

UNIVERSIDADE DA REGIÃO DE JOINVILLE – UNIVILLE
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PRPPG
MESTRADO EM PATRIMÔNIO CULTURAL E SOCIEDADE – MPCS

AUGUSTO LUCIANO GINJO

**QUANDO OS “PRÍNCIPES” DESCEM DO ZARCO PARA BATER-CABEÇA:
MEMÓRIAS NARRADAS DA CENA MUSICAL DE ROCK AUTORAL DE
JOINVILLE DURANTE A DÉCADA DE 1990**

JOINVILLE

2017

AUGUSTO LUCIANO GINJO

**QUANDO OS “PRINCIPES” DESCEM DO ZARCO PARA BATER-CABEÇA:
MEMÓRIAS NARRADAS DA CENA MUSICAL DE JOINVILLE DURANTE A
DÉCADA DE 1990**

Dissertação apresentada ao programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE), sob orientação da Professora Doutora Taiza Mara Rauhen Moraes – como requisito para a obtenção do título de mestre.

JOINVILLE

2017

Catálogo na publicação pela Biblioteca Universitária da Univille

G492q Ginjo, Augusto Luciano
Quando os "príncipes" descem do zarco para bater-cabeça: memórias narradas da cena musical de Joinville durante a década de 1990/ Augusto Luciano Ginjo; orientadora Dra. Taiza Mara Rauen Moraes. – Joinville: UNIVILLE, 2017.

155 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade – Universidade da Região de Joinville)

1. Patrimônio cultural. 2. Rock (música) – História – Joinville. 3. Rock (música) – Joinville - Memória. 4. Identidade cultural. I. Moraes, Taiza Mara Rauen (orient.). II. Título.

CDD 363.690981

Termo de Aprovação

“Quando os “Príncipes” descem do Zarco para Bater-Cabeça: Memórias Narradas da Cena Musical de Rock Autoral de Joinville durante a Década de 1990”

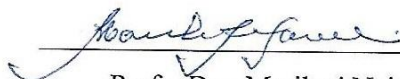
por

Augusto Luciano Ginjo

Dissertação julgada para a obtenção do título de Mestre em Patrimônio Cultural e Sociedade, área de concentração Patrimônio Cultural, Identidade e Cidadania e aprovada em sua forma final pelo Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade.

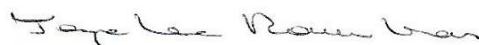


Profª. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes
Orientadora (UNIVILLE)



Profª. Dra. Mariluci Neis Carelli
Coordenadora do Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade

Banca Examinadora:



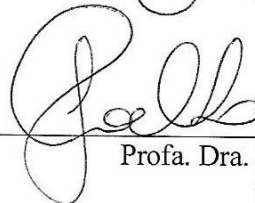
Profª. Dra. Taiza Mara Rauen Moraes
Orientadora (UNIVILLE)



Profª. Dra. Mônica Zewe Uriarte
(UNIVALI)



Profª. Dra. Luana de Carvalho Silva Gusso
(UNIVILLE)



Profª. Dra. Ilanil Coelho
(UNIVILLE)

Joinville, 21 de fevereiro de 2017.

AGRADECIMENTOS

A escrita dos agradecimentos é aquela hora, ao menos para mim, de parar e refletir sobre todos os fatores que contribuíram para a minha chegada até aqui. Sendo assim, agradeço primeiramente por existir e por tudo que já aconteceu na minha vida como os caminhos percorridos, as incertezas, as aflições, as alegrias e as tristezas, na certeza que cada momento deste foi um propulsor me concedendo movimento. Não fosse por eles, eu não teria saído do lugar.

Agradeço aos meus pais, Carlos Alberto Ginjo e Vera Lúcia Luciano Ginjo, por me amarem incondicionalmente e terem dedicado suas vidas para me oportunizarem o melhor, em todos os aspectos. Ao meu irmão Gustavo por ser, com certeza, minha referência para tantas coisas. Mesmo que muitas vezes eu possa não demonstrar, amo vocês por tudo.

Aos meus colegas da Turma VIII do Mestrado por compartilharem experiências, conhecimentos, risadas, abraços, dividirem seus sonhos, seus receios e conquistas. Aprendi muito com cada um de vocês. Desejo poder mantê-los sempre por perto. Caso não seja possível, fica a certeza de que sempre serão lembrados com muito carinho.

A cada professor e professora do Mestrado por exercerem de forma tão humana suas profissões. Em especial a Taiza Mara Rauen Moraes, minha orientadora, pela troca, pela sabedoria dividida, pela paciência, pelo esforço, dedicação e por conduzir, de maneira iluminada, este trabalho. Agradeço também à secretaria do Mestrado, em nome da Rosemeri (a Méri), por toda atenção.

Certa vez ouvi alguém dizer que “a maior virtude de um ser humano é ter amigos”. Se assim for, posso me sentir contemplado neste quesito, pois possuo os melhores amigos que alguém poderia ter. Agradeço a todos eles por estar do meu lado, em especial, aos meus amigos Venâncio, Nina e Flávia pelos mais de quinze anos de amizade repletos com o mais puro companheirismo. Aos meus amigos de banda por compreenderem minhas escolhas e ausências. E a todos os demais que, de alguma forma, fazem parte da minha vida.

Os resultados apresentados nesta dissertação não teriam sido possíveis sem a contribuição daqueles que considero primordiais para a investigação das *cenas musicais* de rock autoral da cidade de Joinville no período da década de 1990, ou seja, atores que participaram, em diferentes frentes, destas movimentações. Assim

sendo, sou profundamente grato a Cesar Carvalho, Edson Luís de Sousa, Fábio Gorresen, Nielson Modro, Marcos Maia, Marcelo Oliveira da Silva, José Carlos de Sousa, Rafael Bello Zimath, Ricardo Borges, Rubens Herbst e Thiago Fiuza por, cordialmente, narrarem suas memórias sobre os as *ceñas* aqui abordadas.

Ao colega Ricardo Neumann por ter me apresentado o conceito de *ceñas musicais*, compartilhando materiais que fundamentaram os estudos. Estas contribuições foram preponderantes para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço ao Bowie, meu cachorro “serumaninho” que esteve do meu lado durante todas as fases da realização do mestrado. São incontáveis os dias em que dividi as atenções entre uma leitura ou escrita com ele, sempre pedindo colo, querendo brincar e transbordando carinho e amor. Meu amigão!

Com todo o meu amor e gratidão, agradeço a pessoa que nunca deixou de acreditar em mim, sempre ao meu lado, não poupando esforços para me fazer enxergar que sou capaz. Juliana, minha amiga, companheira, confidente, namorada, noiva e a pessoa com quem espero poder viver a vida inteira, dividindo todos os momentos ao seu lado. Muito obrigado. Eu te amo!

Sou grato por tudo, por Deus e por todos.

Isso de querer ser exatamente o que a gente é ainda vai nos levar além.

Paulo Leminski

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Show no estabelecimento Casa do Rock	62
Figura 2: Encontro de jovens nas dependências do Supermercado Odivan I	66
Figura 3: Encontro de jovens nas dependências do Supermercado Odivan II ..	66
Figura 4: Capa 1º registro musical da banda <i>Heprhem</i>	75
Figura 5: Contracapa da 1ª edição do fanzine <i>Abrigo Nuclear</i>	91
Figura 6: Página da última edição do fanzine <i>Abrigo Nuclear</i>	92
Figura 7: Mapa da Rua XV de Novembro	127

RESUMO

Considerando a possibilidade da música, enquanto objeto de estudo, em oportunizar reflexões a respeito das mais variadas maneiras com as quais esta manifestação está concatenada com a vida em sociedade, sobretudo nas dinâmicas relações contemporâneas, construindo assim, diferentes formas de significações e produções culturais, esta dissertação é resultado do mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, na linha de pesquisa Patrimônio e Memória Social, e ao Grupo de Pesquisa “Imbricamentos de Linguagens”, apresenta a investigação sobre as cenas musicais ocorridas em Joinville/SC durante a década de 1990, especialmente aquela a qual possui o gênero rock como elemento base. As memórias narradas de indivíduos que estiveram intimamente ligadas com as práticas investigadas foram substanciais neste processo, sendo a metodologia da História Oral crucial para o levantamento das observações. O conceito de cenas musicais também se faz relevante compreendido aqui como espaços mutáveis e fluídos tendo nas alianças e práticas musicais a sua construção (STRAW, 1991). Além do mais, com base na interdisciplinaridade, objetivou-se a pesquisa em Straw (1991; 2004; 2006), Canevacci (2004), Alberti (2005), Napolitano (2002), Canclini (2013), Candau (2014), Hall (2000), Cucho (1999), Certeau (1998), Hobsbawm (1995, 1997, 2009), Magnaine (2007) entre outros, para a construção de um diálogo acerca de temas como cultura, mercado, identidade, patrimônio cultural.

Palavras-chave: Patrimônio Cultural; Cenas musicais; Rock; Memórias; Tradição.

ABSTRACT

Considering that music, as an object of study, may provide varied reflections on the most varied ways in which this manifestation is linked with life in society, especially dynamic contemporary relations, and how it builds different forms of cultural productions, this dissertation is a result of the master's degree in Cultural Heritage and Society of the University of Joinville – UNIVILLE, regarding Heritage and Social Memory, and presents the investigation about the musical scene, especially rock, occurred in Joinville/SC during the 90s. The narrated individuals' memories, who were closely linked with the investigated practices, were substantial in this process and became the Oral History methodology for the present essay. The concept of musical scenes, here understood as mutable and fluid spaces, also becomes relevant having alliances and musical practices in its construction (STRAW, 1991). In addition, based on the interdisciplinarity, the research aimed Straw (1991, 2004, 2006), Canevacci (2004), Alberti (2005), Napolitano (2002), Canclini (2013), Candau (2014), Cuche (1999), Certeau (1998), Hobsbawn (1995, 1997, 2009), Magnaine (2007) among others, for the construction of a dialogue regarding themes such as culture, market, identity, cultural heritage.

Keywords: Cultural Heritage; Music scenes; Rock; Memories; Tradition.

SUMÁRIO

PRIMEIROS ACORDES	11
1 - MELODIAS QUE INSTIGAM REFLEXÕES	23
1.1 - O CONCEITO DE CENAS MUSICAIS E A SUA TRAJETÓRIA NO AMBIENTE ACADÊMICO	28
1.2 – IT’S ONLY ROCK AND ROLL (BUT A LIKE IT)	36
1.2.1 Rock and Roll: das suas raízes à sua popularização	38
1.2.2 - Arranjos sociais e mercadológicos que cadenciam a música do século XX.....	43
2 – HARMONIAS QUE DESTOAM.....	53
2.1 - DISSONÂNCIAS NA CIDADE	55
2.2 – MUNDIALIZAÇÃO: AMPLIFICANDO CONEXÕES	69
2.3 – DO IT YOURSELF: UM REFRÃO DE POSSIBILIDADES	79
2.3.1 – Vibrações das Estratégias e Táticas	92
2.4 – TIMBRES DE IDENTIDADES	97
3 - CENA NO RITMO DA IMPRENSA	102
3.1 - PATRIMÔNIO MUSICAL DE JOINVILLE	113
CONSIDERAÇÕES.....	133
REFERÊNCIAS.....	140
APENDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO	149
APÊNDICE B – TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E VOZ... 151	
APÊNDICE C – ROTEIRO DE ENTREVISTA	152
ANEXO – PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP.....	154

PRIMEIROS ACORDES

Eu... eu... nem eu mesmo sei, nesse momento... eu... enfim, sei quem eu era, quando me levantei hoje de manhã, mas acho que já me transformei várias vezes desde então.

Lewis Carrol.

Inevitavelmente, iniciar a apresentação dessa pesquisa significa expor, de peito aberto, a minha própria trajetória, a incessante busca do “meu eu” e daquilo que para mim faz sentido. Estrada esta que me trouxe até o Programa de Pós-Graduação da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, mais especificadamente, ao Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade.

Começarei, então, por esta razão, escrevendo essa introdução na primeira pessoa do singular.

Ainda que o presente texto não se encaixe na modalidade de “ensaio”, gostaria aqui, de início, de fazer uma analogia entre este trabalho acadêmico e o inspirador artigo do filósofo e pedagogo Jorge Larrosa (2004), o qual relaciona o ensaio, com a experiência de ensaiar-se na escrita, no pensamento e na vida. Faço isto, pois sinto existir uma relação sincera entre “fazer pesquisa” e a própria vida do pesquisador. Trata-se de uma experiência de infinitas possibilidades entre o autor e sua pesquisa, seu tema, seu objeto de estudo, uma vez que é nessa realização onde os elementos são experimentados, conhecidos, indagados, afastados, avaliados, refletidos e assim por diante.

E como passar por este processo sem nos percebermos como parte ativamente integrante deste todo? Sem nos permitirmos, nos sentirmos e, por que não, nos despirmos de toda e qualquer certeza que possa nos dar a presunção de estar no caminho certo? Parece-me ser impossível. A pesquisa é, a meu ver, uma constante transmutação de ser, tanto do pesquisador quanto do seu tema. Exemplificarei o porquê a partir de agora.

No início da adolescência, descobri através das músicas de Raul Seixas que o mundo poderia ser muito mais interessante se visto para além do que se vê. O turbilhão de informações fornecidos nas letras do cantor baiano foi para mim um divisor. Algo instigante, provocador. Mal sabia que uma de suas principais canções, a conhecida “Metamorfose Ambulante” – a qual o próprio Raul afirmou ter composto

aos 12 anos de idade – poderia ser também muito parecida com o início de vida que eu teria, ou seja, de constantes mudanças e transformações de pensamento, gostos, escolhas. Todavia, aqui, para dar sequência lógica ao que quero externar, vale ressaltar que foi nesse momento no qual fui “picado” pelo “bichinho” da música. Desde então, música e eu temos um caso sério, desses dignos de análise.

O momento de escolher uma profissão, tendo a possibilidade de ingressar em um curso superior, foi rodeado de incertezas. A falta de experiência de vida atrelada à necessidade de dar uma resposta às exigências sociais me levou à graduação em Direito pela Universidade da Região de Joinville, onde me consagrei bacharel. E a música sempre esteve presente através das bandas das quais eu participava.

A trajetória narrada aqui, até o momento, possui pontos relevantes e que precisam ser destacados para entendermos a lógica proposta. Refiro-me à presença de sonhos e escolhas, deslumbramentos e incertezas de alguém que se sentia cheio de vontade, contudo, sem saber para onde direcionar essa energia. Música e Direito pareciam coisas completamente diferentes e a sensação de que algo faltava nesse percurso era constante.

A falta, para o pai da psicanálise Freud, faz parte do homem. O homem é um ser faltante. De acordo com Batista, Lima, Nogueira e Augusto (2012), se para Freud o homem é um ser de falta, “ele é faltante em todos os aspectos da vida: nas relações familiares, sociais, no trabalho. É justamente essa falta que lhe move, que conduz a busca essencial da vida”.

Desta forma, sentindo-me incompleto, iniciei uma nova busca através de um curso de graduação em História. Todavia, aliada ao gosto pela música e a formação em Direito, a História se juntou a uma lista de opções para um jovem ainda cheio de expectativas, porém inseguro para determinar um caminho. O curso não foi concluído e a busca permaneceu.

Entre tantas andanças e metamorfoses, fui somando possibilidades na medida em que também adquiria incertezas.

Todavia, no ano de 2014, tomei conhecimento da existência do Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade, citado logo no início dessa narrativa, e da sua principal particularidade: ser um curso interdisciplinar. Aqui creio ser essencial fazer uma pequena consideração a respeito da interdisciplinaridade e das possibilidades que ela acarreta. O filósofo Hilton Ferreira Japiassu afirma:

Podemos dizer que nos reconhecemos diante de um empreendimento interdisciplinar todas às vezes em que ele conseguir *incorporar* os resultados de várias especialidades, que *tomar de empréstimo* a outras disciplinas certos instrumentos e técnicas metodológicos, fazendo uso dos esquemas conceituais e das análises que se encontram nos diversos ramos do saber, a fim de fazê-los *integrarem* e *convergirem*, depois de terem sido *comparados* e *juizados*. Donde poderemos dizer que o papel específico da atividade interdisciplinar consiste, primordialmente, em lançar uma ponte para ligar as fronteiras que haviam sido estabelecidas anteriormente entre as disciplinas com o objetivo preciso de assegurar a cada uma seu caráter propriamente positivo, segundo modos particulares e com resultados específicos. (JAPIASSU *apud* in THIESEN, 2008, p. 548).

Assim sendo, poder dialogar entre diferentes áreas do conhecimento através de um mestrado pareceu-me uma estimulante oportunidade de aproximar meus diversos gostos. Música, Direito e História, de repente, não mais pareciam coisas distantes uma das outras. Em vista disso, decidi concorrer a uma vaga para o programa mencionado, conquistando, conseqüentemente, uma delas.

Novamente faço aqui uma rápida digressão com o objetivo de manter uma seqüência precisa ao que narro. Mesmo sem perceber, o percurso que tracei até iniciar minha pós-graduação foi pautado em diversas experimentações, as mesmas que me inflavam de dúvidas, questionamentos, porém, concedendo-me movimento. Ora meus olhares pendiam para a profissão a qual eu havia me formado, outras vezes a paixão pela música era quem dava o ritmo. Havia também momentos em que nenhuma das opções existentes parecia ser o caminho. Enfim, ensaiava-me na vida. Mesmo parecendo uma estrada sinuosa para trilhar, recheada de hesitações, as experiências vividas ajudaram-me a moldar o meu ser.

A idealização de um projeto de pesquisa é tarefa obrigatória ao ingressar em um programa de mestrado. Dito isto, é preciso resgatar minhas afirmações proferidas logo nos primeiros parágrafos dessa dissertação onde atestei existir uma relação estreita entre pesquisador e seu objeto de pesquisa e que, por este motivo, essa ligação também possibilita um constante movimento “no” ser pesquisador e “no” ser objeto de estudo. Relembro aqui a analogia que propus acima com um dos escritos de Jorge Larrosa:

Poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é o modo experimental do pensamento, o modo experimental de uma escrita que ainda pretende ser uma escrita pensante, pensativa, que ainda se produz como uma escrita que dá o que pensar; e o modo experimental, por último, da vida, de uma forma de vida que não renuncia a uma constante reflexão sobre si mesma, a uma permanente metamorfose. (LARROSA, 2004, p. 6).

Sim, reitero que o presente trabalho não pleiteia ser do gênero “ensaio”, entretanto, muito próximo é a sua relação com o experimento de ser algo pensante, de querer ser uma escrita a qual instiga e, também, uma forma de experimentar a vida, refletindo sobre si, transformando-se.

Diante do exposto, é muito possível que, ao escolher um tema para pesquisa, o pesquisador opte por algo que lhe é próximo, de seu interesse e que lhe desafie. Algo que lhe desorganize para depois reorganizá-lo através de suas reflexões e escritas.

É desse modo que vale desvelar de uma forma mais esclarecedora a relevância da presença da música em minha trajetória, o que, conseqüentemente, contribuiu para minha chegada até aqui.

Além de revelar um mundo até então desconhecido através das letras de suas músicas para um jovem menino, a figura do artista Raul Seixas contribuiu também para despertar a vontade de aprender a executar um instrumento e a cantar. Observando hoje esse momento, percebo um processo natural onde uma coisa leva a outra. Ou seja, levei para a prática o que até então externava através das imitações em frente ao espelho onde eu imaginava estar tocando e cantando. Descobri, para minha surpresa, possuir certa facilidade para ritmos e ter coordenação para tocar e a cantar ao mesmo tempo.

Cursei durante um bom tempo os mais diferentes tipos de aula de música, sempre buscando aperfeiçoar meus conhecimentos musicais propriamente ditos. Simultaneamente, aumentava o meu acervo de referências musicais descobrindo novos artistas, bandas, movimentos. Nesse caminho, fui também me construindo enquanto indivíduo.

A primeira participação em uma banda veio no primeiro ano da faculdade do curso de Direito. O universo proporcionado pela universidade possibilitou o encontro com pessoas as quais partilhavam dos mesmos gostos e interesses musicais. Em pouco tempo formei meu primeiro conjunto.

