o mesmo processo acontece em regiões de colonização italiana e no litoral, constituindo narrativas em disputa sobre a cultura catarinense (WOLFF & FLORES, 1994, p. 212).

No caso do litoral isso se dá na forma de um “açorianismo renovado”, que passa pela higienização de tradições como a farra do boi e no apagamento de caracteres afro e indígenas na cultura local. Ascende aí a imagem da “ilha da magia” paradisíaca, porém modernizada e aberta ao turismo. Também toma força o arquétipo do “manezinho da ilha” que, apesar de utilizado por previamente por alguns moradores como o músico Luiz Henrique Rosa (CORRÊA, 2015, p. 204), foi oficializado a partir da criação do Troféu Manezinho da Ilha

(1987) e fomentado nos anos 90 pela oposição à migração (sobretudo de gaúchos e paulistanos) para Florianópolis, por figuras midiáticas como o tenista Gustavo Kuerten e, musicalmente, pelo mané-beat (MOTA, 2018, p. 49).

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

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

Tal caráter urbano e noturno, que sugere uma outra cidade sob a superfície dos discursos turísticos oficiais, pode ser observado no segundo CD d'Os Ambervisions. Esse quarteto toca o que os próprios membros chamam de “*surf music caveira*”, uma mistura da *surf music* dos anos 1960 (Dick Dale, The Ventures, etc) com punk rock e letras de humor com elementos de terror e ficção-científica, aos moldes de bandas da década de 90 como Man... or Astroman? e Los Straitjackets. Ressignifica-se, assim, um elemento da cultura local/diurna (o surf) através do filtro global/noturno do punk rock. Outra pista aparece na capa do segundo CD da banda, “Bons momentos não morrem jamais”, composta por uma foto de uma das ruas do centro de Florianópolis à noite. Embora o reconhecimento do local dependa

da familiaridade do ouvinte com a paisagem urbana da capital, parece-me sintomático utilizar uma foto da cidade em vez de uma praia, por exemplo, ainda mais em um cenário noturno.

Figura 3 - Capa de *Bons momentos não morrem jamais*



3. “Punk rock tainha” e “o metal do Sul”: hibridismos local/global na cena ilhoa

Feitas essas considerações sobre o que significa falar de um “caráter local” na região de Florianópolis e as relações mais amplas de aproximação e (principalmente) distanciamento que as bandas da cena estabelecem com essa localidade, dedicarei as próximas páginas à análise de dois casos bastante específicos entre os fonogramas estudados. Tratam-se das duas únicas produções cujos responsáveis assumem uma intenção explícita de hibridizar componentes de suas identidades regionais com aqueles próprios do punk e do metal internacionalizado, carregando essa intenção em primeiro plano como parte da própria identidade da banda. São elas a Black Tainhas e a Austhral, ambas ativas na segunda metade da década de 2000 e atualmente fora de atividade.

A Black Tainhas é a única banda estudada que se utiliza de referências culturais e políticas próprias da região de Florianópolis em sua identidade, porém de maneira distinta das propostas do mané beat (apesar da tainha ser um símbolo importante da açorianidade). Não

chegam a adotar instrumentos ou musicalidades locais, tocando quase exclusivamente punk rock tradicional (apesar de passagens no ritmo de baião em “Baião de Severino”). É no discurso que aparecem os elementos da vida ilhoa. O próprio nome da banda - metade inglês, *underground*, noturno; metade português, local, diurno - surge com uma intencionalidade de associar esses dois universos simbólicos:

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

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

Garganta: Daí começou em Black Piranha.

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

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

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

Já “Latão (de lixo) integrado” não é inspirada por uma identidade local, mas sim por acontecimentos importantes da vida política e social da capital no período. “Latão” aqui é gíria para ônibus, fazendo referência às movimentações que envolveram a implementação do Sistema Integrado de Transportes em 2003, na gestão de Ângela Amin. No refrão dessa música o vocalista diz não querer “sustentar o sistema integrado”, criando um duplo sentido entre a crítica punk ao “sistema” genérico e o programa de mobilidade local. A última estrofe faz referência às mobilizações de 2004 conhecidas como Revolta da Catraca e a seus desdobramentos: “30 de julho a tarifa aumentou / o povo se revoltou / a tarifa abaixou / aumentou de novo”.