Preciso ressaltar não ser por acaso que passamos por muitas experiências em nossas vidas as quais cedo ou tarde se revelam imprescindíveis para nossas tomadas de decisões. A primeira banda da qual formei/participei apresentava um repertório de canções de outros artistas, escolhidos em sua maioria por fazerem parte das referências comuns do grupo. Nós fazíamos o que popularmente se conhece por *cover*. Ou seja, tínhamos uma banda onde a ideia era reproduzir

músicas já consagradas do repertório nacional e internacional do *rock*. Este caminho é utilizado com muita frequência por bandas iniciantes, sendo uma ferramenta para a busca de entrosamento musical entre os músicos. Colaborei com este projeto durante aproximadamente três anos.

Contudo, foi a partir do experimento relatado acima que encontro o ponto de transição o qual julgo indispensável para compreender como lancei luz ao tema dessa dissertação. A proposta de trabalhar com músicas *covers* de alguma forma satisfazia mais as minhas pretensões enquanto músico. Entendendo naquele momento ser a música uma manifestação e um veículo para se comunicar, não fazia sentido dedicar tempo a uma empreitada somente para reproduzir o que já tinham feito e/ou cantado. Cada vez mais pulsava o desejo de fazer as próprias músicas, contar as próprias histórias, fazer de um jeito mais característico e pessoal.

De certa forma eu queria romper com um formato utilizado pela maioria das bandas as quais encontravam espaço para sua existência mediante canções já conhecidas e estabelecidas por outros artistas. Acreditei ser viável e mais satisfatório empenhar-me por outro caminho.

Como uma composição torta, mas que leva a um certo lugar, daquelas que somente a vida tem a arte de compor, foi no momento em que crescia a minha ânsia por seguir uma nova direção musical que recebi o convite para ingressar em uma banda que estava surgindo e que tinha como objetivo trabalhar somente em música próprias. Era a oportunidade de me juntar às pessoas com os mesmos interesses musicais que os meus. Não houve hesitação em aceitar o convite e, desde então, sempre estive envolvido com projetos musicais onde a criação de músicas próprias é o principal motivo para estar no universo musical.

As dificuldades de estar em um projeto musical que tem como intenção tocar somente músicas próprias são as mais diversas. Falta de lugares para se apresentar, de incentivo, de oportunidades. Contudo, particularmente, essa necessidade de fazer acontecer e encontrar os meios para divulgar um trabalho autoral sempre me motivou. Assim como fazer as próprias músicas, é preciso criar alternativas para ser visto e escutado. Isso chamou a minha atenção para buscar referências musicais de bandas e grupos que trilharam esses caminhos os quais eu também queria passar.

É imprescindível fazer uma pequena ressalva sobre a nomenclatura designada para descrever bandas ou artistas musicais que trabalham com um

repertório formado por músicas compostas por eles mesmos. A expressão “autoral” é comumente utilizada na identificação destes grupos.

A minha formação musical, diferente do Direito ou da História, não foi construída através de uma graduação ou reconhecimento formal. Embora eu tenha sempre feito cursos e buscado aperfeiçoar-me musicalmente, nunca me preocupei em ter um reconhecimento profissional nessa área no sentido literal da palavra. Contudo, não posso negar que a música já faz parte de mim e representa uma parcela importante da minha composição pessoal.

Tratando-se da minha trilha, não havia outra possibilidade senão juntar os interesses mais latentes vivenciados e aproximá-los uns dos outros, construindo assim meu objeto de pesquisa. Música, Direito e História, juntamente com o universo teórico possibilitado pelo campo do Patrimônio Cultural, compõem compassos intrigantes para discutir identidade, *cenas musicais*, cultura, mundialização, identidade e assim por diante, temas estes que serão debatidos ao longo dessa dissertação a qual tem como problema a seguinte pergunta: como ocorreu a *cena musical* de *rock* autoral em Joinville-SC nos anos 1990, levando em consideração os aspectos sociais e econômicos da cidade, bem como observando o acontecimento desta mesma cena em outros lugares do mundo?

Entendo não haver necessidade de reivindicar o lugar da música como uma manifestação digna de ser considerado patrimônio cultural. É uma prática antiga, sua existência quase se confunde com a presença dos seres humanos na terra. Assevera o professor, físico, jornalista e bacharel em Direito Valdir Montanari que:

Aceitando o conceito contemporâneo de música, podemos afirmar que ela sempre existiu, eventual e aleatoriamente, na natureza (nos trovões, cachoeiras, cantos de pássaros e todos os topos de vibrações audíveis emitidas por seres naturais, vivos ou não). (MONTANARI, 1993, p. 6).

Não obstante, a música está ligada diretamente com as percepções e subjetividades do ser humano. Nesse sentido, Durant (2000) aponta a música com um caráter subjetivo e intangível, sendo parte da essência do homem, uma cópia da alma. Sendo assim, é evidente que a música atinge o status de patrimônio por seu caráter musical e cultural.

Por fim, basta percebermos em quantas frentes a música está presente e como ela pode gerar conteúdo. Digo, partindo da música encontramos os diversos gêneros musicais como clássico, valsa, hinos, música popular, regional. Além da

imensa quantidade de instrumentos e práticas de saber fazer como piano, violino, rabeca, sinos, violão, violas.

Mais especificadamente, ao averiguar a lista de bens imateriais registrados no Brasil, encontramos muitos que possuem a música como sustentação, como por exemplo, o Maracatu, Toque dos Sinos, Samba de Roda do Recôncavo Baiano e o modo de fazer da Viola de Cocho¹. Enfim, não restam dúvidas que a música é Patrimônio Cultural da Humanidade.

Durante o Século XX, com os avanços tecnológicos, principalmente nas áreas de comunicação, a música ganha outra dimensão e alcance, fazendo parte constante da vida das pessoas. É nesse contexto que o presente trabalho pretende transitar ao ter como objeto um pequeno “tentáculo” da música, o gênero *rock*.

A disseminação do *rock* remonta ao início dos anos de 1950 e teve nos Estados Unidos o seu terreno fértil. Contudo, este novo estilo musical não brotou de uma hora para outra. É fruto de uma mescla de outras práticas musicais. O historiador Paul Friedlander elabora um breve resumo da história do gênero:

O rock explodiu no cenário americano em meados dos anos 50. Entretanto, sua ascendência musical pode ser traçada, voltando-se alguns séculos, nas tradições musicais da África e Europa. Nós ouvimos, na mesma música, os padrões de chamado-e-resposta provenientes de uma aldeia africana, misturados com as harmonizações da música clássica da Europa do século XVIII. São esses e muitos outros elementos que contribuíram para os estilos afro-americanos do blues, gospel, jazz (e, subsequentemente, rhythm and blues), e elementos das músicas folk e country que formam a base do rock and roll. (FRIEDLANDER, 2002, p. 23).

Uma vez instituído e denominado, o que se presenciou no mercado musical com a popularização do *rock* foi uma verdadeira transformação. O estilo que havia nascido supostamente como música símbolo de jovens rebeldes e que questionavam os valores vigentes naquela sociedade virou um poderoso negócio que passou a abranger vendas de discos, shows, bilheteria, rádios, videocliques, instrumentos musicais, vestimentas (MONTANARI, 1993).

Há outra distinção relevante que precisa ser explanada, ou seja, a expressão *rock and roll* é utilizada para referenciar as músicas produzidas na década de 1950 e 1960, que eram curtas e letras ligadas ao mundo adolescente. Desta forma, pode ser reconhecida como uma vertente de um gênero mais amplo, identificado apenas

1

Disponível em:
<<http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Lista%20Bens%20Registrados%20por%20Estado.pdf>> . Acesso em: 27 ago. 2016.

como *rock* que, por sua vez, possui outros estilos como *punk rock*, *hard rock*, *heavy metal*, *hardcore*, entre outros (JANOTTI JUNIOR, 2003, p. 40). Esta observação é seguida ao longo deste trabalho.

A escrita dessa introdução busca relacionar os questionamentos que instigam o pesquisador a fazer analogias com a própria vida e, tendo em vista o exposto no parágrafo anterior, essa dissertação possui como recorte evidenciado pelo título, a minha cidade natal, ou seja, a cidade localizada no Norte do estado de Santa Catarina chamada Joinville.

Conhecida por ser a maior cidade do estado², Joinville, durante os anos 1990, possuiu um elevado número de bandas³ as quais se deslocaram de uma maneira independente para pulverizar os seus nomes, músicas, ideias e insatisfações. O município, por sua vez, apresenta características interessantes se pensarmos o local como palco da circulação de bandas de rock, percebendo ser a cidade em questão uma metrópole com intenso fluxo industrial e um grande potencial econômico⁴.

Para contextualizar, elucida a historiadora Sandra Guedes:

Santa Catarina, Estado tipicamente agrícola, sofreu graves crises econômicas com o êxodo rural, mas teve, por outro lado, o crescimento vertiginoso das indústrias no nordeste do Estado, principalmente em Joinville, que tinha a seu favor a presença de indústrias consideradas estratégicas, ou seja, aquelas ligadas ao setor metal mecânico. (GUEDES, 2003, p. 69).

O panorama do tema exposto até aqui indicia a riqueza de possibilidades de discussões, movimentadas através das interlocuções teóricas potencializadas pela interdisciplinaridade já frisada.

Para ascender de uma forma contributiva à demanda do presente trabalho, conforme apresentam os capítulos e subcapítulos a seguir, metodologicamente foi realizado um levantamento bibliográfico e, conseqüentemente, uma análise das teorias relacionadas aos temas aqui evidenciados como patrimônio cultural, cultura, memória e identidade, música, *rock*. Além de pesquisas em jornais existentes na

² Do ponto de vista populacional e analisando o Produto Interno Bruto (PIB) a cidade de Joinville apresenta números que lhe conferem o status de maior cidade do estado de Santa Catarina. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_munic%C3%ADpios_de_Santa_Catarina_por_popula%C3%A7%C3%A3o e https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_munic%C3%ADpios_de_Santa_Catarina_por_PIB.

³ Alguns nomes de bandas que existiram durante os anos 1990 em Joinville: The Power of the Bira, Vacine, Sanches, Butt Spencer, Flesh Grinder, Tormento dos vizinhos, A-77, Contagem Regressiva.

⁴ Em matéria vinculada à revista EXAME, intitulada "A força das cidades médias", de outubro de 2011, a região norte do estado de Santa Catarina é considerada uma das que apresentarão, até 2025, um dos maiores crescimentos econômicos do país.

época do recorte dessa pesquisa, bem como consulta em sites especializados nos temas.

Contudo, tão importante quanto os levantamentos e estudos conceituais, tratando-se de uma abordagem qualitativa, o principal instrumento de pesquisa é a metodologia da História Oral. Por se tratar de um recorte recente, optou-se ouvir àqueles que foram atores da trama em questão, ou seja, pessoas que participaram diretamente de movimentos musicais joinvilense através de bandas, shows, formação de público e imprensa, tendo o gênero *rock* como referência.

A metodologia da História Oral aparece como um instrumento relevante, pois, ao tratar-se de recorte relativo a um passado recente, fica viável contar com os relatos dos indivíduos que presenciaram os acontecimentos na construção de fontes históricas para essa pesquisa. Para ilustrar acerca do método, lançamos uma sucinta explicação da historiadora Sônia Maria de Freitas sobre este procedimento ao dizer que “História Oral é um método de pesquisa que utiliza a técnica de entrevista e outros procedimentos articulados entre si, no registro de narrativas da experiência humana”. (FREITAS, 2006, p. 18)

Ainda nesse sentido, a historiadora Verena Alberti diz:

Sua peculiaridade – e a da história oral como um todo – decorre de toda uma postura com relação à história e às configurações socioculturais, que privilegia a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu. (ALBERTI, 2005, p. 23).

A historiadora Regina Beatriz Guimarães Neto afirma que o relato oral pode ser interpretado como um texto onde há presença de desejos, normas e regras, além das fugas, sendo, assim, passível de ser lido como articulador de discursos, inseridos em uma rede discursiva que, sem totalizá-los, confere-lhe sentidos (GUIMARÃES NETO, 2012, p. 18).

Portanto, viabiliza a produção de fontes históricas, a partir de narrativas dos “vivos” de determinado acontecimento, possibilitando analisar os fatos ocorridos, bem como interpretar os discursos, os silêncios, respirações e pausas das falas e ter compreensão que se trata de um relato proferido a partir de um indivíduo carregado de particularidades.

É importante salientar que as discussões, reflexões e direcionamentos foram também proporcionados mediante participação dos encontros do Grupo de Pesquisa

intitulado “Imbricamentos de Linguagens”, coordenado pela professora orientadora da dissertação, Dra. Taiza Mara Rauen Moraes.

Por se tratar de uma pesquisa que possui na música o seu eixo, a dissertação foi estruturada como uma composição. Isto é, a cada discussão apresentada ao longo do texto, embora tratem de assuntos diversos, na soma de suas particularidades compõem uma música identificada pelo todo deste trabalho. Desta maneira, os três capítulos representam cada um dos elementos que arranjam uma canção. Partes distintas, cheias de características, mas que se somadas a todas as outras revelam uma beleza sonora ímpar.

O primeiro capítulo é o momento de abordar as questões referentes à *Melodia* deste trabalho. A melodia pode ser considerada a parte principal de uma composição por justamente significar a centralidade, que dá o sentido musical, por onde a música pode ser identificada. É reconhecida pela sucessão de notas dispostas de forma sequencial. Como exemplo, cito a parte cantada de uma música. Todo cantor, ao proferir seu canto, está efetuando uma melodia.

Sendo assim, partindo sempre das memórias narradas dos atores entrevistados, os temas considerados a melodia desse trabalho são discutidos, na primeira sessão, ou seja, a apresentação do conceito de *cenar musicais* a partir dos apontamentos de Will Straw (1991; 2004; 2006), Simone Pereira Sá (2012), Andy Bennet (2004) Jeder Jannoti Jr (2003, 2012, 2012b), exposições acerca do gênero musical *rock* e seus desdobramentos mercadológicos ao longo do século XX com base em Friedlander (2002), Montanari (1993), Townsend (2011), Magnaini (2007), Chacon (1983), uma análise do perfil dos atores envolvidos no movimento investigado em Joinville nos anos 1990 expandido para observação mais íntima da indústria fonográfica e cultural através dos escritos de Sousa (2009), Capellari (2007), Hobsbawn (1995, 1997), Guerra (2015), Napolitano (2002), Adorno (1985; 1996), Fonseca (2011), entre outros.

O elemento musical *Harmonia* dá sentido para as discussões do segundo capítulo. Este componente da música também tem a sua importância e é reconhecido pela soma de sons executados simultaneamente. Na maioria das vezes, uma *harmonia* musical confere equilíbrio à música, uma ordem, um entendimento através dessa combinação de sons. Porém, também pode causar um desagrado quando uma ordem não é seguida, sendo desequilibrada, causando uma estranha sensação.

Os sons executados ao mesmo tempo provêm a partir de um mesmo instrumento ou na soma de vários deles. Cada um produz vibrações que se deslocam formando ondas sonoras que se propagam pelo ar. Além disso, cada instrumento possuiu sua sonoridade, sua essência.

A analogia da *Harmonia* com os temas do segundo capítulo se dá por justamente se tratarem de temas aparentemente distintos, mas, que, estão próximos. Nem sempre esta aproximação confere equilíbrio ou ordem. Importante é ressaltar que os temas dialogam entre si e, como sons, podem ser encarados simultaneamente.

Desta forma, o segundo capítulo é o espaço onde foram tensionados os temas relacionados à cidade palco do objeto de investigação da pesquisa, ou seja, Joinville, sobre o ponto de vista dos fluxos dinâmicos da contemporaneidade, objetivando-se através dos diálogos com Canclini (2013), Coelho (2011), Guedes (2003), Candau (2014) e Certeau (1998).

A partir das práticas dos atores entrevistados na e pela cidade, aqui considerada como um cenário, temas como mundialização da Cultura, através dos autores Ortiz (1994) e Warnier (2003), a atividade do “Faça você mesmo” com os escritos de Cardoso e Janotti (2006), Gallo (2008), Grande (2006), Alexandre (2013) e identidade sob a perspectiva de Hall (2006) e Cuche (1999), são expostas nessa sessão.

Por fim, o terceiro capítulo é representado pelo *ritmo*. Este elemento musical é o movimento de uma composição, através de repetições, intensidades, regularidade e irregularidade, batidas longas ou breves. Seus componentes básicos são o som e o silêncio, combinados de maneira a dar uma sensação de andamento para as músicas. Por outro lado, esse ritmo pode ser descompassado, ou seja, irregular, dificultando a execução de uma música.

Nessa sessão são apresentados dois itens diferentes. O primeiro trata-se de uma análise da visão prestada pelos jornais impressos da década de 1990 sobre a *cena musical* de rock autoral de Joinville. A intenção é investigar se a *cena* era retratada pelos jornais e em qual *ritmo*.

Em seguida, foram feitas provocações sobre o que os entrevistados entendem por Patrimônio Cultural da cidade, além de um levantamento acerca das pesquisas e publicações que possuem a música como objeto principal.

É salutar dizer que não há nenhuma classificação hierárquica entre os elementos musicais. Do mesmo modo, todas as propostas de cada capítulo seguem esta lógica. Nenhum dos temas abordados é considerado de maior ou menor relevância se comparado com os outros. Cada um é uma parte de um todo.

A trajetória que iniciei ainda criança, ensejada por uma inquietação nutrida durante toda minha vida na busca por uma acepção existencial e que me trouxe ao Programa de Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade, vinculado à Universidade da Região de Joinville ainda está longe de chegar ao fim. Todavia, isto já não me perturba. Aliás, aprecio a ideia de que estarei sempre em busca por um sentido. É isso que me coloca em movimento, me deixa atento, me inflama, me faz pensar, refletir, realizar, o que, afinal, é refletido na dissertação que segue.

1 - MELODIAS QUE INSTIGAM REFLEXÕES

Conforme suscitado na introdução, intitulada de “Primeiros Acordes”, cada capítulo desta dissertação alude a um elemento musical. *Melodia, Harmonia e Ritmo* possuem características muito próprias, existindo de maneira independente. Contudo, a aproximação deles possibilita um universo de possibilidades musicais, reconhecido pelas incontáveis composições de músicas em todo o mundo. É desta maneira que são propostos cada item deste trabalho, ou seja, como características de cada um destes elementos que, ao final, compõem um todo.

Melodias são reconhecidas por atribuir sentido a uma música, a voz principal, de fácil memorização. Geralmente, qualquer pessoa que “cantarola” alguma música, está reproduzindo uma melodia.

As primeiras melodias, metaforicamente, expandem o conceito de *cenar musicais* e, de maneira experimental, estruturam/fundamentam as bases teóricas da dissertação. Por esta razão, peço licença para conduzir você, leitor, neste primeiro momento, através de uma forma de escrita um pouco mais leve, sem as necessárias amarras sempre presentes em trabalhos acadêmicos através das citações diretas, indiretas, referências ou qualquer outra ferramenta utilizada para respaldar os assuntos abordados quando se escrevem artigos, trabalhos de conclusão, dissertações. A intenção é simples. Quero deixar claro que nada tenho contra as ferramentas citadas acima. Pelo contrário, também utilizarei destes recursos mais adiante. Contudo, apenas quero propor uma introdução diferente para que, ao final dessa seção, a compreensão sobre o conteúdo – o qual é substancial para as discussões aqui propostas –, seja realizada de maneira prazerosa através das possíveis construções que o texto a seguir possa articular na imaginação do leitor.

Sem mais delongas, sente-se confortavelmente em sua cadeira, poltrona, cama ou qualquer outro lugar que lhe ofereça conforto e que seja do seu agrado e deixa-se levar pelas imagens que surgirão através das palavras a seguir.

Ato I – a composição de um plano

Era um sábado à tarde qualquer em algum momento do espaço temporal localizado em um passado não muito distante. A cidade, desenhada por suas ruas,

prédios e pessoas, propunha um cenário possível para os mais diversos movimentos, apropriações, sentidos.