A Austhral, por sua vez, constrói sua identidade regionalista de forma divergente. Não aparecem em suas gravações ideias ligadas à açorianidade ou referências a acontecimentos

sociopolíticos do tempo presente, embora contemporâneos e dividindo o mesmo espaço geográfico (e as referências culturais a ele associadas) com os membros da Black Tainhas. Essa banda, que se identifica em suas páginas na web como “o metal do Sul”, toca um subgênero de metal conhecido como *folk black metal*. O *folk metal* é definido pela hibridização entre um tipo qualquer de metal (no caso da Austhral, o *black metal*) com elementos de musicalidades tradicionais ou folclóricas, normalmente europeias (sobretudo célticas e nórdicas).

A diferença desta banda florianopolitana em relação a outros grupos de *folk metal*, que leva seus membros a se afirmarem como “uma das únicas representantes de um *folk metal* nacional autêntico”, é a utilização de ritmos e escalas típicos de musicalidades dos estados da região Sul do Brasil. Essa afirmação de autenticidade, um valor central no código ético *underground* (que se entende como mais autêntico por não ter no lucro um objetivo principal de sua arte, diferentemente da indústria fonográfica *mainstream*), é constantemente reforçada nos seus discursos. Seus membros chegam a afirmar que não existe uma cena do estilo no Brasil, pois as bandas nacionais “normalmente (...) são muito influenciados pela música folclórica do norte”⁷ e que “aí está a grande diferença entre nós e as bandas brasileiras que se dizem folk, pois o que elas fazem é música européia”⁸. Um exemplo é a Tuatha de Danann, grupo mineiro pioneiro do gênero no país, que se utiliza de elementos de culturas celtas e irlandesas em seus álbuns.

A forma com que a Austhral constrói essa sua identidade *folk* sulista, afirmada desde o próprio nome da banda, não se dá tanto na música em si, sendo escassas as passagens em que tais influências sonoras são explícitas. Embora as letras visem contar uma história “centrada na imigração italiana e na Guerra dos Farrapos”⁹, foram escritas em inglês e contêm poucas alusões diretas a esses episódios. As exceções são “*Foresta Dell’Ombra*”, faixa que dá nome à demo de 2005 e comenta sobre a vida dos trentinos na região, e “*September*” (do disco

⁷ ENTREVISTA com Cristian (AUSTHRAL). **Goregrinder Web Zine**, 2006. Disponível em: <http://goregrinder.net/index.php?s=13&id=14>. Acesso em: 18 de nov. 2021.

⁸ AUSTHRAL. **MySpace**, 2008. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20080611040008/http://www.myspace.com/austhral>. Acesso em: 18 de nov. 2021.

⁹ RELEASE. **Austhral**, 2006. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20060209184937/http://www.austhral.com/release.htm>. Acesso em: 18 de nov. 2021

Tocado a Vento, de 2008), que cita uma “república nascida em setembro”. Além destas há, espalhada por outras faixas¹⁰, a figura de um Império antagônico ao capitão sem nome que protagoniza a história.

Os espaços em que a proposta do grupo se faz presente com real força são seus *releases* e entrevistas publicados na internet. Tal identitarismo é reforçado desde seus componentes mais básicos, como na asserção de que “em sua formação sempre teve gaúchos, catarinenses e paranaenses que têm ligações estreitas com a cultura da região”¹¹. Os membros da Austhral fazem questão de mencionar os ritmos da “tradição sulina” como centrais em sua sonoridade, rejeitando comparações com bandas europeias de *folk metal* como Finntroll e Thyrfing e negando que estas sejam influências diretas. No MySpace, o guitarrista afirma que procuram se “influenciar apenas pelo som do Sul”¹², citando “ritmos sulistas tradicionais como a música gaúcha, tango e música barroca (...) escalas notavelmente inspiradas no tango e no flamenco, bem como no chote e no chamamé (estilos gaúchos autênticos)”¹³. Eis novamente a ideia de autenticidade.

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

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

¹⁰ A saber: *The River's Farm, Conquered Nature, Sacred, September e The Horn's First Sound*.

¹¹ AUSTHRAL. **MySpace**, 2008. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20080611040008/http://www.myspace.com/austhral>. Acesso em: 18 de nov. 2021.

¹² Idem.

¹³ Idem.

dos nórdicos está bem mais ligado a uma vontade de contrariar a cultura vigente do que um movimento autêntico de retorno às tradições.¹⁴

A banda parece não reconhecer que o tradicionalismo sulista é um fenômeno construído recentemente - visão a-histórica necessária à manutenção de tradições que buscam remeter diretamente a um passado longínquo. Um exemplo é quando afirmam que “o gaúcho ainda anda de bombacha e a cavalo, como nos tempos em que foi o guerreiro dos pampas”¹⁵. Justificando ideologicamente sua postura tradicionalista, os membros da Austhral chegam a afirmar que “a essência do movimento *black underground* é um regionalismo ou nacionalismo”¹⁶. Além disso, apesar de reconhecerem que as conexões globais ajudam na divulgação de seu trabalho pelo mundo, o grupo se coloca “na contra-mão da globalização (ou o que chamo de globalismo) que une os povos tentando criar uma cultura universal”¹⁷, visto como um processo artificial e autoritário.