Sentado à beira da calçada, em frente a uma modesta loja de discos, um pequeno grupo de adolescentes, entre 14 e 20 anos, não media gestos para externar toda a euforia que sentiam naquele momento. Vozes cruzavam umas às outras em velocidade e intensidade cada vez mais altas. As ideias não paravam de surgir. Eles riscavam freneticamente um caderno listando todos os detalhes de um plano que há muito vinha sendo arquitetado, mas que somente agora criaram coragem para pôr em prática.

A loja de discos citada acima é um estabelecimento existente há pouco tempo na cidade-palco da nossa narrativa. Contudo, assim que abriram suas portas, o local vinha sendo frequentado por muitos amantes da música, pois, diferentemente de outras lojas do gênero, esta apresentava em suas estantes uma variedade grande de LPs, CDs, camisetas, bolsas, pulseiras de bandas conhecidas e outras tantas jamais ouvidas ou vistas pelos roqueiros da região. Sim, esqueci-me de mencionar que esta loja de discos era especializada em *rock* e suas mais variedades vertentes.

Era um ponto de encontro. Diariamente grupos se reuniam dentro e em frente desse comércio para trocar informações, se divertir, confraternizar, repartir gostos musicais, passando o tempo de uma forma agradável e pouco convencional para os padrões seguidos pela maioria dos habitantes da nossa cidade-cenário.

Entre os frequentadores do recinto era possível encontrar fãs de música, curiosos, colecionadores de artigos musicais e, claro, muitos aspirantes ao posto de ídolos do *rock*. É o caso de alguns dos adolescentes que compõem o grupo protagonista da nossa história. Inspirados pelas suas bandas prediletas, muitos ali não se contentavam em apenas ouvir, empunhando assim guitarras, contrabaixos, baterias e microfones para fazer as suas próprias músicas e contar a sua história.

A narrativa aqui não pretende ser extensa. Dessa forma, em um misto de sentimentos, pensamentos e vontade, nossos inspirados amigos decidiram que realizariam um pequeno festival de *rock* com bandas locais. A intenção era juntar grupos musicais da cidade que adotaram o *rock* como gênero musical favorito, achar um local onde fosse possível realizar o evento e partir para a ação na organização do empreendimento, divulgando, criando cartazes, juntando equipamentos.

Os anseios dos nossos colegas não eram realizados pelas opções de entretenimento e lazer oferecidos pela cidade. Dessa forma, para nosso público aqui

citado era necessário criar os próprios meios de diversão. O plano estava composto e consistia em realizar um festival no sábado seguinte, em algum local da região, com bandas também locais.

Ato II – afinando as ações

No dia seguinte, domingo, nossos amigos se encontraram na praça central da cidade para iniciarem os trabalhos relacionados ao evento que estavam projetando. A praça sempre recebia uma quantidade grande de pessoas. Aos domingos, o fluxo era um pouco mais intenso devido à falta de opções de lazer oferecidas pela cidade naquele dia da semana. Aquele espaço vinha servindo à população de várias formas e há vários anos como um lugar de encontros. Agora, era tomado por jovens que compartilhavam gostos parecidos, ou seja, música e, conseqüentemente, o *rock*. Apropriaram-se do local para, assim como as práticas realizadas na loja de disco, trocar experiências, discos, curiosidades musicais, conversar, beber, “fazer um som”.

Além do grupo formado pelos nossos colegas, outras turmas também se encontravam ali naquele recinto. Era o cenário perfeito para sociabilizar com outras agremiações parecidas.

Para nossos empreendedores musicais, a praça era o ponto de partida para a realização do evento. Ali seria possível escalar as bandas, pedindo engajamentos dos integrantes de cada uma para ajudar na divulgação, para encontrar um espaço para o show e conseguir os equipamentos sonoros mínimos para garantir que as bandas fossem ouvidas.

E assim foi acontecendo.

A semana começou com uma boa notícia. Alguns integrantes de uma das bandas escaladas para participar do festival conseguiram convencer o presidente da associação de um dos bairros existentes na cidade a locar o salão para a realização do evento. O argumento primordial usado pelos garotos foi de que se tratava de um show organizado e frequentado por pessoas “comportadas”. A música tocada seria o *rock*, contudo, nada muito “pauleira”. O presidente, ainda com certa hesitação, concordou em ceder o salão antes utilizado somente para reuniões e outras confraternizações dos moradores daquele bairro.

No mesmo dia, as integrantes de uma das outras bandas participantes formada basicamente por garotas se mobilizaram na busca de equipamentos de som para garantir a trilha sonora do evento. Cada uma conseguiu achar um equipamento diferente para fazer o show acontecer. De um lado vieram os amplificadores de guitarra e contrabaixo. Outra havia ganhado uma bateria há poucos meses e não titubeou em emprestar para todos os outros bateristas da noite. Outra jovem conseguiu com uma loja de instrumentos musicais, em forma de patrocínio, caixas de som para garantir que as vozes dos vocalistas fossem ouvidas com um mínimo de clareza.

De forma colaborativa, o festival ganhou corpo e, o que antes parecia apenas um plano no papel, estava se transformando em realidade.

Algumas poucas pessoas que não eram integrantes de nenhuma banda, mas mesmo assim grandes entusiastas de shows e festivais de *rock*, entraram no jogo e decidiram ajudar na divulgação do evento. Como o tempo até a data do festival era curto, confeccionaram rapidamente, à mão, cartazes e pequenos folders para entregar e colar em lugares visíveis como pontos de ônibus, escolas, bares, lojas de instrumentos musicais, a loja de discos, além da distribuição corpo a corpo.

O fato de os materiais de divulgação terem sido criados à mão foi devido à falta de recursos financeiros para fabricar de forma profissional. Todavia, não possuir meios de divulgação mais qualificados, não era empecilho de realizarem uma divulgação ampla.

A semana foi passando rapidamente e, junto dela, os últimos detalhes para o festival acontecer foram alinhados. Ao todo participariam da noite cinco bandas. Todas elas tinham o *rock* como gênero principal. Entretanto, havia vertentes diferentes como o *punk*, o *hardcore*, o *death metal*, o *classic rock* e o *pop rock*. A variedade de estilos, ainda que todos baseados no *rock*, mostra uma particularidade dessa cidade. Talvez, em outras localidades, uma banda de determinado estilo não se relacionaria com outra, de estilo diferente da sua. Contudo, aqui em nossa narrativa, esses grupos uniam forças para juntos fazerem um único evento. Afinal, a intenção era criar possibilidades de divulgar seus trabalhos, difundir a música local, buscar alternativas para se divertirem.

Finalmente o dia do festival chegou. Era o sábado seguinte àquele do início da jornada de nossos amigos. O evento começaria somente no início da noite. Porém, desde manhã até o pôr do sol, os envolvidos na organização já estavam preparando tudo para que acontecesse da melhor maneira possível.

Cada banda teria aproximadamente 60 minutos para se apresentar, contando o tempo necessário para se preparar e arrumar os equipamentos de cada integrante em cima do palco. Entre uma banda e outra, um amigo colecionador de discos fazia as honras de discotecar, garantindo que em nenhum momento faltasse música para os ouvidos.

Como a associação de bairro onde o festival estava sendo realizado ficava em uma região consideravelmente afastada do centro da cidade, os organizadores do evento disponibilizaram um velho ônibus para levar o público até o local. A cada 1 hora, iniciando a partir das 21h, o ônibus sairia da frente da loja de discos a qual citamos no nosso Ato I. Portanto, a loja era o ponto de encontro dessa turma e não poderia ser em outro local a partida e chegada do transporte.

Durante o evento, nossos amigos idealizadores do projeto se dividiram em várias tarefas, buscando garantir assim que tudo ocorresse da melhor maneira. Alguns ficaram na bilheteria cuidando de todos os fluxos de caixa. O valor arrecadado seria utilizado para pagar os custos do evento e, caso sobrasse alguma coisa, seria dividido igualmente entre as bandas que tocariam naquela noite.

Outra galera havia se programado para cuidar do comércio de camisetas, fitas e CDs das bandas locais. Apesar de serem extremamente amadoras, essas bandas eram estruturadas o suficiente para confeccionarem algumas camisetas com seus nomes além de dispor de algumas gravações caseiras de suas canções, gravadas em pequenos estúdios ou com gravadores antigos. Criavam seus próprios meios de divulgação.

Durante os shows, os próprios músicos das bandas participantes revezavam-se na função de técnicos de som. Enquanto uma banda dava tudo de si em cima do palco, integrantes das outras bandas, além de curtir o show, ficavam atentos para qualquer problema técnico que pudesse ocorrer. Caso fosse necessário, corriam para a mesa de som para regular um volume de algum instrumento ou subiam no palco para juntar um cabo que havia desplugado.

Nem o mais entusiasmado dos nossos amigos organizadores poderia prever que o pequeno festival seria um sucesso. E foi. O engajamento das pessoas para

fazer acontecer contagiou os demais, facilitando todos os processos da realização do evento. O público compareceu, dançou, comprou camisetas e CDs. No final, as bandas receberam um pequeno cachê do que sobrou do dinheiro da bilheteria, descontando o que foi utilizado para pagar alguns custos.

No domingo seguinte, a praça novamente foi tomada pelas pessoas que costumavam frequentar o ambiente. O assunto não poderia ser outro. Todos comentavam sobre a grande experiência que tinha sido o festival da noite anterior. É verdade que não tinha sido o primeiro evento daquele perfil. Tampouco seria o último. Porém, para aquelas pessoas, para os músicos, para os organizadores e para o público, ficou a sensação de realização de um movimento alternativo.

É bem verdade que a cidade não se encontrava parada na noite em que o evento acima foi realizado. E nem de modo geral. Havia uma quantidade significativa de espaços de entretenimento e lazer, como bares, restaurantes e casas noturnas, embora pouco frequentados pelos grupos protagonistas dessa história. O fato de terem se mobilizado também não os coloca em nenhum grau de importância maior do que o restante da população. Contudo, importantes para as reflexões a seguir são as práticas efetuadas pelos grupos aqui destacados ao mobilizarem o gosto em comum por determinada manifestação cultural em conjunto com os espaços existentes na cidade, projetando novas significações e apropriações a eles.

1.1 - O CONCEITO DE CENAS MUSICAIS E A SUA TRAJETÓRIA NO AMBIENTE ACADÊMICO

A narrativa realizada acima, ainda que breve, tem como objetivo tentar colaborar no entendimento de um conceito bastante fundamental para este trabalho, ou seja, a ideia de “cenas musicais”. Nesse sentido, é importante nos atermos às práticas realizadas pelo grupo de adolescentes que organizou o festival narrado anteriormente, pois, juntamente com o embasamento teórico o qual será demonstrado a seguir e os relatos dos entrevistados para essa dissertação, possivelmente a concepção sobre o termo será mais bem atingida.

A expressão “cenas musicais” é ouvida a algum tempo no ambiente musical. De acordo com o historiador Artur Onyaiê Gonçalo do Nascimento (2014), o termo era utilizado, já na década de 1940, por jornalistas que transitavam no meio cultural

em torno do jazz. Nas décadas de 1980 e 1990, as “cenas musicais” se tornaram popular em virtude, novamente, do uso jornalístico nas publicações de matérias as quais tratavam sobre práticas musicais (NASCIMENTO, 2014, pg. 01).

Embora a presença da expressão possa ter sido sentida há algumas décadas, sempre relacionada com movimentos em torno da música, “cenas musicais” passaram a ser estudadas academicamente a partir da década de 1990. Entretanto, para iniciar o diálogo teórico acerca de seu significado, é preciso fazer um breve resgate do percurso dos Estudos Culturais, tendo em vista que a aplicação da expressão de maneira mais fundamentada é fruto das reavaliações dos conteúdos levantados pelos teóricos daquela linha.

Os anos de 1960 e 1970 foram significantes para os Estudos Culturais, pois, em consequência de um gradativo senso de compromisso com questões políticas iminentes da sociedade britânica, o mundo acadêmico daquela região passou a considerar a cultura do ponto de vista antropológico em consonância com as teorias neomarxistas da produção e reprodução social. Assim sendo, o *Centre for Contemporary Cultural Studies*, da Universidade de Birmingham aprofundou seus estudos, através de análises textuais e trabalhos etnográficos, com o intuito de compreender como artefatos e práticas culturais poderiam funcionar para engendrar uma aceitação ao *status quo* e à dominação social, possibilitando e encorajando “estratos subordinados a resistir à opressão e a contestar ideologias e estruturas de poder conservadoras” (FREIRE; FERNANDES, 2006, p. 25).

Nessa perspectiva, os agrupamentos juvenis passaram a ser objeto de estudos, tendo como base teórica em Gramsci e sua ideia de hegemonia, o conceito de ideologia proposto por Althusser e bem como o entendimento de cultura de Williams, como um lugar de disputa na produção de significados. Dessa forma, a expressão *subcultura*⁵, conseqüentemente, foi utilizada pelos pesquisadores da CCCS para explicar esses grupos da Inglaterra no período pós-guerra (SÁ, 2012, p. 150).

Ainda nesse sentido, o professor pesquisador em sociologia cultural Andy Bennet (2004), da Universidade de Griffith, em Queensland – Austrália, o CCCS adotou o uso de *subcultura* como meio de relatar determinados grupos da juventude britânica.

⁵ Originalmente, a expressão *subcultura* foi apresentada pela Escola de Chicago na década de 1920, como forma de explicar sociologicamente a conduta do crime e do desvio (BENNET 2004, p. 224).

A doutora em comunicação, Simone Pereira de Sá (2012) relata:

Pois, partindo desta perspectiva, os diversos trabalhos dedicam-se às (sub) culturas espetaculares dos jovens ingleses da classe trabalhadora – tais como *skinheads*, *punks*, *mods* – analisadas a partir da sua relação mais ou menos “resistente” a partir do consumo de música, roupas e outros símbolos identitários; ao mesmo tempo em que a partir do grau de autonomia que eles mantêm dos valores de sua comunidade, representadas pela cultura parental e pela classe trabalhadora. (SÁ, 2012, pg. 150).

Todavia, na medida em que os estudos avançaram, a aplicação do termo *subcultura* recebeu críticas em relação a sua abrangência, pois seu significado implica em uma relação entre o contexto de determinado grupo e a música que produzem/consomem. Ou seja, embora os estudiosos da CCCS acreditassem que todos os membros de uma *subcultura* pertencem a uma mesma origem de classe, isso pouco é provável, pois no próprio movimento *Punk* (considerado um exemplo de *subcultura* na perspectiva da CCCS) há evidências de que muitos de seus membros pertenciam à classe média e não trabalhadora (BENNET, 2004, p. 225).

Conforme Rafael Sânzio Nunes Fonseca, a crítica central e decisiva à noção de *subcultura* é em relação a seus resultados potencialmente duvidosos, visto que, nesse entendimento, a cultura é vista como socialização “cercada por linhas rígidas de divisão em relação à outra cultura, esta dominante, homogênea e de proporções nacionais” (FONSECA, 2011, p. 20).

Ou seja, as observações na perspectiva do entendimento das *subculturas* buscavam classificar os grupos juvenis circunscrevendo-os em rótulos, estipulando seus limites ao compará-los com outras culturas. Nesse sentido, um indivíduo pertencente à determinada *subcultura* seria aquilo e nada mais. Estaria fixamente limitado a uma categoria.

Embora recebendo críticas, os esforços empreendidos pelos CCCS foram importantes para os Estudos Culturais na segunda metade do século passado, especialmente a partir da década de 1970. A relevância das observações levantadas pelos estudiosos de Birmingham desencadeia para o surgimento de novas expressões, dentre elas a de “cenas musicas”.

Os anos de 1990 apresentaram um cenário de constante transformação. Em conformidade com Simone Pereira de Sá, o contexto dos acontecimentos das últimas duas décadas do século XX, pode ser resumido, a partir da palavra-chave

“globalização”, por efeito dos fluxos internacionais de comércio, cultura, migrações e mídias, cada vez mais intensos operando na relação entre culturas locais entre si e com o mundo, além de problematizar entendimentos próprios da modernidade como Estado-nação, comunidades e suas ligações territoriais e identidades fixas e estáveis (SÁ, 2012, p. 149).

As investidas em direção à revisão dos estudos e métodos empregados pelo CCCS, em consonância com João Freire Filho e Fernanda Marques Fernandes (2005), motivaram, no contexto acadêmico anglo-americano, uma nova área de investigação, conhecida como estudos *pós-subculturais* – nos quais alguns autores podem ser referenciados, como Maffesoli, Baudrillard, Jamenson, Butler, reavaliando a relação entre jovens, música, estilo, identidade, na esfera social do movimentado contexto do fim do século XX, produzindo novas e híbridas constelações culturais, ensejando a proliferação de novas terminologias como *canais, subcanais, redes, comunidades emocionais estilos de vida, neotribos e cenas musicais*.

Os estudos direcionados em busca da compreensão de *cenas musicais* foram iniciados academicamente pelo professor do Departamento de Comunicação e História da Arte da Universidade de McGill, Montreal-Canadá, chamado Will Straw que, em 1991, publica um ensaio na revista “Cultural Studies” (BENNET, 2004, p. 225), intitulado *Sistemas de articulação, lógicas e mudança: comunidades e cenas na música popular*⁶ (tradução nossa), no qual, Straw discorre sobre a distinção entre comunidades musicais e cenas.

A reflexão em relação à diferenciação entre os dois sentidos de práticas culturais acima citadas oportunizou um primeiro conceito sobre *cenas*. Will Straw (1991) entende que a *comunidade musical* seria uma modalidade em que as práticas musicais estariam diretamente ligadas geograficamente com o local, garantindo a permanência e a continuidade histórica de um determinado estilo ali produzido.

Em outras palavras, é o reconhecimento de um estilo de música ou prática musical a partir do espaço geográfico ao qual está enraizado, de maneira mais fixa, imóvel. Aproximando o entendimento de *comunidades musicais*, proposto por Will Straw com o campo do Patrimônio Cultural, é possível citar como exemplo os registros de bens patrimoniais imateriais os quais possuem a música em suas bases

⁶ No original: *Systemas of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music*.

– como o *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*, visto como uma das expressões musicais, coreográficas, poéticas e festivas relevantes para a cultura brasileira, considerado desde 2005, Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO (IPHAN, 2006), ou até mesmo o *Frevo*, na mesma condição de expressão musical, coreográfica e poética, reconhecido também, no ano de 2012, pela UNESCO (IPHAN, 2016).

O conceito de *cenas*, por sua vez, é apresentado por Straw ao se referir a um grupo onde as práticas musicais são mais flutuantes, existindo multiplamente nas várias formas de troca e fertilização. Não há intenção de proteger uma continuidade de práticas musicais de um determinado lugar. Em suas palavras:

Uma cena musical, em contraste, é aquele espaço cultural em que uma série de práticas musicais coexistem, interagindo uns com os outros dentro de uma variedade de processos de diferenciação, e de acordo com amplas trajetórias diferentes de mudança e fertilização cruzada. (STRAW, 1991, p. 373)⁷.

Em 2006, através do artigo *Scenes and Sensibilities* (*cenas e sensibilidades*, tradução nossa), Will Straw apresenta novas considerações sobre a ideia de *cenas*. Em seu entendimento, o conceito é eficaz nas análises de unidades culturais as quais apresentam limites invisíveis e elásticos, podendo, ao mesmo tempo, evocar o que tem de íntimo em uma comunidade e o cosmopolitismo fluído da vida urbana. Para a comunidade, adiciona uma sensação de dinamismo e, para a vida urbana cosmopolita, reconhece círculos internos e histórias secretas através de práticas e locais sem visibilidade espetacular ou da mídia (STRAW, 2006, p. 06).

Neste trabalho, são abordados os seis aspectos que constituem uma *cena*:

(A) a congregação recorrente de pessoas em um determinado lugar, (b) o movimento dessas pessoas entre este lugar e outros espaços de congregação, (c) as ruas em que esses movimentos acontecem (d) todos os lugares e atividades que cercam e nutrem uma preferência cultural particular, (e) os fenômenos mais amplos e geograficamente dispersos de que este movimento ou essas preferências são exemplos locais, (f) as redes de atividades microeconômicas que possibilitam a sociabilidade e ligam esta cena à cidade. (STRAW, 2006, p. 06, tradução nossa).