4. Considerações finais

Acredito que possamos concluir, frente aos dados a que me propus expor, que as relações estabelecidas pelo rock florianopolitano com seu local de produção são múltiplas, tantas quanto as formas que tais bandas compreendem e se apropriam de certos códigos éticos e estéticos das culturas *underground*. Mesmo com discursos e escolhas estéticas contraditórias entre si - do *indie* melódico ao *grindcore* antimusical, de canções bem-humoradas a perturbadoras, com letras politicamente carregadas até aquelas que “não abordam tema algum” - esses grupos circulavam e ressoavam pelos mesmos espaços limitados de uma cena incipiente como a de Florianópolis.

Embora a conexão com a localidade seja intensa por esta compreender o espaço circunscrito desse tipo de sociabilidade, é também em relação a ela que os músicos divergem

¹⁴ ENTREVISTA. **Austhral**, 2008. Disponível em: <https://austhral.wordpress.com/entrevista/>. Acesso em: 18 de nov. 2021.

¹⁵ Idem.

¹⁶ ENTREVISTA com Cristian (AUSTHRAL). **Goregrinder Web Zine**, 2006. Disponível em: <http://goregrinder.net/index.php?s=13&id=14>. Acesso em: 18 de nov. 2021.

¹⁷ ENTREVISTA. **Austhral**, 2008. Disponível em: <https://austhral.wordpress.com/entrevista/>. Acesso em: 18 de nov. 2021.

ao articular sua rebeldia crítica aos padrões estabelecidos, se esquivando de narrativas identitárias localistas nas quais não cabem suas referências mundializadas. Ao mesmo tempo, é a esse “caráter local” que recorrem aqueles que procuram inserir em sua música características que os diferenciam da massa de bandas *underground* que circulam pelo mundo. De um lado a homogeneização estética decorrente desse mercado internacional, na qual o uso do inglês é peça-chave; de outro, o recurso à cultura local a fim de se distinguir nesse cenário saturado, reivindicando uma identidade específica para o projeto musical.

Embora ainda limitadas, espero que tais reflexões sejam relevantes para um reconhecimento dessas relações local/global no rock produzido em Florianópolis e São José, para além da discussão (já bem mais elaborada) que circunda o mané-beat. Além disso, acredito que possa ser um estudo de caso pertinente para investigações mais amplas sobre o *underground* brasileiro, sobretudo a partir do cruzamento de informações com outras pesquisas sobre o tema. Por fim acho importante ressaltar que este ensaio será parte constitutiva de minha dissertação de mestrado, atualmente em produção, na qual me proponho a analisar de forma mais aprofundada as dinâmicas sociomusicais da cena em questão.

REFERÊNCIAS

BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. Introducing music scenes. In: BENNETT & PETERSON (orgs.). **Music Scenes: Local, translocal, virtual**. Nashville: University of Vanderbilt Press, 2004,

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

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

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



11ª Semana Acadêmica de História
Mídias e Representações
08 a 12/11/2021



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

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

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

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

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

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

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

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

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

FONTES FONOGRAFICAS

AUSTHRAL. **Foresta Dell'Ombra**. Florianópolis: Autopublicação, 2005. 1 CD (30 min).

AUSTHRAL. **Tocado a Vento**. Florianópolis: Face the Abyss Records, 2008. 1 CD (51 min).

BACK WOODS. **Save our Souls**. [S.l]: Proaudio, jan. 1996. 1 cassete sonoro (24 min).



11ª Semana Acadêmica de História
Mídias e Representações
08 a 12/11/2021



BLACK TAINHAS. **Black Tainhas**. Florianópolis: Autopublicação, 2005. 1 CD (21 min).

EUTHANASIA. **Estileira Core Music Tarja Preta**. Rio de Janeiro: Tamborete Entertainment, 2001. 1 CD (45 min). Disponível em: <https://eutha.bandcamp.com/album/estileira-core-music-tarja-preta-2000>. Acesso em: 20 de nov. 2021.

EUTHANASIA. **We know you won't like it, but who cares?**. [S.l]: Encantarte, jul. 1993. 1 cassete sonoro (24 min).

OS AMBERVISIONS. **Bons momentos não morrem jamais**. Florianópolis: Migué Records; Goiânia: Monstro Discos, 2004. 1 CD (30 min).