O desenvolvimento do conceito apresentado por Will Straw é muito oportuno de acordo com Simone Pereira de Sá (2012), pois a ideia salienta a flexibilidade e a

⁷ No original: 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.

fluidez das práticas musicais contemporâneas, frisando os vetores de fluxo, movimento e mutabilidade apresentado pelas identidades na pós-modernidade, sem deixar de ser uma unidade cultural flexível que possa circunscrevê-las. A ideia pode então indicar a direção de um movimento e sua escala, sem a inflexibilidade da noção de *subcultura* nem a excessiva flexibilidade que outros conceitos pós-modernos possam apresentar, como *neo-tribos* ou *canais*, uma vez que estes se tornam poucos operativos ao ignorarem a centralidade de processos de classificação e suas disputas simbólicas como fatores de construção identitária e de sociabilidade.

Em outra passagem do artigo *Cenas e Sensibilidades*, o professor canadense revela uma face significativa do conceito-tema. Ao realizar uma análise cultural urbana na perspectiva das *cenas*, ela nos oportuniza algumas considerações – por exemplo, a paisagem urbana visivelmente social cujo conceito nos auxilia a delinear a sua ordem subjacente. Ou seja, designar uma cena dá profundidade ao teatro da sociabilidade urbana através dos locais de congregação. Straw afirma que “chamar esse fenômenos de cenas significa vê-los em termos de suas lógicas obscurecidas e sua participação no realinhamento contínuo de energias sociais” (STRAW, 2006, p.7). Seu entendimento segue ilustrando que, ao descrever a reunião de pessoas em um bar como uma “cena”, subentende-se que esses momentos de sociabilidade, supostamente sem uma intenção, são vistos na produção de tramas, projetos e identidades de grupo, permitindo um sentido estético de cidade como um espaço de sensações e teatralidades. Assim, começa-se a vislumbrar uma cartografia das regiões sociais da cidade e sua interligação (STRAW, 2006, p. 08).

O conceito aqui apresentado parece ser uma alternativa para compreender a fluidez e o constante movimento das sociabilidades urbanas, sendo, mais abrangentes que as noções de *subcultura* ou *comunidade*.

É importante frisar que Straw faz uma observação para o uso do termo “cena”. O professor defende a ideia de que o conceito não se restringe ao sentido original da palavra, etimológico. Porém, é uma metáfora para o fluxo urbano. Em suas palavras, “nos obriga a examinar o papel das afinidades e interconexões que, enquanto se desenrolam ao longo do tempo, marcam e regularizam os itinerários espaciais de pessoas, coisas e ideias” (STRAW, 2006, pg. 10, tradução nossa)⁸.

⁸ No original: It compels us to examine the role of affinities and interconnections which, as they unfold through time, mark and regularize the spatial itineraries of people, things and ideas.

A relação das cenas com a cidade também é observada por William Straw. Em artigo publicado em 2004, intitulado “*Cultural Scenes*” (cenas culturais), algumas considerações nesse sentido são feitas.

Uma cena remete a específicos grupos de atividades sociais e culturais que podem ser diferenciados conforme a sua localização ou o gênero de produção cultural que lhe confere sentido ou, ainda, a atividade social da qual algum movimento toma forma. Por exemplo, pensando na localização, podemos citar a cena musical de Pernambuco. Quando observado o gênero cultural, podemos ter um estilo específico musical, como o *Punk*. Por fim, o grupo de idosos que jogam xadrez, na Praça Nereu Ramos, centro da cidade de Joinville, podem ser um exemplo de uma cena que se constrói em volta de uma atividade social.

Nesse sentido, Straw (2004) aponta que o conceito de *cena* nos convida a mapear o território da cidade com novos olhares, na medida em que também designa certos tipos de atividades cuja relação com o território não é facilmente afirmada. Ou seja, é possível empregar novos olhares no que tange ao mapeamento do território da cidade uma vez que a *cena*, na sua constituição, realiza-se em espaços pouco perceptíveis ou possuem outros significados que divergem daqueles empregados pelos atores desse movimento. É a mesma razão que dificulta a afirmação das atividades realizadas pela cena com o território. Elas surgem partindo dos excessos de sociabilidade os quais permeiam a busca de interesses, fomentando assim a inovação e a experimentação contínua da vida cultural das cidades. As cenas possuem um papel produtivo e funcional da vida urbana, são infraestruturas da cidade para troca, interação e instrução.

Ainda que as *cenas* possam servir para os mais variados gêneros artísticos, elas são comumente associadas à música. Isso se dá na medida em que a produção e o consumo de música oferecem uma maior facilidade a uma sociabilidade urbana móvel, oferecendo um pretexto para sair pela cidade, consumir cultura, momentos de interação coletiva, nas mesas de bar, conversas públicas e coletivas (STRAW, 2004, p. 413).

A contribuição apresentada pelo professor William Straw relativo ao entendimento do conceito de *cenas*, especialmente as musicais, vem sendo de suma importância nas observações acerca das produções culturais no tecido urbano. Entretanto, não temos uma definição fixa desse conceito. Não poderia ser

diferente, afinal, trata-se de uma ideia construída a partir de uma atividade artística de constante movimentação.

No Brasil, as discussões nesse sentido têm produzido relevantes considerações. Conforme o doutor em comunicação, Michael Herschman (2010), as *cenas musicais* podem ser materializadas em circuitos culturais representados pelos espaços geograficamente estipulados como locais de shows, bancas de vendas de CDs, camisetas e outros artigos, bares, teatros, lojas de instrumentos e discos; ou simbolicamente mediante os festivais, interações, críticas. Esses espaços seriam “territórios afetivos” agenciados por consumidores os quais mantêm a necessidade de materializar essas experiências musicais.

Jeder Janotti Junior ao relacionar as *cenas musicais* ao mercado propõe a percepção de “enquadramentos sensíveis”, nome que dá às disputas e as negociações que afirmam territórios sonoros, ou seja, “circunscrições de experiências e consumos culturais, articulados por sonoridades e pelo modo como elas circulam, são embaladas e posicionam os participantes das cenas em diferentes circuitos culturais”, nas quais é possível perceber “a importância das cenas nos processos de identificação cultural com sonoridades e experiências musicais” (JANOTTI, 2012b, p. 02).

O desenvolvimento sócio e econômico do espaço urbano também contribui significativamente para a formação de uma cena e para a participação dos atores sociais envolvidos na sua cadeia produtiva, uma vez que sujeitos formam grupos os quais se identificam com uma cena e atuam na disseminação de informações sobre este movimento, compondo redes sociais afetivas e mercadológicas circunscritas em certas práticas musicais (JANOTTI; PIRES, 2011).

Em consonância com Simone Pereira de Sá (2012), o termo *cenas* concilia-se com as noções de espaço, território e lugar, oportunizando que o pesquisador cartografe as sociabilidades e regiões de uma cidade, a partir das interconexões que apontam para a organização das comunidades de gosto por meio dos espaços metropolitanos. Assim sendo, o conceito de *cenas* propicia sintonizar com os momentos em que a sociabilidade, primeiramente subterrânea e sem objetivos, cria corpo, sujeita a identidades de grupo mediante diálogos e objetivos comuns, além de dar luz à multiplicidade de atividades e mobilidades de um grupo que, através dos seus movimentos, realinha as cartografias da cidade.

1.2 – IT’S ONLY ROCK AND ROLL (BUT A LIKE IT)⁹

Influência de um irmão mais velho. Dos discos emprestados por um tio. Dos amigos da escola. Da capa convidativa de um LP. Da rádio. Dos pais. De alguma forma, os atores narradores dos acontecimentos investigados nessa pesquisa, em determinado momento de suas vidas, sentiram-se embevecidos pela música, em especial pelo *rock*. Dito isto, saliento que os acontecimentos aqui investigados são narrados por músicos, produtores culturais, frequentadores de shows e pessoas ligadas à imprensa que participaram de maneira direta no movimento musical de rock autoral da cidade de Joinville no período da década de 1990. A cada novo tópico exposto, cada nova temática abordada é apontada pela narrativa destes atores. Desta maneira, o trabalho não é apresentado apenas na perspectiva do mestrado, mas sim entremeado com o ponto de vista dos participantes da pesquisa.

De acordo com as palavras de Edson Luís de Souza¹⁰, o seu interesse por música e, conseqüentemente, pelo ritmo mais acelerado representado pelo *rock*, revelou-se quando tinha apenas treze anos, por influência de seu irmão mais velho. Ele conta que, a partir do momento em que o irmão começou a trabalhar, o mesmo passou a comprar diversos discos do gênero. Em suas palavras “[...] naquela época de oitenta e sete a oitenta e oito, o meu irmão gostava de rock nacional, não importava o que, esse rock nacional tinha *Garotos Podres* e tinha *Kid Abelha*”.

Posteriormente, Edson Luís direcionou seu interesse por outras vertentes do *rock*, contudo, a importância da influência gerada pelo irmão está presente até os dias de hoje. Atualmente, Edson reside na cidade próxima de Joinville, chamada Jaraguá do Sul, onde continua desenvolvendo suas atividades relacionadas à música através da organização de eventos, atuando em uma banda de *punk rock* e alimentando um blog¹¹ na internet, onde disponibiliza gravações de bandas dos anos de 1980 e 1990 que foram registrados, em fita K7.

Mesmo morando em outra localidade, Edson, ainda tem laços com Joinville, por meio de amizades mantidas e dos parentes que residem na cidade. Contudo, a sua narrativa é valiosa tendo em vista a sua participação como membro da banda

⁹ Referência ao título de uma música da banda inglesa Rolling Stones, lançada em 1974. Tradução: É apenas rock and roll (mas eu gosto disso);

¹⁰ SOUZA, Edson Luís de. **Edson Luís de Souza**: entrevista [16 fev. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Jaraguá do Sul;

¹¹ O blog é intitulado de Demo Tapes Brasil. Link: <http://demo-tapes-brasil.blogspot.com.br/>;

joinvilense *The Power Of The Bira*¹² e por ter participado ativamente da organização de shows durante o início da década de 1990.

Em outras memórias narradas, como a de Marcos Maia¹³, a figura do irmão mais velho também está presente como referência, não pelos discos diretamente, mas por ter um irmão integrante de uma banda na cidade de Joinville-SC. Um detalhe destacado por Marcos é que, em sua infância, durante a década de 1980, o *rock* era o “expoente máximo da cultura jovem”. Seguindo seu ponto de vista, em razão dessa popularidade do estilo musical, o acesso a esse gênero era facilmente alcançado.

Além de participar como guitarrista da banda *The Power Of The Bira*, Marcos Maia, fundador de outra banda muito atuante durante a década de 1990, na cidade de Joinville, a banda *Sanchez*¹⁴. Nos dias de hoje, Marcos não está mais envolvido diretamente com a música, embora trabalhe como representante comercial de uma empresa de duplicação e impressão de CDs e DVDs. A banda *Sanchez* nunca anunciou oficialmente o fim de suas atividades e Maia, como é conhecido por seus amigos, ainda preserva em sua casa os instrumentos musicais.

A percepção levantada por Maia de que o *rock*, nos anos 1980, era um gênero popular é corroborada pela narrativa de Nielson Modro¹⁵. Durante o final da década de 1980 e início dos anos 1990, Modro foi colunista do jornal *A Notícia* através da coluna “Acorde” onde escrevia sobre a cultura local, em especial, música e bandas joinvilenses de *rock*. Ele rememora que, em detrimento da popularização do *rock* no Brasil a partir de 1985, muitas bandas surgiram em Joinville. Afirma que “em Joinville não foi diferente, final dos anos 80, Joinville tinha pelo menos umas cento e cinquenta bandas nas garagens aí das casas”¹⁶. A informação oferecida por

¹² A banda *The Power of The Bira* existiu de 1992 até 1996, possuindo três gravações consideradas “oficiais” que registram as músicas criadas por seus integrantes nos quatro anos de existência do grupo. Em suas composições, apresentavam ritmos variados do *rock* como o *punk* e o *hardcore*. Fonte: disponível em: <<http://thepowerofthebira.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 28 de set. de 2016;

¹³ MAIA, Marcos. **Marcos Maia**: entrevista [16 fev. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville.

¹⁴ O início das atividades da banda *Sanchez* se deu no ano de 1996. De acordo com o release apresentado pelo grupo, nunca houve a intenção de transitar em um único estilo musical ou rótulo, estando livres para criarem sua própria identidade. Lançaram no ano 2000 uma *demo-tape* intitulada “Gangsta Way of Life” contendo seis músicas de autoria do grupo. Fonte: Blog Joinroll. Disponível em: <<http://joinroll.blogspot.com.br/2010/05/sanchez.html>>. Acesso em: 28 de set. de 2016;

¹⁵ MODRO, Nielson. **Nielson Modro**: entrevista [31 mar. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville.

¹⁶ A citação de Nielson acerca da quantidade de bandas existentes em Joinville no final dos anos 1980 será retomada no Capítulo 3 – Cena no ritmo da imprensa.

Nielson é sustentada, segundo o próprio, de acordo com sua percepção através da convivência com muitas dessas bandas.

Para outro de nossos entrevistados, o gosto pelo *rock* foi despertado por um de seus tios. Entre quadros de bandas e artistas, bandeiras e instrumentos musicais presentes na sua casa – local que escolheu para narrar suas memórias –, Fábio Gorresen¹⁷, que no período relacionado ao recorte da pesquisa atuou nas bandas *Hephrem*¹⁸ e *Flesh Grinder*¹⁹, menciona que sua principal influência foi um tio que possuía uma quantidade significativa de discos facilmente emprestados para o então garoto pré-adolescente. Em suas palavras:

Acho que foi tipo, na verdade, desde pequeno, assim, tipo meu tio, que até hoje tipo tem sessenta... sessenta anos, talvez sessenta e pouco mais. Ele sempre gostou né de rock. Daí tipo, eu ia na casa dele desde pequeno e aí tinha os discos do Kiss, tipo o Queen, Deep Purple, essas coisas assim [...]

A banda norte-americana *Kiss* foi a primeira a chamar a atenção de Fábio. Entre risos tímidos, o entrevistado revela que sua mãe até hoje demonstra pouco apreço pelo tio, em função deste ter apresentado o *rock* ao seu filho.

Cada fala proferida pelos entrevistados, algumas dentre elas citadas, são lembranças de acontecimentos marcantes para suas trajetórias. A música e, em especial, o *rock*, está presente até os dias de hoje em suas vidas através de projetos musicais, trabalhos e gostos.

À vista disto, algumas considerações relativas ao gênero musical *rock*, serão apresentadas com o intuito de sedimentar as bases propostas da presente pesquisa.

1.2.1 Rock and Roll: das suas raízes à sua popularização

Em 1958, em uma audição musical realizada no Congresso dos Estados Unidos, o cantor norte-americano Frank Sinatra afirmou:

¹⁷ GORRESEN, Fábio. **Fábio Gorresen**: entrevista [13 out. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville.

¹⁸ A banda *Hephrem* foi uma das primeiras a trabalhar com o gênero mais pesado do rock conhecido como Metal na década de 1990 em Joinville. Surgida em agosto de 1990 e finalizada em 1993, ao todo lançaram duas demo-tapes com músicas todas compostas pelo grupo. Fonte: Blog Joinroll. Disponível em: <<http://joinroll.blogspot.com.br/2010/05/hephrem.html>>. Acesso em: 16 de out. de 2016;

¹⁹ *Flesh Grinder* é uma banda formada em 1993 e que ainda está em atividade. O som da banda é pesado e rápido, com o vocal cantando frases ligeiras e berradas. Em sua trajetória a banda acumula shows em outros países como Chile, França, Alemanha, Portugal, Itália e Eslováquia. Além disso, possuem seis discos lançados. Fonte: disponível em: <http://www.metal-archives.com/bands/Flesh_Grinder/3277>. Acesso em: 16 de out. de 2016;

(Rock and roll é) a mais brutal, feia, desesperada e viciada forma de expressão que eu já tive o desprazer de ouvir. (Ele é escrito e cantado) na maior parte por estúpidos cretinos (e) por meio de suas reiteraões imbecis e letras hipócritas – obscenas – na verdade sujas... (o rock and roll) consegue ser a música marcial para todo delinquente de costeletas na face da terra. (SINATRA apud FRIEDLANDER, 2002, p. 11).

O depoimento acima, proferido com ríspidas palavras, provoca alguns questionamentos. Qual seriam os motivos que levaram o cantor a fazer este comentário? O que era, naquele momento, o *Rock and Roll* que tanto o enfurecia? Por quais razões essa música poderia ser considerada feia, brutal, desesperada, obscena, suja ou hino para delinquentes?

Nesse sentido, tendo em vista que as *cenais musicais* aqui estudadas foram constituídas por pessoas que nutriam (e nutrem) afeição pelo gênero musical *rock* e, através dos estímulos originados pelas indagações acima, algumas considerações a respeito deste fenômeno cultural serão expostas a seguir.

O ano de 1955 é popularmente referenciado como o marco zero, musicalmente falando, do surgimento do *Rock and Roll* através do lançamento da música “Rock Around the Clock” do artista americano *Bill Halley and his Comets*. O termo “Rock” já havia aparecido em títulos de outras canções ainda em 1950 como “Rocket 88” e “Rock the Joint”. Todavia, foi com ritmo acelerado e cheio de suingue de Bill Halley que a relação do nome com o estilo musical foi efetuada (MONTANARI, 1993, p. 63).

As origens do novo estilo, contudo, remontam a outras expressões musicais e sociais.

De acordo com Townsend (2011) o que realmente é preciso saber sobre as origens do *Rock and Roll* é que ele começou com a escravidão, através dos milhares de africanos desenraizados de suas terras e culturas nativas e trazidos para um mundo diferente do que eles tinham conhecimento, separados de suas famílias e tribos, jogados juntos nas mesmas plantações realizando trabalhos forçados nos Estados Unidos desde o século XIX.

A escravidão teria contribuído para a mistura de duas culturas na América – a do branco, rural, com a do escravo –, mediante uma série de tradições rítmicas e vocais originadas do continente africano as quais seriam refletidas na música, pois os africanos introduziram elementos rítmicos, além das variações sobre o uso das

vozes nas melodias das canções. Contudo, o aspecto emocional também foi significativo. As músicas cantadas pelos africanos e, posteriormente, pelos afro-americanos eram embaladas pelo trabalho penoso e repetitivo das plantações de algodão, da coleta de madeira. As melodias e ritmos eram entoados com essa carga emocional forte que permaneceu com a expansão da música para os gêneros como o *Blues*, o *Jazz* e o *Rhythm & Blues* (TOWNSEND, 2011).

As canções entoadas pelos afro-americanos nas plantações contribuíram para o surgimento de outros gêneros musicais também praticados por seus descendentes como o *Blues*, o *Ragtime*, o *Jazz*²⁰, os quais possuem forte ligação com o *Rock and Roll*.

Dentre os gêneros citados acima é preciso aludir o *Gospel* e a sua parcela nesse contexto. Uma música caracterizada pela desenvoltura vocal emocionada e pela complexidade, tendo suas raízes ligadas à chamada “igreja invisível” do final do período de escravidão, em um formato que incluía palmas, chamado-e-resposta, complicação rítmica, batidas persistentes e acompanhamento de percussão (FRIEDLANDER, 2002, p. 33).

Contudo, o *Rhythm & Blues* é regularmente aludido como o gênero musical de características afro-americanas que mais colaborou para a emergência do gênero aqui estudado.

Firmado apenas em 1930, o *Rhythm & Blues* já teria existido desde o século XIX e é representado por uma música mais dinâmica, rápida, de ritmo mais acentuado, tornando-o dançante (MUGNAINI, 2007, p. 32).

De acordo com Paul Friedlander (2002), este estilo seria a fusão de gêneros como *Blues*, *Jazz* e *Gospel*, formando, assim, “a maior fonte do rock and roll” (FRIEDLANDER, 2002, p. 31).

Para Paulo Chacon (1983), o *Rhythm & Blues* é a principal vertente afro-americana do *Rock and Roll*, uma vez que é neste gênero que podem ser

²⁰ **Blues:** A expressão “Blues” pode significar tanto “azul” além de “deprimido, melancólico” e “fortemente erótico”. A música Blues já se fazia presente na segunda metade do Século XIX, nos grandes centros rurais norte-americanos como os estados do Mississippi e do Texas e expressa bem as sensações de melancolia e sinceridade; **Ragtime:** é um dos exemplos mais antigos da música afro com ligações europeias, resultando em um estilo afro-americano. Tem forte presença pianística e melodia elaborada surgida na virada do século XIX para o XX; **Jazz:** Nasceu no final do século XIX em grandes centros urbanos como Nova York e, principalmente, nas cidades mais povoadas por afro-americanos como Chicago e Nova Orleans. É uma combinação de estilos como o *Blues* e o *Ragtime* tocado por instrumentos como piano, violão, sopros e com espaços para os músicos improvisarem. Fonte: MUGNAINI, Ayrton Júnior. **Breve história do Rock**. São Paulo: Coleção Saber de tudo, 2007.

encontradas suas origens corpóreas através das danças e do uso do corpo, de forma geral, como instrumentos de manifestação.

Seria um equívoco, porém, afirmar que o *Rock and Roll* surgiu unicamente das ligações com a música afro-americana.

Tonwsend (2007) pondera nesse sentido ao assegurar que lentamente a América “branca” se certificou da herança musical agradável e inspiradora que havia se tornado central para a vida afro-americana começando a imitá-la e a adaptá-la, gerando um exemplo de arte híbrida na cultura dos Estados Unidos, em que o *Rock and Roll* seria um patrimônio através dos encontros dos povos. A presença de imigrantes europeus em território norte-americano é relacionada com a chegada do navio *Mayflower*²¹ no ano de 1620. Dentro da embarcação vieram imigrantes da Europa, como Inglaterra, Polônia, Irlanda, Áustria, França e Rússia em busca de novas possibilidades de vida. Em razão da dificuldade de trazer instrumentos de grande porte junto ao navio, como o piano, os imigrantes optaram por carregar apenas o violão com a intenção de rememorar canções de suas regiões de origem e alimentar o senso de coletividade entre eles; uma vez instalados em seus locais de destino, impuseram-se como representantes de uma nova música fruto da mistura entre baladas anglo-irlandesas – com suas crônicas sobre o ponto de vista dramático e violento da vida – e as canções mais ritmadas e sentimentais oriundas do Tirol germânico, formando assim o que viria a ser conhecido como música *country* (SCHWARTZ, 2014, p.31).

O *country and western music*²² (música do campo e do oeste), em conformidade com Paulo Chacon, representou a “versão branca para o sofrimento de pequenos camponeses”, estando ligada com a música *cowboy* do oeste americano (CHACON, 1983, p. 10).

Juntamente, nesse mesmo contexto, a música *Folk*²³ também é referenciada como um dos gêneros presentes nas bases do *Rock and Roll*.

²¹ Para maiores informações acerca do navio *Mayflower* acessar o portal <http://mayflowerhistory.com/voyage/>.

²² **Country music (música country):** é a música do campo, caipira, interiorana, realizada em lugares distantes dos centros urbanos, reconhecida por ser uma música popular. Embora este gênero tenha sido rotulado apenas em 1949 pelo editor Paul Ackerman, da revista *Billboard*, já em 1924 o primeiro disco de grande repercussão deste estilo foi gravado, conhecido como “The little long” do artista Fiddlin’ John Carson. O cantor e compositor Hank Williams (1923/1953) é considerado o primeiro ídolo da *Country Music*. Fonte: MUGNAINI, Ayrton Júnior. **Breve história do Rock**. São Paulo: Coleção Saber de tudo, 2007.

²³ **Folk music:** Literalmente, pode ser reconhecida como “música do povo”, ou melhor, música folclórica. Esta expressão está diretamente ligada com a música folclórica norte-americana, tendo

Portanto, no arranjo entre as musicalidades de matrizes afro-americanas e europeias presentes em solo norte-americano, o *Rock and Roll* explode na metade do século XX, sendo creditado ao músico *Bill Halley* o papel de percussor do gênero ao lançar o single “Rock Around the Clock” no ano de 1955, como aqui já citado. O pesquisador Chinês Yonghong Zhang, nesse sentido, clarifica:

Rock and Roll surgiu na década de 1950. A frase “rocking and rolling” (balançar e rolar) originalmente era usada para descrever o movimento de um navio no oceano, mas foi utilizado no início do século XX, tanto para descrever um fervor espiritual como uma analogia sexual. Várias gravações de *Gospel*, *Blues* e *Swing* usaram a frase antes de se tornar utilizada com mais frequência - mas ainda de forma intermitente - no final de 1930 e 1940, principalmente em gravações e em avaliações do que se tornou conhecido como *rhythm and blues* destinado a um público negro. Em 1951, com sede em Cleveland, o *disc jockey* Alan Freed começou a tocar esse estilo de música popularizando o termo *Rock and Roll* para descrevê-lo. Em meados dos anos 1950, a música "Rock Around the Clock" do filme "Blackboard Jungle" foi amplamente divulgada e inaugurou a era do *Rock and Roll* americano. (ZHANG, 2013, p. 57) (tradução nossa).²⁴

A figura do DJ (*disk jockey*) Alan Freed está intimamente atrelada à popularização do *Rock and Roll*, conforme citação acima. De acordo com Paul Friedlander (2002), Alan, morando em Cleveland, surpreendeu-se ao constatar que a maioria dos consumidores de discos de *rhythm and blues* em sua cidade eram todos jovens brancos. Desta forma, Freed passou a tocar com mais frequência este estilo na estação de rádio em que trabalhava além de realizar o show ao vivo intitulado *Alan Freed's Moon Dog Rock and Roll House Party*, o qual, em março de 1952, atraiu 18 mil fãs ao Cleveland Arena, anfiteatro local com capacidade para 10 mil pessoas.

sido firmada como tal a partir da segunda metade do século XIX. Era frequentemente praticada nas zonas rurais, muitas vezes sendo transmitida pela tradição não escrita e abordavam temas relacionados à religiosidade ou conflitos políticos. Alguns artistas como Stephen Foster (1826/1864) e Leadbelly (1889/1949) são referenciados como expoentes da *folk music*. Posteriormente, no início da década de 1960, a mistura do *folk* com o *rock and roll* deu origem ao subgênero *folk-rock* onde se notabilizaram artistas como Bob Dylan, The Mamas & The Papas e Joan Baez. Fonte: MUGNAINI, Ayrton Júnior. **Breve história do Rock**. São Paulo: Coleção Saber de tudo, 2007.

²⁴ No original: “Rock and Roll arose in the 1950s. The phrase rocking and rolling originally described the movement of a ship on the ocean, but was used by the early twentieth century, both to describe a spiritual fervor and as a sexual analogy. Various gospel, blues and swing recordings used the phrase before it became used more frequently – but still intermittently – in the late 1930s and 1940s, principally on recordings and in reviews of what became known as rhythm and blues music aimed at a black audience. In 1951, Cleveland-based disc jockey Alan Freed began playing this music style while popularizing the term Rock and Roll to describe it. In the mid-1950s, the song "Rock Around the Clock" from the movie "Blackboard Jungle" widely circulated and ushered in the era of the American Rock and Roll.”

Em 1954, Alan Freed passou a residir em Nova York, trabalhando em uma estação de rádio local onde, durante quatro anos, apresentou seu programa *Rock and Roll Party* das sete às onze horas da noite, atingindo o status de programa mais popular da cidade. Considerado corajoso por transmitir *Rhythm and Blues* nas rádios, Freed sugeriu o termo *Rock and Roll* ao juntar as expressões “to rock” e “to roll” (FRIEDLANDER, 2002, p. 40).

Em uma realidade ainda distante da internet, as rádios representavam um importante veículo de divulgação das novas tendências musicais. Nesse cenário, a figura dos *Disc Jockeys* era viral para a difusão da música. Assim, as bases aqui referenciadas oportunizaram o surgimento de um fenômeno musical intenso a partir da segunda metade do século XX, sinalizando novas práticas sociais e mercadológicas. Algumas considerações nesse sentido serão apresentadas a seguir.

1.2.2 - Arranjos sociais e mercadológicos que cadenciam a música do século XX

Pesquisar a música além das suas estruturas musicais como harmonia, melodia e ritmo, significa concebê-la como fenômeno social. O século XX foi marcado por novos meios de entretenimento, produtos, consumo e de atores sociais. Nessa perspectiva, um novo gênero musical transformou o mercado fonográfico e a cultura como um todo. O *rock*, desde seu surgimento, tornou-se trilha sonora para uma série de mudanças na sociedade.

Na cidade de Joinville, nordeste de Santa Catarina, durante a década de 1990, a maioria dos atores enredados nos movimentos musicais objetos de estudo dessa dissertação enveredaram-se cedo pelo caminho da música. Eram jovens que, em média, variavam dos onze aos dezoito anos quando se sentiram atraídos pelo *rock*. Edson Luís de Souza descreve que, aos treze anos, influenciado pelo irmão, entrou em contato com o gênero, conforme em entrevista já referendada. A partir de então, esteve em sintonia com outros jovens que compartilhavam de gostos semelhantes. Edson narra:

Nós tínhamos uma turma na rua, que a maioria estudava no Colégio Oswaldo Aranha né? Lá no Glória, tinha uma turma assim, mais ou menos da mesma idade, e acabava que gravava em casa a fitinha e ouvia na base

da turma que era uma casa de um amigo nosso que morava lá na Max Colin, perto do ginásio Ivan Rodrigues...

Outra recordação contada por Edson, nessa sequência, foi de que, quando ele e seus colegas estavam com aproximadamente quatorze anos, a troca de informações musicais entre os membros do grupo era constante. Quando um amigo conseguia um disco de alguma banda, rapidamente passavam uns para os outros ou providenciavam cópias para distribuírem entre eles. Discos de bandas como *Dead Kennedys*, *Sex Pistols*, *Ramones*, *Ratos do Porão*.

Marcos Maia, outro dos atores entrevistados referenciados, foi mais precoce e, aos treze anos, já fazia parte de banda de *rock* que investia em músicas criadas pelos próprios integrantes. Além do mais, Maia conheceu cedo algumas bandas joinvilenses de rock autoral. Ele lembra que aos doze anos ouvia a fita da banda *Tensão Superficial*²⁵, de seu irmão mais velho que, ao sair diariamente para trabalhar, deixava o material vulnerável às escutas de Marcos.

A curiosidade, despertada por intermédio de conversas com colegas do colégio, quando tinha apenas dez anos, foi o que motivou Ricardo Borges²⁶ a ouvir e se aprofundar no *rock*. O ambiente escolar e a troca de informações entre os amigos também estão presentes em suas memórias.

Então, esse meu amigo ele é... a família dele era bem de vida assim, então ele tinha bastante disco que veio do pai dele de rock, e aí eu acabava indo na casa dele com uma fitinha virgem... fita K7 lá gravava e trazia pra casa e, meu Deus, destruía a fita de tanto que ouvia.

Uma particularidade evidenciada a partir dos testemunhos dos entrevistados é que eles entraram em contato cedo com o *rock*. De acordo com suas narrativas, muitos possuíam entre dez e quatorze anos quando o gênero despertou sua curiosidade. A característica do fator da idade aciona uma reflexão acerca da “explosão” do *rock and roll* em meados nos anos de 1950. É relevante frisar que os atores das *cenais musicais* joinvilenses estão falando de um período ocorrido no final

²⁵ *Tensão Superficial* foi uma banda joinvilense formada no ano de 1986 e que esteve em atividade até 1992. A sonoridade do grupo flertava com as vertentes do Punk, do New Wave e do Dark, muito presentes durante a década de 1980. Oficialmente nunca lançaram nenhum material fonográfico do registro de suas músicas. Contudo, há registros de vídeo de um show da banda no ano de 1989. Fonte: Blog Joinroll. Disponível em: <<http://joinroll.blogspot.com.br/2011/07/tensao-superficial.html>>. Acesso em: 23 out. de 2016;

²⁶ BORGES, Ricardo. **Ricardo Borges**: entrevista [25 abr. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo.

da década de 1980 e início dos anos 1990, contudo, aproximadamente entre trinta e trinta e cinco anos do nascimento do estilo musical de seus interesses.

O jovem e, conseqüentemente, a juventude, tiveram sua parcela de contribuição para a proliferação da música *rock and roll*. Em consonância com Weisheimer (2013), a juventude é uma categoria social que se constitui e adquire sentido, como entendido atualmente, a partir da chegada da modernidade que, segundo o autor, corresponde ao período histórico que abarca o desenvolvimento do capitalismo e a ascensão política da burguesia, caracterizando-se assim, pelas contínuas, rápidas e intensas transformações sociais, culturais e econômicas; a ampliação da diferenciação social; da especialização e da relativa autonomia das instituições; crescente racionalização, burocratização e secularização da vida. As percepções em relação à juventude são, necessariamente, sociais, culturais e historicamente determinadas, na medida em que, mesmo existindo jovens nos momentos históricos anteriores, os entendimentos, características e papéis sociais eram diversos dos atribuídos de agora.

Não há intenção aqui de se aprofundar teoricamente no entendimento do conceito de juventude. Contudo, a socióloga Janice Tirelli Ponte de Sousa, partindo dos entendimentos de Mannheim (1982), destaca que o conceito é carregado de ambigüidades próprias de uma geração correspondente entre a faixa etária dos quatorze e vinte e cinco anos, que vive em um momento intenso, com transformações marcantes de sua consciência de indivíduo, mental e espiritual, em que ser jovem, é viver em contato com uma “herança” social e cultural (SOUSA, 2006, p. 10).

Após a Segunda Guerra Mundial, uma parcela do mundo ocidental experimentou um forte crescimento econômico, ensejando o surgimento de uma nova e ampliada classe média nas áreas metropolitanas das cidades, sendo que, seus filhos, com acesso à informação, poder de compra e escolaridade ampliadas, passaram a questionar a própria sociedade em que viviam protagonizando o surgimento de uma nova categoria social – isto é, os jovens que, por um lado, eram consumistas, mas, por outro, aptos a exigirem seus direitos ou cidadania (FEIJÓ, 2009, p. 04).

Em conformidade com Marcos Alexandre Capellari (2007), considerar essa nova camada social como sujeitos históricos, implica em primeiro lugar, reconhecer, em seus objetivos e ações, as razões que os tornaram singulares, quer dizer, os

fatores que demarcaram a diferença em relação aos demais grupos sociais envolvidos nas disputas daquele período, percebendo seus projetos políticos, anseios etários os quais singularizaram o comportamento juvenil capaz de expô-los contra o pano de fundo da sociedade mais abrangente. Deste modo, se faz necessário traçar o seu perfil, não de toda juventude, mas da sua parte formada, em geral, por estudantes pertencentes às “camadas abastadas da população”. (CAPELLARI, 2007, p. 18).

Em a “Era dos Extremos” (1995), Eric Hobsbawm aponta o aumento da cultura juvenil específica e extraordinariamente forte a qual representaria uma profunda mudança na relação entre as gerações. Essa juventude que é “um grupo com consciência própria que se estende da puberdade” se tornava, então, um agente social independente. As mudanças sociais e políticas dos anos 1960 foram, segundo o historiador, dessa gente jovem, a qual rejeitava o status de criança e mesmo de adolescente, e negava, ao mesmo tempo, humanidade plena a qualquer geração acima dos trinta anos de idade (HOBBSAWM, 1995, p. 253). Para Hobsbawm:

A nova “autonomia” da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica do início do século XIX: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas. Essa figura, antecipada na década de 1950 pelo astro de cinema James Dean, foi comum, talvez mesmo um ideal típico, no que se tornou a expressão cultural característica da juventude — o rock. Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones, membro dos Rolling Stones, Bob Marley, Jimi Hendrix e várias outras divindades populares caíram vítimas de um estilo de vida fadado à morte precoce. O que tornava simbólicas essas mortes era que a juventude por eles representada era transitória por definição. Ser ator pode ser uma carreira duradoura, mas não ser um *jeunepremier*. (HOBBSAWM, 1995, p. 253).

A nova camada social representada pela juventude contribuiu para transformações ocorridas durante o século XX, em especial a partir da segunda metade dele, através de ações que transcenderam as questões etárias, como a busca por liberdade de expressão, reivindicações por uma nova possibilidade de vida.

Nesse sentido, uma relação próxima entre a juventude e o ritmo musical inaugurado pelo *rock and roll* foi estabelecida. No contexto das modificações sociais, era como se a juventude esperasse por um estilo musical que pudesse representar

seus pensamentos e sentimentos. O *rock and roll* surgiu como opção para uma geração mais jovem se expressar, sendo mais do que um estilo musical, mas também um instrumento de comunicação.

Já, em “História Social do Jazz”, Eric Hobsbawn (2009) descreve o universo do *rock* como um meio universal de expressão de desejos, instintos, sentimentos e aspirações, geralmente exaltados pelo público estabelecido entre a adolescência e aquele momento em que as pessoas se deparam com as tomadas de atitudes convencionais dentro da sociedade, família ou carreira. A voz de uma juventude e de uma cultura de jovens atentos aos lugares que ocupam no âmago das sociedades industriais modernas.

Contudo, a ligação existente entre a camada social da juventude e a música *rock and roll* não se limita aos aspectos sociais através das pretensões juvenis. Essa relação afetou também a indústria fonográfica considerando que os jovens representavam um inexplorado, porém, potente nicho de mercado.

De acordo com Paula Guerra (2015), o contexto econômico e político do período pós-guerra, possibilitaram aos jovens investirem tempo e dinheiro em música, promovendo uma oxigenação do mercado de pequenas companhias, suscetíveis a desempenharem um papel inovador no seio da industrial musical.

O *rock and roll* seria símbolo, então, da nova cultura juvenil, sendo que essa camada rapidamente se tornou alvo preferencial de mercados econômicos como música, cinema, roupas, cosméticos, evidenciando o seu lado consumidor (GUERRA, 2015, p. 156).

Paula Guerra (2015), ao refletir sobre a emergência do *rock and roll*, observa que a imagem da juventude rebelde e revolucionária atrelada ao gênero musical em questão seria um mito, o qual inicia sua queda dando lugar a uma perspectiva de crítica que enxerga a juventude como um produto da sociedade moderna, como tendo sido engolida pelo capitalismo. Por outro lado, esse mito, mesmo em descrença, permanece sendo alimentado por intermédio de uma inflação midiática que insiste em apresentar a juventude associada à revolta, da qual, no extremo, a própria juventude se esquece de participar. A autora segue em suas reflexões ponderando que os jovens teriam duas hipóteses:

Perante este cenário, restam aos jovens duas hipóteses: a escolha entre a perda do caráter de resistência através da assimilação e do envolvimento nas lógicas da sociedade ou contrariamente, a perpetuação da juventude

como uma categoria subversiva, ainda que aqueles que protagonizam essa imagem sejam os maiores exemplos da subjugação às lógicas dominantes em relação às quais se espera a sua revolta. (GUERRA, 2015, p. 156).

A compreensão da juventude como uma camada com potencial consumidor para o mercado, principalmente a partir da segunda metade do século XX com a explosão do *rock and roll*, enseja algumas observações sobre a indústria fonográfica e a própria indústria cultural. Faz-se necessário, desta forma, atentar para avanços tecnológicos que o mundo vem passando desde meados do século XIX, em especial, nas áreas de comunicação e entretenimento.

Logo, as primeiras invenções a serem consideradas, inevitavelmente, foram as construções do *fonógrafo* por Thomas Edison em 1877, e do *telégrafo* de Alexandre Bell em 1876. O fonógrafo é reconhecido formalmente como o primeiro aparelho de reprodução sonora através de um registro de patente realizado em 1878. Todavia, os conhecimentos aplicados por Edison em seu trabalho para desenvolver o *fonógrafo* foram explorados por muitos outros inventores os quais também conheciam técnicas associadas à eletricidade e ao som, como no caso de Émile Berlinder que, em 1888, inventou o *gramofone* (ABREU, 2009, p. 108).

Conforme Paula Abreu (2009), os aparelhos inventados ganharam maior relevância a partir do momento que passaram a ser divulgados em exposições, feiras industriais, laboratórios, ruas e estabelecimentos comerciais, onde foi demonstrado o potencial dos produtos como equipamentos para o entretenimento, redefinindo o uso dessas “máquinas falantes” e oportunizando aprimoramentos relativos à manipulação do equipamento, à possibilidade de reprodução sonora, à produção de registros sonoros dedicados à audição e à reprodução em quantidade dos utensílios.

Embora cada invenção apresentasse limitações, tendo em vista o caráter inovador de cada um deles – *fonógrafo* e *gramofone* –, já existiam condições técnicas para o incremento das atividades da Indústria Fonográfica.

À medida que os avanços tecnológicos dos aparelhos foram ocorrendo, já no início do século XX, outros acessórios surgiram, aperfeiçoando o uso destes instrumentos como, por exemplo, os discos de dupla face, que apresentavam maior possibilidade de armazenamento de gravação sonora em cada um de seus lados, aumentando o número de registros musicais comercializados. Não obstante, o acesso aos suportes musicais e aos discos possibilitou uma nova forma de consumo

representado pela audição doméstica, cuja música é materializada através dos discos que, por sua vez, perdem o status de objeto de luxo e viram objetos passíveis de coleção. Ou seja, este consumo altera os modos de relação com a música, permitindo que seja escutada, repetidas vezes, a mesma obra, e que se comparem registros, acumulando conhecimentos estéticos musicais e experiências emocionais, cuja variável central é o som (ABREU, 2009, p. 111).

Paula Abreu (2015) vai além ao realizar observações acerca da constituição da Indústria Fonográfica afirmando que o *gramofone* transformou-se no principal aparelho de reprodução musical, contribuindo, com a reprodução dos discos, que expressões musicais conquistassem o público e oportunizassem novas formas de sociabilidade e lazer. Contudo, mesmo havendo certo material musical para reproduzir, nasceu a necessidade de produzir novos conteúdos.

A Indústria Fonográfica foi se formatando à medida que os avanços tecnológicos também foram ocorrendo ao longo do século XX. Anteriormente, até o final do século XIX, a música era consumida através de apresentações ao vivo, tendo em vista a dificuldade de registrar os sons, porém, a partir de 1940, a comercialização da música materializada em uma gravação passou a ser viável (NAKANO, 2010, p. 631).

Segundo Davi Nakano:

O desenvolvimento tecnológico possibilitou o surgimento da indústria de produção musical, como a invenção do fonógrafo. Durante as primeiras décadas do século XX, diversas empresas começaram a produzir e comercializar equipamentos de reprodução, popularizando marcas como *Gramophone* e *Victrola*, que se tornaram praticamente sinônimos de aparelhos de reprodução de sons gravados em suportes circulares (os “discos”). A produção de música gravada era realizada pelas próprias empresas que produziam e comercializavam os equipamentos de reprodução (todos protegidos por patentes) como forma de alavancar suas vendas. Muitos dos primeiros registros musicais comercializados tinham como objetivo principal permitir o uso do aparelho reproduzidor e não a divulgação da obra artística em si. (NAKANO, 2010, p. 631).

Com a possibilidade de comercialização da música gravada, o setor passa a ser dominado por empresas estruturadas que se especializam no ramo da produção fonográfica. São as grandes gravadoras conhecidas como *majors*, que atuam no controle dos recursos-chaves na produção, por possuírem estúdios de gravação, meios de distribuição de produtos, influência sobre pontos de venda, acesso privilegiado aos meios de promoção e divulgação, tendo, assim, poder. A década seguinte, 1950, foi o período da decolagem da Indústria Fonográfica tendo em vista

a melhoria do panorama econômico com o final da Segunda Grande Guerra, o que contribuiu para o crescimento da Indústria e para a redução dos custos de produção (NAKANO, 2010, p. 631).

Conforme os apontamentos de Davi Nakano (2010), a música gravada passou a ser o principal produto da Indústria Fonográfica a partir da década de 1950, por meio das vendas de discos e dos direitos cobrados pelas execuções em rádios, máquinas automáticas (*jukeboxes*) e no cinema, superando a venda das apresentações ao vivo. Nas palavras do autor, “com baixos custos de produção, expansão do número de reprodutores e o contínuo crescimento da demanda, a Indústria se fortaleceu e experimentou três décadas de crescimento contínuo [...]” (NAKANO, 2010, p. 632).

O *rock and roll* explodiu nesse contexto de sedimentação da Indústria Fonográfica. A conexão entre os pontos demonstrados até aqui – juventude, indústria e o *rock* – protagonizaram transformações nas relações sociais, econômicas e culturais na história recente do mundo ocidental.

Em relação ao *rock and roll*, uma curiosidade quanto à música e à imagem na proliferação do gênero é destacada por Paulo Chacon (1982) ao observar que o novo estilo era predominantemente feito por músicos afrodescendentes, porém, consumido por uma parcela grande de jovens brancos. Desta forma, o mercado ansiava por algum artista branco que pudesse fazer música como os negros faziam. Bill Halley pode ser considerado o pai do *rock and roll*, contudo, estava longe de ser o representante ideal da nova música para a nova geração de consumidores. Foi quando surgiu o jovem músico da cidade de *Memphis*, do estado estadunidense *Tennessee*, chamado Elvis Presley²⁷.

Mesmo que o mote desta pesquisa seja o *rock and roll* e suas vertentes, o musicólogo Richard Middleton (1990) resume a história da música popular de forma geral em consonância com o mercado fonográfico. Em um primeiro momento, segundo o autor, a “revolução burguesa”, durante o século XIX, incentivou a formação de editores musicais, promotores de eventos e a ampliação da quantidade de casas de concerto e teatros, na medida em que há um predomínio do gosto musical burguês pela música sinfônica e valores culturais consagrados, banindo a

²⁷ Thom Parker, conhecido também como “Coronel” e por ser o famoso empresário de Elvis Presley teria dito que “o dia em que eu achar um branco que cante como um negro ficarei rico” (CHACON, 1982, pg. 6).

música “de rua” e de canções políticas operárias. Em um segundo momento, aproximadamente em 1890, há uma sensível mudança com o aparecimento da “cultura de massa” e as estruturas monopolísticas que começam a dominar o mercado. Estilos musicais de matrizes afro-americanas como o *ragtime* e o *jazz* tornam-se conhecidos e aparece a *Tin Pan Alley*, ou seja, quarteirões próximos na cidade de Nova York que concentravam empresas editoras de música. No período da Primeira Grande Guerra, o mercado fonográfico se fez mais visível através dos editores musicais (*Tin Pan Alley* em Nova York e *Denmark Street* em Londres) e do desenvolvimento rápido do gramofone, representado pelas empresas *Victor*, dos Estados Unidos e *Gramophone CO*, da Inglaterra. O terceiro momento da trajetória da música popular e do mercado, consoante Middleton, acontece depois da Segunda Grande Guerra, com o advento do *rock and roll* e da cultura popular, quando a experiência musical passa a ser espaço de um exercício de “liberdade” criativa e de comportamento, simultaneamente à busca da “autenticidade” das formas culturais e musicais, ordens estas importantes para compreender as manifestações dos setores jovens (MIDDLETON, apud NAPOLITANO, 2002).

É importante frisar que a criação do rádio e do toca discos portáteis contribuíram para o crescimento do consumo da música, em especial a direcionada para o público jovem. Em conformidade com Jeder Janotti Júnior (2003), em média, os grandes rádios-fonógrafos eram adquiridos pelo valor de \$ 250,00 (duzentos e cinquenta dólares). Contudo, com a entrada de rádios e toca-discos mais acessíveis no mercado, o valor diminuiu significativamente e aparelhos destes poderiam ser comprados pelo valor de \$13,00 (treze dólares). Se antes um utensílio de som era um investimento familiar, agora estes aparelhos menores e mais disponíveis multiplicavam-se pelas casas e serviram para demarcar espaços como os quartos de adolescentes.

O advento dos álbuns também auxiliou a expansão do mercado fonográfico. A ideia de um produto musical com o armazenamento de aproximadamente quarenta minutos de música e que possui uma ligação entre suas faixas e é oferecido com uma capa e encarte, adquirindo o status de obra musical, serviu como mercadoria de venda e consumo (JANOTTI JÚNIOR, 2003).

No período dos avanços tecnológicos e da expansão da indústria fonográfica, o mercado dos discos de vinil era disputado por duas companhias deste segmento. De um lado havia a CBS, empresa especializada em oferecer os popularmente

conhecidos LP (*long-plays*), discos que permitiam a gravação de peças eruditas em uma só unidade. Em outra direção estava a companhia RCA e os discos de 45 rotações por minuto, mais econômicos e que contribuiu para criar a indústria dos *singles*, ou seja, canções de no máximo três minutos que ocupavam só um dos lados do disco (JANOTTI JUNIOR, 2003).

Em síntese, o estampido do *rock and roll* em meados da década de 1950 está relacionado a um contexto intimamente ligado com a eflorescência da juventude como grupo social, acentuado desenvolvimento tecnológico, em especial dos ramos do entretenimento e das comunicações – assim sendo, a confluência entre três vias em uma conjuntura bastante dinâmica provocaram as transformações da segunda metade do século XX.

Retornando às indagações suscitadas pela declaração do cantor norte-americano *Frank Sinatra*, apresentadas nos primeiros parágrafos deste item, possivelmente não serão encontradas respostas precisas que justifiquem os motivos que levaram o cantor a proferir a sua fala. Eventualmente, tendo em vista o contexto de explosão do *rock and roll*, com o destaque da nova camada social representada pela juventude aliada aos interesses do mercado fonográfico, algumas respostas poderiam ser traçadas. Todavia, não passariam de suposições.

O cantor²⁸ vinha usufruindo um elevado sucesso em sua carreira na década anterior ao surgimento do *rock and roll*. No início da década de 1950, porém, experimentou um período de pouca visibilidade, ressurgindo em 1953 quando assinou com a gravadora *Capital Records*, lançando uma série de discos. Sinatra foi ator, cantor, dançarino e empresário.

O *rock and roll* e todo o movimento gerado em seu entorno estremeceu as estruturas musicais e, conseqüentemente, do mercado fonográfico vigentes naquele período. Representou, momentaneamente, uma possível ameaça aos artistas – entre eles, o cantor *Frank Sinatra* –, produtores e gravadoras, que foram pegos desprevenidos pelo movimento do gênero que surgia. Todavia, reiterando, respostas às opiniões externadas pelo cantor possivelmente não encontram respaldo ou comprovação, permanecendo nas suposições e mitos que envolvem as discussões acerca do mundo da música.

²⁸ Fonte: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Frank_Sinatra>. Acesso em: 26 ago. 2016.

2 – HARMONIAS QUE DESTOAM

"[...] cada pessoa tem em mente uma cidade feita exclusivamente de diferenças, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares."
Ítalo Calvino

A *harmonia* é o elemento musical que dá significado ao segundo capítulo. Musicalmente, ela é reconhecida pela concordância de sons executados ao mesmo tempo, proporcionando equilíbrio e ordem a uma música. Entretanto, nem sempre segue esta fórmula, podendo ser composta também para provocar estranhamento, perturbação. É nesse desencontro possível na *harmonia* que seguem os temas desta sessão.

Como base para os componentes harmônicos, contudo, temos o espaço urbano onde eles são praticados, reconhecido aqui como “cenário” em detrimento da investigação do movimento aqui estudado, aproximando-o do conceito de *cenais musicais*.

Um “cenário” pode ser compreendido de várias maneiras. Pode representar o local onde é gravada uma ação de um filme, uma peça de teatro ou um romance. Significa, também, um conjunto de elementos como bastidores, adereços e iluminação que compõem o espaço de uma representação cênica. A arte de representação. Ou apenas um espaço onde desenrola um fato, um acontecimento cotidiano. Todos os entendimentos acima são elencados no dicionário da língua portuguesa Michaelis (2015).

Nas narrativas das memórias acerca das *cenais musicais* encenadas na em Joinville, durante a década de 1990, o cenário é constituído nas tessituras dessa cidade, através das ruas, das calçadas, das praças, dos bares e de qualquer estabelecimento apto a conceder seu espaço para as trocas, as vivências, o experimento. As *cenais musicais* são as intervenções que descortinam a teatralidade da urbe.

No enredo aqui descrito, os atores eram jovens protagonistas que se ensaiavam e ensaiavam a vida em *cenais* com a trilha sonora marcada pela música, em especial o *rock*. O número de espectadores era reduzido, quase imperceptível em comparação à dimensão do palco e à variedade de plateias oferecidas pela cidade. Contudo, estava lá, acontecendo simultaneamente com outros atos no cenário urbano.

As discussões propostas nos itens a seguir transitam entre reflexões sobre aspectos e práticas no bojo de Joinville/SC, levando em consideração a hibridação de elementos culturais em seu interior, conferindo assim um panorama dinâmico. Deste modo, os temas abaixo tensionados em cada subcapítulo estão interligados, em que cada ponderação corresponde a um todo, provocado pelos atos das *cenas musicais* joinvilenses.

A ideia de hibridismo provém dos estudos do sociólogo Nestor Garcia Canclini, o qual entende por hibridação “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2013, p. XIX).

Segundo o autor (2013), estes processos se constituem de maneira não planejada ou são o resultado imprevisto, de processos migratórios, turísticos e de intercambio econômico ou comunicacional, surgindo da criatividade individual e coletiva nas artes, na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico, sendo que o termo abrange conjuntamente contatos interculturais como fusões raciais ou étnicas, o sincretismo de crenças e outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular, o escrito e o visual oferecido pelas mensagens midiáticas.

Canclini observa a relevância que a expansão urbana detém na intensificação da hibridação cultural, em que este fenômeno, ocorrido ao longo do século XX, traça uma trama disposta de uma oferta simbólica heterogênea, renovada pela interação incessante do local com redes nacionais e transacionais de comunicação (CANCLINI, 2013, p. 285).

Isto é, a concepção de uma prática cultural homogênea, classificada, objeto de diferenciação, é desconsiderada. Há uma pluralidade de elementos estampando uma heterogeneidade, como em uma orquestra recheada de instrumentos musicais, cada qual com sua particularidade, timbre, textura, intensidade, formato e matéria, comunicando-se uns com os outros, trocando partituras, notações, improvisos, pausas, conflitos.

A metáfora utilizada para relacionar a heterogeneidade de elementos culturais em um mesmo espaço – como em Joinville – com o funcionamento de uma orquestra redireciona o olhar para interpretar os fenômenos aqui estudados, ou seja, as reflexões se voltam para a diversidade de vozes em um ambiente urbano revelando a polifonia da cidade.

O conceito de “cidade polifônica” foi proposto pelo antropólogo italiano Máximo Canevacci que, ao visitar a cidade de São Paulo pela primeira vez, surpreendeu-se com a multiplicidade de ritmos que atravessavam o espaço urbano e o comportamento das pessoas que lá viviam.

A partir da sua relação experimentada com a urbe em seus dias na capital paulista, Canevacci postulou que as cidades, em geral, podem ser comparadas com um “coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam” (CANEVACCI, 2004, p. 17). Além do mais, para o autor a cidade é caracterizada pelas melodias e harmonias, ruídos e sons, regras e improvisações que se sobrepõem uns aos outros, sendo que a soma total destes elementos, simultânea ou fragmentária, revela o sentido da obra. Cada voz que canta essa cidade concede um modo de interpretá-la, cada qual com seu ponto de vista.

2.1 - DISSONÂNCIAS NA CIDADE

A cidade de Joinville está localizada na região nordeste de Santa Catarina e carrega o status de maior cidade do estado tanto do ponto de vista econômico quanto populacional²⁹. Sua história remete à chegada, no ano de 1851, de imigrantes provenientes da Europa, especificadamente das regiões que hoje conhecemos como Alemanha, Suíça e Noruega. Uma vez instalados no que ainda era uma colônia, os imigrantes contribuíram para o desenvolvimento do local, sendo que é comum recorrer à história destas pessoas para explicar a prosperidade econômica industrial da cidade ao longo da sua trajetória.

Nesse sentido, a historiadora Ilanil Coelho, em suas investigações sobre as características da cidade do ponto de vista da imigração, explica:

A propaganda tradição alemã sempre se ancorou no passado da imigração germânica da cidade. Por seu intermédio, explicaram-se os progressos, a

²⁹ Fontes: BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. **Produto Interno Bruto dos Municípios: 2010 – 2013**. Coordenação de Contas Nacionais. Rio de Janeiro: IBGE, 2015. Disponível em: < <http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95014.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016. _____. **Estimativa da população residente no Brasil e Unidades da Federação com data de referência em 1º de julho de 2016**. Rio de Janeiro: IBGE, 2016. Disponível em: < ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas_de_Populacao/Estimativas_2016/estimativa_2016_TCU.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2016.

industrialização, a ordem, a disciplina, a limpeza e a riqueza cultural, elementos recorrentes em algumas narrativas históricas. Conforme escreveu, em 1986, o historiador joinvilense Apolinário Ternes, o imigrante do século XIX é considerado “um vencedor”, pois “mesmo enfrentando situações insólitas” a sua força física e moral venceu “a natureza inóspita, as doenças, a falta absoluta de quase tudo”. Isso graças ao seu “perfil psico-social”: “os alemães que para cá vieram, [...], pertenceram à Alemanha mansa e pacífica, dotados de espírito superiormente refinado e, por isto mesmo, culturalmente evoluídos”. Disso resultou a criação das primeiras sociedades culturais, os bons costumes, a organização e a disciplina tão característica desses imigrantes. Joinville seria, portanto, tributária aos seus antepassados, pois graças a eles poderia se orgulhar de seus adjetivos laudatórios. (COELHO, 2011, p.34).

A figura quase heroica do colonizador germânico é reivindicada assiduamente para propagandear e legitimar a tradição alemã na região, ratificando as características de uma cidade ordeira, limpa, industrializada, rica culturalmente valorizando o imigrante que aqui se alojou, empenhado na construção de uma vida nova em território desconhecido.

Ilanil Coelho constata que, ao menos até a década de 1990, mesmo diante dos fluxos contemporâneos que movimentavam a cidade, especialmente as migrações, havia a presença de vozes “um pouco desafinadas, mas bastante estridentes” insistindo em legitimar a identidade de Joinville como cidade alemã (COELHO, 2011, p. 19).

Joinville também é considerada um polo industrial através das empresas instaladas nas cercanias da cidade. A historiadora Sandra Paschoal Leite de Camargo Guedes (2003) explica que, até a década de 1970, Santa Catarina era um estado tipicamente agrícola, porém, em função do êxodo rural, sofreu graves crises econômicas. Em contrapartida, viveu um crescimento vertiginoso de indústrias na região nordeste, principalmente em Joinville, local que tinha a seu favor a presença de indústrias notadamente estratégicas, ligadas ao setor metal mecânico, recebendo investimentos como incentivos fiscais e a implantação de empresas multinacionais (GUEDES, 2003, p. 69).

Há uma desarmonia significativa para as discussões aqui em curso. Em uma das vias, o discurso que difunde Joinville como uma cidade com traços tradicionalmente alemães ressoante na década de 1990 não se sustenta ante o discurso desenvolvimentista dos anos de 1970, pois o crescimento populacional joinvilense, ocorreu em decorrência das oportunidades de emprego em empresas instaladas na localidade que atraíram trabalhadores de outras regiões do estado e do país, com pouca ou nenhuma ligação com a germanidade.

No que tange as características populacionais durante a década de 1990, Ilanil Coelho (2010) informa que Joinville possuía uma totalidade de 347.153 (trezentos e quarenta e sete mil, cento e cinquenta e três) pessoas. Deste montante, 48% eram constituídos por pessoas não naturais da cidade, o que, em números, representa 166.607 (cento e sessenta e seis mil, seiscentos e sete) pessoas que não eram cidadãos joinvilenses³⁰.

Esses números indicam um crescimento populacional urbano em praticamente a metade da população era originária de outras regiões, demonstrando a diversificação de valores e práticas culturais em um mesmo território.

Nesse sentido, Ilanil Coelho salienta

Joinville – como tantas outras cidades contemporâneas – pulsa (n)o tempo presente, marcado por disjunções, superposições e complexidades de fluxos de pessoas, tecnologias, finanças, imagens e informações. Seus paradoxos – visíveis e invisíveis – igualmente pulsam nos sujeitos (moradores da cidade) que vivenciam e promovem entrecruzamentos, mediações e hibridismos, desenrolando jogos entre semelhanças e diferenças. (COELHO, 2010 p. 30).

A historiadora ressalta a pulsação da cidade, nos anos 1990, em acordo com aquele período histórico, marcado pelas mudanças, pelas trocas e transformações nas esferas econômicas, sociais e culturais. Isto iniciou em função da reestruturação das indústrias locais, aumentando assim a possibilidade de emprego, das incorporações de novas tecnologias em várias dimensões da vida urbana, e a criação de projetos políticos e empresariais que visavam a expansão do setor de serviços. Como resultado, ocorreu maior incidência de deslocamentos humanos para a cidade e de relacionamentos sociais sobre a urbe, ou seja, novos hábitos de consumo e lazer, processos de localização, encontros e desencontros, entre outros.

Assimilando essas particularidades, pensar a cidade como campo de significados implica considerar suas relações econômicas, históricas, políticas, sociais, culturais e estéticas, cujos sentidos se refletem diretamente em sua materialidade (JAHN; LAMAS, 2012, p. 79).

³⁰ As informações oferecidas pela historiadora Ilanil Coelho foram levantadas com base no Censo Demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Fontes: BRASIL. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Censo demográfico: dados gerais – migração – instrução – fecundidade – mortalidade.** Rio de Janeiro, 1982;____. **Censo demográfico: migração – resultados da amostra.** Rio de Janeiro, 1991;____. **Censo demográfico 2000: migração e deslocamento – resultados da amostra.** Rio de Janeiro, 2000.

A historiografia, portanto auxilia a entender as características da cidade, as tensões, os discursos. Contudo, as memórias dos atores atuantes nas *cenas musicais* jonvilenses, na década de 1990, registrados em seus relatos, são significativas e revelam diferentes empregos de sentidos sobre a urbe.

É importante salientar que o entendimento de memória empregado neste trabalho segue os apontamentos do antropólogo francês Joel Candau (2014), o qual a compreende como uma *faculdade* disposta a todo indivíduo, com exceção dos que apresentam alguma patologia. O autor não procura detalhar a organização neurobiológica da memória, todavia propõe uma taxonomia, uma classificação, das diferentes formas em que esta se manifesta.

Consoante Joel Candau existem três maneiras, pelas qual a memória é manifestada. A primeira elencada seria a “protomemória”, uma memória de baixo nível. É nessa modalidade em que são enquadrados, no âmbito do indivíduo, os saberes e as experiências compartilhadas em uma sociedade, através de seus membros, socialmente incorporadas. É a aprendizagem adquirida na infância, técnicas corporais maturadas através das gerações, memórias gestuais, rotinas, linguagem gestual e verbal, costumes, entre outros. Candau atesta que “a protomemória, de fato, é uma memória “imperceptível”, que ocorre sem a tomada de consciência” (CANDAU, 2014, p. 23).

A segunda forma seria a memória propriamente dita, constituída de recordação, reconhecimento. Nas palavras de Candau, “evocação deliberada ou invocação involuntária de lembranças autobiográficas ou pertencentes a uma memória enciclopédica (saberes, crenças, sensações, sentimentos)” (CANDAU, 2014, p. 23).

Por fim, a “metamemória”, segundo Candau (2014), é a representação produzida por cada indivíduo da sua própria memória, o conhecimento que tem dela, de outro, o que diz dela, modos de afiliação de um indivíduo ao seu passado.

O antropólogo francês salienta que essa classificação das três formas de manifestação da memória é válida caso o interesse seja pelas memórias individuais, adequadas para dar conta de uma determinada realidade vivida por toda pessoa consciente (CANDAU, 2014, p. 23).

A entrevista concedida por José Carlos de Souza³¹ aconteceu, atendendo a um pedido do entrevistado, em um sábado à tarde, em um pequeno bar/casa de show localizado na zona sul de Joinville. Além de ter sido um frequentador assíduo da *cena musical* no contexto aqui analisado, participado de algumas pequenas bandas, José foi sócio/proprietário da *Casa do Rock*, estabelecimento especializado em shows e outras manifestações artísticas que esteve aberto durante dois anos, entre 1997 e 1999.

A *Casa do Rock* foi empreendimento idealizado durante muito tempo por José. A sua ligação com a história do local continua muito presente em sua vida até os dias de hoje. Durante a entrevista, ao ser indagado sobre como havia sido a experiência de ter sido proprietário de uma casa de shows, sua reação imediata foi perguntar se “*pode chorar*”.

O motivo que levou José a “*botar na cabeça*” que um dia teria um “*bar de rock*”, conforme suas palavras teria sido a dificuldade de encontrar na cidade um local que a música tocada predominantemente fosse do gênero *rock*.

Joinville apresentava aspectos provincianos em seu entendimento. José afirma que nunca gostou da cidade “*por ser bairrista, por ser meio província de alguma outra grande cidade, sei lá de Curitiba ou de Florianópolis, hoje em dia pela gente ter um parque perto da minha casa que não tem árvore[...]*”.

As possíveis mágoas carregadas pelo entrevistado ao declarar não ter nenhum apreço pela cidade possivelmente estão relacionadas com o infeliz desfecho da sua experiência como proprietário de um espaço voltado para shows de *rock*. Joinville pareceu ser um campo hostil para seu empreendimento. José Carlos de Souza sentenciar ter sofrido durante os dois anos em que esteve à frente da *Casa do Rock*. Pelo fato de o estabelecimento ter sido implantado em um bairro tradicional, o entrevistado sofreu retaliações dos vizinhos e demais moradores da região e afirma que para muitos dos moradores próximos do local ele era considerado um traficante. Contudo, insiste em alegar que não se arrepende do investimento e acredita ter contribuído para o acontecimento de uma *cena musical do rock* em Joinville.

Ao ponderar sobre os símbolos da cidade, ou seja, da questão germânica, das indústrias, dos príncipes e das flores, José Carlos assevera não haver relação

³¹ SOUZA, José Carlos de. **José Carlos de Souza**: entrevista [01 abr. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville.

nenhuma com as *cenais musicais* de rock da região. Porém, alega: “acho que a única banda que falou mal de Joinville foi a minha (risos), que tinha uma letra do Alpha ‘Minha fodid* cidade’”³².

As memórias narradas pelos atores entrevistados, contudo, não percorre na mesma direção. Para Ricardo Borges³³, a herança germânica de Joinville está ligada ao desenvolvimento das *cenais musicais* de rock. Ele relata:

Eu acho assim, que influenciou e lembro que na época assim, era uma questão de até pra alguns um espaço pra revolta, sabe? Alguns confundiam isso e outros tinham isso como uma coisa normal, certa, aquilo ali é o meu espaço, vou tocar o que eu quiser e vou falar o que eu quiser era uma revolta, eu acho legal isso assim, é influenciou talvez pra inflamar isso mais ainda, né? Porque na época a gente realmente cresceu com isso, né? É essa “alemãozada” não deixa fazer isso, não deixa fazer aquilo, e não sei o quê, eu tenho bastante, a minha esposa, a família dela é toda alemã, né, e ainda a gente vê assim, sabe, só que eu acho que contribuiu assim bastante pra inflamar alguns lucros “a rebeldia” vamos dizer assim, né, o querer fazer mesmo que as pessoas não queiram, mesmo que as pessoas não gostem, isso acho que deu um impulso assim nessa cena, sabe, na época[...]

Ainda acerca da percepção da cidade em que viviam os entrevistados, Rafael Zimath³⁴ assegura que “naquela época eu achava a cidade muito conservadora, assim, achava a cidade muito, muito pequena, muito fechada para ideias novas”. Joinville, em seu entendimento, não acompanhava as tendências que aconteciam em outras partes do mundo, permanecendo em estado de monotonia, conservadora, com um pensamento padrão, a ponto de motivar, não só para ele, a busca por outros meios de se expressar e demonstrar que outras coisas estavam ocorrendo; existiam outros olhares sobre o que era a cidade.

Contudo, contraditoriamente, Rafael salienta que, por outro lado, a herança do “pioneirismo” ou “a coisa do empreender, de se organizar de fazer acontecer” influenciou para a constituição da *cena musical*. Mesmo criticando os aspectos históricos carregados pela cidade, o entrevistado afirma que “a gente também tinha isso dentro da gente e, com isso, a gente conseguiu montar e fazer, e criar coisas bem bacanas”.

³² Não foi encontrado nenhum registro da música “Minha fodid* cidade” citada por José Carlos de Souza.

³³ BORGES, Ricardo, entrevista citada.

³⁴ ZIMATH, Rafael Bello. **Rafael Bello Zimath**: Entrevista: [03 mar. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville

Durante a década de 1990, Joinville vivenciou embates distintos sobre os aspectos culturais, simbólicos, econômicos, sociais. O trabalho realizado pela historiadora Ilanil Coelho (2011), condensado no livro *Pelas tramas de uma cidade migrante*, revela os conflitos enfrentados pelo crescimento populacional, pelo aumento do número de migrantes, pela globalização das empresas, tensionados pelos discursos políticos, de jornais, de pessoas públicas, de diretores de empresas.

Uma análise de matérias publicadas em jornais foi realizada por Ilanil Coelho, revelando os incômodos por parte das lideranças políticas e empresariais sobre o crescimento da cidade e a chegada dos migrantes. Ainda em 1989, algumas matérias informam que Joinville teria se transformado em uma “cidade gorda”, “pesadona”, “triste” (COELHO, 2011, p.64).

De tal maneira, no início dos anos 1990, algumas ações festivas foram elaboradas com o intuito de resgatar e estabelecer as tradições germânicas da cidade, como a *Festa das Flores*, *Fenatiro* e *Fenachopp*. A *Festa das Flores* proporcionaria bailes animados, bandas típicas alemãs, chope gelado, show de danças folclóricas, desfile de carros antigos. (COELHO, 2011, p. 73).

Contudo, em meio ao mosaico de diversidades étnicas oportunizadas pelos fluxos migratórios, outras festividades começaram a surgir, como a italiana *Vivêneto*, no ano de 1992, e o tradicionalismo gaúcho no *Primeiro Rodeio de Integração*, no mesmo ano (COELHO, 2011, p. 74).

As buscas pela reorganização de Joinville, como exposto acima possibilitam uma aproximação com alguns apontamentos dissertados pelo historiador francês Michel de Certeau em sua obra *A Invenção do Cotidiano* (1998) ao pensar sobre a Cidade-conceito como aquela organizada em um espaço próprio de maneira racional, reprimindo as poluições físicas, mentais ou políticas que pudessem comprometê-la, sendo um modelo político, concebendo e construindo o espaço a partir de um número finito de propriedades estáveis, isoláveis e articuladas uma sobre a outra, combinando gestão e eliminação.

A Cidade-conceito então é aquela delimitada racionalmente em um espaço, programada para encobrir qualquer infortúnio, visando à estabilidade e, de certa forma, à ordem. Conforme sentença Certeau, “ela é ao mesmo tempo maquinaria e o herói da modernidade” (CERTEAU, 1998, p. 174).

Todavia, há outros movimentos que desestabilizam a Cidade-conceito. Michel de Certeau constata:

Hoje, sejam quais forem os avatares desse conceito, temos que constatar que se, no discurso, a cidade serve de baliza ou marco totalizador e quase mítico para as estratégias sócio-econômicas e políticas, a vida urbana deixa sempre mais remontar àquilo que o projeto urbanístico dela excluía. A linguagem do poder “se urbaniza”, mas a cidade se vê entregue aos movimentos contraditórios que se compensam e se combinam fora do poder panóptico. A cidade se torna tema dominante dos legendários políticos, mas não é mais um campo de operações programadas e controladas. Sob o discurso que a ideologizam, proliferam as astúcias e as combinações de poderes sem identidade, legível, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional – impossíveis de gerir. (CERTEAU, 1998, p. 174).

Paralelamente e alheios às querelas disputadas entre lideranças locais diante das transformações ocasionadas pelo crescimento da cidade, atuavam os atores das *ceñas musicais* joinvilenses, enredando outros sentidos e significados.

Os aspectos históricos, como a presença germânica, o trabalho, a ordem, os quais constantemente eram rememorados por políticos, empresários, imprensa, aparecem de formas distintas nas memórias dos entrevistados, como as citações acima. Contudo, são relatadas como detalhes em meio a todo movimento empregado por eles. Independentemente das disputas em busca das tradições de Joinville, as *ceñas musicais* aconteciam quando a finalidade, ainda que inconsciente, era buscar alternativas para práticas e experiências.

Este detalhe evidencia uma pluralidade cultural presente na tessitura da cidade, contudo, nada visível. São os usos e as práticas na e da cidade protagonizados pelos atores durante a década de 1990 em Joinville, entretanto, que é possível aproximarem-se dos conceitos levantados por Will Straw³⁵, identificando, conseqüentemente, as *ceñas musicais* existentes naquele cenário.

Os atos efetuados pelos atores aqui protagonistas remetem novamente a alguns apontamentos de Certeau (1998). O autor, observando as práticas do espaço urbano, de maneira instigante, revela como os praticantes ordinários vivem no íntimo da cidade, caminhando e escrevendo um “texto” urbano sem poder lê-lo, jogando com os espaços que não se veem. Escrituras que formam redes as quais avançam e entrecruzam-se compondo uma história múltipla formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços.

Ao constar a existência de modos diversos de praticar a cidade, como os destacados pelas narrativas dos agentes aqui expostas, é possível aproximar-se dos apontamentos de Michel Certeau sobre as práticas estranhas aos espaços

³⁵ Conforme apresentado no primeiro capítulo.

“geométrico” ou “geográfico” das construções visuais, requeridas no recorte desta pesquisa pelas disputas em busca da cidade das tradições. São práticas que remetem a diferentes maneiras de fazer e a outras espacialidades e a uma “mobilidade opaca e cega” da cidade habitada (CERTEAU, 1998, p. 172).

Uma *cena musical*, conforme o termo anuncia, está relacionada com a música e como determinados grupos se movimentam em seu entorno. No recorte desta pesquisa, o essencial é perceber a utilização do espaço urbano para a existência das bandas de *rock* as quais investiam em um som próprio, ou seja, com músicas compostas pelos integrantes de cada conjunto.

As realizações de shows, para estes grupos, aconteciam nos locais mais variados como praças, salões de igrejas e associações de bairros. Durante os anos 1990 foram poucos os lugares fixos onde aconteciam shows, principalmente nos primeiros anos.

Ricardo Borges³⁶, em seu relato, diz que quando havia um lugar fixo para a realização de shows “*era por pouco tempo em Joinville e isso ainda é até hoje, né*”. Contudo, o entrevistado afirma que as apresentações aconteciam nos lugares mais desconhecidos possíveis e “*só ia acontecer uma vez, sabe, porque os caras iam se assustar [...] a hora que o pau pegava os bichos se assustavam e não queriam mais*”, se referindo aos proprietários dos estabelecimentos. Os eventos aconteciam em diferentes bairros da cidade. Segundo Ricardo, “*às vezes rolava lá no Floresta, às vezes lá no Itaum, às vezes lá no Boa Vista, nos bairros do nada assim*”.

“*Os espaços eram espaços alternativos*”, lembra Rafael Bello Zimath³⁷, que divide atualmente a vida profissional entre a advocacia e a música. Ele foi, durante os anos 1990, integrante da extinta banda joinvilense *Butt Spencer*³⁸ e assegura que não havia nenhum local disponível para realizar os eventos, levando os atores a “*ocupar os espaços que tinham na cidade*”.

Nas memórias revisitadas por Edson Luís de Souza³⁹, aconteceram shows em associações de bairros e praças. Os eventos na praça normalmente eram

³⁶ BORGES, Ricardo. Entrevista citada.

³⁷ ZIMATH, Rafael, entrevista citada.

³⁸ A banda *Butt Spencer* existiu de 1995 até 2007 em Joinville. Faziam uma música que flertava com o rock, mas misturavam com outros ritmos como o Funk, o Ska e o Jazz. Apresentavam uma formação diferente com sete músicos e, além dos instrumentos tradicionais em uma banda como guitarra, contrabaixo e bateria, o saxofone e o trombone também estavam presentes. Em toda sua trajetória lançaram três registros fonográficos de suas próprias composições. Fonte: Blog Joinroll. Disponível em: <<http://joinroll.blogspot.com.br/2011/07/butt-spencer.html>>. Acesso em: 10 out. 2016.

³⁹ SOUZA, Edson Luís, entrevista citada.

organizados, segundo Edson, “*por algum movimento estudantil ligado à UNE*” e “*rolava todo o ano*”. Um detalhe revelando pelo entrevistado é que no “*aniversário de Joinville também rolava sempre show, mas daí já era para as bandas de rock, pop rock assim, já não era da nossa galera*”.

Ainda referindo-se aos locais onde aconteciam shows das bandas envolvidas nas *ceas musicais* joinvilenses aqui estudadas, José Carlos de Souza⁴⁰ corrobora com os depoimentos relatados anteriormente:

Lembro que rolou em algumas associações de bairro, rolou em um galpão de igreja lá no aventureiro, show de metal ainda (risos)... sangue de Jesus tem poder, em bares que abriam e fechavam em um mês, dois meses...

Durante a década de 1990, o local específico para a realização de shows de rock em Joinville que tenha permanecido por um pouco mais de tempo em atividade foi a *Casa do Rock*, conforme já citado.

Figura 1 – Show no estabelecimento Casa do Rock



Fonte: Souza, Edson Luis. Acervo Pessoal

A foto registra um dos inúmeros shows que aconteceram na *Casa do Rock* durante os dois anos de existência. Embora tenha sido um dos poucos lugares destinados para apresentações de grupos musicais, a estrutura, conforme é possível perceber pela fotografia, era simples e a dimensão do local, pequena, tendo em vista

⁴⁰ SOUZA, José Carlos, entrevista citada.

a aproximação entre músicos e público. Contudo, o local era frequentado com frequência por músicos, bandas e público da *cena musical* de rock da cidade de Joinville.

Além das apresentações ocorridas em lugares distintos da cidade, como praças e associações de bairro, a efetuação dessa *cena* consistia também nos encontros dos atores em situações diversas, não necessariamente para a audição de um show, produzindo assim espaços e sociabilidades. Acerca da sociabilidade, o entendimento é aquele empreendido pelo historiador Jacques Le Goff ao afirmar que “é a sociabilidade, o prazer de estar com o outro, que estabelece em definitivo a diferença urbana, a urbanidade” (LE GOFF, 1998, p. 124).

A existência da loja de discos *Rock Total*, por exemplo, é bastante citada como uma importante referência de ponto de encontro na cidade, de formação e de interação. De acordo com Marcelo Oliveira da Silva⁴¹, a loja foi fundada em 1990 e trabalhava com artigos relacionados ao universo do rock *como “camiseta, calça de moletom, é... corrente, correntinha, pulseira e discos”*. Marcelo concedeu sua entrevista em sua casa, em uma manhã chuvosa de sábado. Com as músicas que tocavam em seu rádio durante a conversa, o entrevistado lembrou dos anos em que era frequentador do estabelecimento, primeiramente como cliente e, depois, como funcionário. Em seu entendimento, a *Rock Total* foi fundamental para a *cena musical* de rock de Joinville. Ele assegura que *“se não tivesse a Rock Total, seria mais difícil porque ali era o ponto, né? Ali tu trocava ideia, tu colocava teu anúncio, tu encontrava o que tu queria.”* Não obstante, Marcelo sentencia *“é, era referência, né [...] virou um ponto de encontro, era sexta-feira e no sábado, né.”*

Outros relatos acerca da relevância da loja *Rock Total* para o cenário aqui estudado são oferecidos por Thiago Fiuza⁴². Atualmente, é Diretor Executivo de uma empresa de Logística na cidade de Joinville e atua, esporadicamente, como baterista nos momentos de lazer. Durante os anos 1990, Thiago foi integrante da banda de rock *Tormentos dos Vizinhos*⁴³ e um frequentador assíduo dos shows, dos encontros e da loja de discos. Em suas palavras

⁴¹ SILVA, Marcelo Oliveira. **Marcelo Oliveira da Silva**: entrevista [22 out. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville.

⁴² Fiuza, Thiago. **Thiago Fiuza**: entrevista [22 out. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville.

⁴³ Já referenciada.

Sem dúvidas, a Rock Total foi um lugar importantíssimo, era possível vender as demo-tapes das bandas locais sem ser cobrado por isso [...] a gente ficava lá ouvindo um som, conhecendo um som, trocando ideias sobre o som, aquele negócio fervia na gente, era, né, então uma coisa muito intensa.

José Carlos de Souza⁴⁴ assevera no mesmo sentido ao descrever:

A Rock Total na cidade, então assim foi uma coisa que ajudou também em muita coisa, cara, ali foi o aglomerador da história na realidade, cara, foi o lugar que eu que gostava de punk rock podia conhecer o cara que gostava de metal, o cara que era roqueiro...

As narrativas sobre as localidades praticadas, porém, lembradas através das memórias dos atores, remetem novamente às ponderações do historiador Michel de Certeau (1998) ao discorrer sobre os espaços e os lugares, apontando, primeiramente, uma diferença entre estes dois elementos, a qual delimita um campo. Para o autor, o lugar “é a ordem [...] uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade”. Ou seja, é o imóvel, o estável, facilmente demarcado, como uma praça, uma loja, um supermercado. Por outro lado, o espaço se configura a partir das vivências experimentadas no íntimo do lugar. Em outras palavras, o lugar se torna espaço a partir das dinâmicas, dos fluxos, dos movimentos de uso em que os indivíduos atuam, potencializando e atualizando o lugar. Nas palavras de Certeau, “o espaço é o cruzamento de móveis [...] animado pelo conjunto de movimentos que aí se desdobram [...], é produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente” (CERTEAU, 1998, p. 199-200).

Desta forma, conforme Certeau, “o espaço é um lugar praticado”. O historiador francês explica:

Em suma, o espaço é um lugar praticado. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar constituído por um sistema de signos – um escrito. (CERTEAU, 1998, p. 200).

Em suma, este lugar praticado, fisicamente imóvel, se realiza nas atividades de locomoção de uma coletividade, adquirindo significado de espaço justamente por esta vivência, adquirindo identidade mediante o contato físico dos indivíduos. As relação de espaço e de lugar são comparadas com a palavra e a anunciação, pois “o

⁴⁴ SOUZA, José Carlos, entrevista citada.

espaço estaria para o lugar como a palavra falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções [...]” (CERTEAU, 1998, p. 200).

Deste modo, os lugares praticados estão profundamente conectados com os relatos, as descrições, as narrativas. O autor afirma que “os relatos de lugares são bricolagens[...]feitas com resíduos ou detritos de mundo” os quais são organizados de formas distintas. São lembranças unidas numa colagem com a intenção de conferir um significado a um determinado local (CERTEAU, 1998, p. 187).

Michel de Certeau certifica:

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. (CERTEAU, 1998, p. 188).

Joinville oferecia outros locais praticados e substanciais para a configuração do circuito da *cena musical* de rock durante a década de 1990. Em muitas das entrevistas realizadas, o antigo supermercado Odivan⁴⁵, em atividade durante os anos de 1990 no centro da cidade, é mencionado como local de reunião desses atores, além das praças.

Nesse sentido, Marcos Maia⁴⁶ faz um relato significativo:

[...] pra explicar como que era, geralmente, cara, pessoal final de semana tinha um supermercado que fica na galeria nove de março, ali era o supermercado Odivan, então ali tinha uma coisa curiosa, apesar que aí eu já tinha uns 15 anos [...] o preço da cerveja do supermercado que tinha um bar na frente era o mesmo preço que tinha lá dentro então virou um antro da galera, a galera bem dizer underground se reunia pra beber e às vezes ficava a tarde inteira bebendo e trocando ideia, compartilhando informação que era o que tinha pra compartilhar na época né, daí depois que fechava 19h, pessoal ia pra praça que tinha ali perto, que na época não passava era uma praça inteira tinha banquinha, tinha tudo [...] se reunia o pessoal que gostava de metal, de musica alternativa, de punk, Hard Core, skatista [...]

Marcelo Oliveira da Silva⁴⁷, que, além de funcionário da loja de discos *Rock Total*, também vivenciava os outros espaços de sociabilidade dessa *cena*, relata que a sequência dos encontros se resumia na tríade *Rock Total*, supermercado Odivan e praça. A trajetória consistia em “*a galera se encontrava, ficava batendo papo, o portão fechava, ia todo mundo pro Odivan, sentava lá, ficava...continuava o papo*”.

⁴⁵ Não foram encontrados registros acerca da história do supermercado. Todavia, a situação jurídica do estabelecimento é de massa-falida, ou seja, após sua falência restaram os créditos e haveres e os débitos exigidos por credores.

⁴⁶ MAIA, Marcos, entrevista citada.

⁴⁷ SILVA, Marcelo Oliveira, entrevista citada.

Marcelo continua: “*porque o Odivan Fechava e olha só, o Odivan fechava e a galera ia para a praça[...] ficavam tudo sentado lá, ficavam batendo papo depois*”. As reuniões dentro do supermercado contribuíam, inclusive, para o surgimento de novas bandas, de acordo com a sua narrativa.

Figura 2 – Encontro de jovens nas dependências do supermercado Odivan I



Fonte: Souza, Edson Luís. Acervo Pessoal

Figura 3 – Encontro de Jovens nas dependências do supermercado Odivan II



Fonte: Souza, Edson Luís. Acervo Pessoal

As duas imagens demonstram o encontro dos atores da *cena musical* dentro do supermercado Odivan. Na parte interna do estabelecimento havia uma lanchonete com mesas distribuídas em um amplo espaço. Neste local, conforme os relatos dos entrevistados, aos sábados à tarde as pessoas se juntavam para trocar informações, experiências, conversar, formar bandas, analisar discos e tudo mais que estivesse relacionado ao universo deles. Nas imagens, é possível perceber uma quantidade significativa de adolescentes, garotos e garotas, aparentemente, abaixo dos 21 anos.

As memórias narradas e aqui expostas demonstram o uso e o emprego de diferentes significados para os lugares de Joinville por um grupo de pessoas conectadas entre si pelo gosto comum pela música, pelo *rock*. Estas práticas exercidas nos espaços passavam longe dos discursos históricos da cidade disputadas pelas lideranças e representantes locais, conforme apontados pela historiadora Ilanil Coelho (2011).

Os relatos dos entrevistados demonstram outro fluxo existente, uma caminhada em outro sentido pelas ruas joinvilenses. Não de forma totalmente consciente, apenas procuravam sentidos para satisfazer seus anseios, produzindo experiências, modos de viver.

2.2 – MUNDIALIZAÇÃO: AMPLIFICANDO CONEXÕES

As últimas décadas do século XX, ritmadas pelo dinamismo das relações sociais contemporâneas através da profusão de informações e experiências culturais, selaram um período de constantes transformações. A música, inserida nesse cenário, experimentou negociações com distintas formas de produção, composição, ritmos, meios de distribuição, entre outras características.

Para as bandas e músicos existentes na cidade de Joinville na década de 1990 e que se encontravam envolvidos na composição de suas histórias através de seus encontros, ensaios, shows e músicas, os exemplos de artistas e grupos musicais de outras cidades e países eram fontes de inspiração.

Rafael Zimath⁴⁸ não hesita em afirmar que bandas internacionais motivaram os jovens da cidade de Joinville a montarem seus projetos musicais. Rafael

⁴⁸ ZIMATH, Rafael, entrevista citada.

concedeu sua entrevista em sua própria casa, oferecendo o espaço atenciosamente e disposto a contar sua trajetória. O entrevistado nutre uma ligação muito forte com a música, sendo um ouvinte assíduo do *rock*, conservando uma vasta coleção de CDs que, segundo seus cálculos, passam dos dois mil títulos.

Em sua narrativa, o movimento *grunge*, irrompido nos primeiros anos da década de 1990, influenciou aquela geração. Rafael explica que já havia pessoas engajadas no *rock* na década de 1980 em Joinville, todavia, o aparecimento do *grunge* causou um frenesi nas pessoas. Zimath, como é popularmente conhecido, anuncia:

É, não! Assim o pavio, o fósforo que fez a coisa estourar. Tinha bandas inclusive em Joinville que copiavam assim, o próprio Nirvana, e o Nirvana é um exemplo muito louco porque os caras estouraram, mas eles tinham um ethos totalmente voltado pro underground né, então tu via tipo o cara dando entrevista na Rolling Stones com camiseta do, sei lá, do Black Flag, Dinossaur Jr., ou Sonic Youth, Husker Dü, de tantas outras bandas que foram expoentes nos anos 80 e que de fato influenciaram muito eles, e eles continuavam tendo essa. Apesar de estar na grande mídia, continuavam fazendo essa relação, e isso foi muito instrutivo pra gente assim, porque era uma grande banda que podia ouvir na rádio, que virou sucesso mundial, então todas as rádios tocavam, se ela não tivesse tornado um sucesso mundial, provavelmente teria sido considerada inapropriada pra rádio, mas é uma força tão grande que ela fez com que mudasse os padrões das rádios mesmo, e em toda a oportunidade que os caras tinham de aparecer, eles levavam, parece que plantavam mais um semente, e traziam mais o nome, fortalecendo mais a ideia de outras bandas underground tal [...]

Para o entrevistado, as bandas às quais ele teve acesso e que chamaram a sua atenção eram de outros países, e elas foram responsáveis por despertar o seu interesse em aprender a tocar um instrumento.

Uma particularidade evidenciada pela narrativa de Rafael é, como citado acima, a relevância que o movimento musical *grunge* e as suas bandas tem para o cenário musical mundial e, conseqüentemente, joinvilense. Esse estilo é caracterizado por fazer uma música misturando elementos de outros gêneros como o *Punk* e o *Hard Rock* com uma variação de ritmos e melodias em que o som das guitarras é predominante, além das letras com temas de contestação e melancolia (GRANDE, 2006, p. 56).

A cidade norte-americana Seattle, localizada no estado de Washington, é reconhecida como o berço das grandes bandas *grunges* que surgiram nos anos 1990, como o *Nirvana*⁴⁹, *Pearl Jam*, *Alice in Chains* (MUGNAINI, 2007, p. 71).

Uma curiosidade é que Seattle apresenta algumas semelhanças com a cidade de Joinville, palco das *cenas musicais* aqui estudadas, como a presença constante da chuva e a existência de muitas empresas e indústrias (MUGNAINI, 2007, p. 70).

O fator *Nirvana* parece ter sido mesmo um diferencial para o contexto musical do início dos anos de 1990 e, conseqüentemente para a *cena musical* de *rock* joinvilense. Edson Luís de Souza⁵⁰ fez questão, em sua entrevista, de assegurar que a banda de Seattle foi fundamental para que o panorama da época se transformasse. De acordo com sua narrativa, “o início da década de noventa parecia que tudo ia virar bunda”, ou seja, nada de interessante iria acontecer e “parecia que ia ser esquisito”. Porém, quando surge o *Nirvana* “foi uma avalanche”, dando outra perspectiva para as pessoas que gostavam de *rock*. Edson fala em “agradecer a eles” por terem surgido e, com o sucesso, terem dado oportunidade para o aparecimento de outras bandas. Ele afirma: “cara foi uma avalanche assim, parece que o nirvana abriu as portas pro rock, parece que o pessoal “pô, banda legal, o que tem mais?”, “ah, tem mais esse e mais esse”.

De acordo com José Carlos de Souza⁵¹, as bandas estrangeiras contribuíram para a existência das bandas joinvilenses, em especial nos anos 1990. Todavia, para além dos aspectos musicais, José acredita que a postura e as atitudes das bandas do exterior foram os principais elementos que prenderam a atenção das bandas que iniciavam suas histórias em Joinville. Ele afirma “[...] sim, então mais como atitude mesmo, tu vê um show do Mudhoney⁵², porr* sabe, essas coisas acabam te influenciando, no cara que gosta de música, no cara que tem banda, isso acaba sendo um fator primordial[...]”.

⁴⁹ A banda *Nirvana* foi um dos últimos grandes fenômenos da música ocidental que atingiu um grande sucesso comercial no início da década de 1990 com o lançamento do cultuado disco *Nevermind* (1991). Contudo, a história da banda está intimamente atrelada com a cena de música independente dos Estados Unidos. Alcançaram o *mainstream* após o sucesso da música *Smell Like Teen Spirit*, incluída no disco citado acima. Fonte: FILHO, Jorge Luiz Cunha Cardoso, 2010.

⁵⁰ SOUZA, Edson Luís, entrevista citada.

⁵¹ SOUZA, Edson Luís, entrevista citada.

⁵² A banda *Mudhoney* é considerada uma das pioneiras do movimento *grunge*, tendo sido formada no ano de 1988 na cidade de Seattle. Fonte: WIKIPÉDIA. Disponível em: < <https://pt.wikipedia.org/wiki/Mudhoney>>. Acesso em: 12 out. 2016.

A atitude rebelde é destacada pelo entrevistado “[...] tu vê um cara como o Kurt⁵³ que chega num show ali na década de 90 e cospe na câmera de TV [...] pô, pra tu ver um cara fazendo isso pra mim é a glória né, então te emotiva.”

A televisão, conforme o relato de José Carlos de Souza, instiga ao entendimento de algumas considerações acerca da mundialização da cultura, bem como as narrativas dos entrevistados aqui registradas, que muitas bandas existentes no cenário musical da cidade de Joinville, durante a década de 1990 se alimentavam das bandas estrangeiras como fontes de motivação, tendo em vista que o aparelho televisivo era um dos dispositivos presentes nos diálogos culturais.

Pensando primeiramente apenas no aspecto musical, consoante Jeder Janotti Júnior (2003), o *rock* é algo construído de forma contínua, estando sujeito às forças do mercado, dos vazios entre gerações, das diferentes vivências juvenis e das negociações existentes no âmbito da cultura mundializada e suas manifestações locais, sendo que, ser roqueiro em alguma cidade como Nova York ou São Paulo significa estar envolto na admissão de traços globais, mas, ao mesmo tempo, nas questões culturais da musicalidade, do mercado e dos espaços normativos regionais.

Desta forma, a relevância que uma banda ou artista de outro país representa para uma banda ou artista local não anula as especificidades deste em detrimento do outro. Também não significa dizer que as bandas locais produziam uma repetição dos elementos oferecidos pelos exemplos globais.

Contudo, de que forma se construiu esse intercâmbio entre culturas? Reflexões relativas à mutação da cultura na contemporaneidade são propostas por Renato Ortiz em seu livro *Mundialização e Cultura*. Primeiramente é importante salientar a distinção que o autor (1994) apresenta acerca das expressões Globalização e Mundialização, em que a primeira exprime a maneira mais avançada e complexa da internacionalização da economia, através da ampliação das atividades econômicas que ultrapassam os limites das fronteiras nacionais e

⁵³ O entrevistado está fazendo referência ao músico *Kurt Cobain* que foi guitarrista, compositor e líder da banda *Nirvana*. Kurt, à medida que sua banda fazia mais sucesso, passou a apresentar um comportamento agressivo em muitas entrevistas e shows, revelando o conflito interno que carregava por não aceitar o sucesso que estava fazendo com sua banda, refutando o papel de ícone do *rock*. Kurt cometeu suicídio em 05 de abril de 1994. Fonte: CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. **Práticas de escuta do rock: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação**. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/BUOS-8DPJCV>>. Acesso em 13 out. 2016.

geográficas, estendendo seus limites à produção, distribuição e ao consumo de bens e serviço; e a segunda está imbricada no aspecto específico da cultura a qual deve ser pensada em sua totalidade e processo, não se limitando ao fenômeno resultante da globalização.

Os apontamentos levantados por Ortiz (1996) são construídos ao analisar como os processos de intercâmbio cultural aconteceram durante alguns períodos da história até chegar ao momento da Revolução Industrial e às mudanças ocorridas na modernidade – em especial com o capitalismo. As análises são levantadas levando em consideração, por exemplo, o fato de que, durante o século XX, há um aumento na diversificação de produtos e na produção em grande escala dos mesmos.

Renato Ortiz sugere a tendência de uma imposição dos valores culturais norte-americanos a outros países ocidentais onde não apenas economia e política seriam formas de exercício de poder, contudo, a cultura também estaria elencada nesse contexto. Assim sendo, “Dallas, Disneyland, McDonald’s, calças *jeans*, *rock and roll* seriam expressões para uma cultura de exportação”, em que o resultado dessa relação seria o reforço de uma dependência política e cultural de outros países perante os Estados Unidos (ORTIZ, 1994, p. 87). Nesse sentido, o autor salienta que os Estados Unidos imprimiram uma hegemonia na indústria cultural, ou seja, produzem e distribuem mundialmente cinema, publicidade e televisão, fabricando uma cultura irresistível, quase universal (ORTIZ, 1994, p. 89).

Não há intensão de aprofundar a discussão acerca do imperialismo norte-americano. Todavia, nesse enredo de possíveis transformações, usos, práticas culturais em que a mundialização da cultura é protagonista através da indústria cultural, a música, estando elencada como produto deste mercado, também participa das negociações entre as referências locais e globais.

A opinião de que bandas internacionais eram relevantes para os grupos existentes em Joinville durante a década de 1990 é corroborada por Ricardo Borges, o qual afirma que, além dos Estados Unidos, bandas de outros países como Noruega e Suécia também eram escutadas. Ricardo sentencia:

[...]Jeu acho que, quase que totalmente, influenciava bastante mesmo, porque se tu perguntasse na época quais as influências desses caras ou as referências, tanto na minha banda quanto nas outras ali, que tocavam junto, ou não, tu com certeza ia ouvir 90% de coisa do mesmo estilo, só que de fora, às vezes não só dos Estados Unidos, algumas coisas sei lá, Noruega, Suécia, umas coisa pesada assim, mas sempre com referência em coisa de

fora assim. Eu, particularmente, tinha na época poucos amigos assim que traziam coisas, mesmo ouvindo sei lá, tocando metal, o cara diz que a influência dele também tinha influência de sei lá... Djavan. E eu via mais isso acontecer naquelas bandas de metal “pesadasso” mesmo, técnico assim, aí eu via muitos caras dizer como referência os grandes nomes da música clássica, isso sempre ouvia assim, mas no nosso tipo de som que era mais hardcore assim sempre foi coisa de fora [...]”⁵⁴

Durante a década de 1990, o jornalista Rubens Herbst⁵⁵ acompanhou a movimentação das bandas de *rock* na cidade de Joinville, especialmente as que investiam nas composições próprias. Rubens ainda hoje trabalha no mesmo jornal⁵⁶ em que começou sua carreira no ano de 1993. A música, assim como para os outros entrevistados, está presente em sua vida desde cedo. Contudo, a paixão pelo *rock* e a curiosidade em conhecer a história de seus ídolos o levaram ao jornalismo.

Em seu entendimento, havia uma influência de bandas estrangeiras nos grupos formados em Joinville nos anos de 1990, mas não necessariamente das bandas do movimento *grunge* de Seattle, como a já citada *Nirvana*. Rubens acredita que as bandas “famosas e consolidadas” da década de 1980, em especial do gênero *punk*, estavam entre as principais referências dos grupos formados na cidade.

Repetidamente, a cada memória narrada pelos entrevistados, há evidências da presença estrangeira na constituição dos músicos e bandas de *rock* de Joinville durante a década de 1990. Esta frequente ocorrência remete novamente aos questionamentos para compreender o dinamismo das trocas culturais nas quais a música, como produto de consumo, aparece nas falas dos atores das cenas musicais joinvilenses.

Para Jean Pierre Warnier (2003), o caminho para compreender o relacionamento das culturas no mundo passa pelo “labirinto histórico”, o qual consiste na fragmentação cultural da humanidade, na transformação causada pelas trocas mercantis, no desenvolvimento dos transportes e meios de comunicação que estão na origem do sistema mundial moderno e na industrialização da cultura. Isto é, a fragmentação se deu na medida em que a humanidade estende sua presença para várias partes do globo, proporcionando diversidades linguísticas, sociais e culturais que, em decorrência do desenvolvimento dos sistemas de transportes e de

⁵⁴ BORGES, Ricardo, entrevista citada.

⁵⁵ HERBST, Rubens. **Rubens Herbst**, entrevista [17 out. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville.

⁵⁶ Uma análise acerca de como as cenas musicais de Joinville eram retratadas pelos jornais é realizada no terceiro capítulo.

comunicações, tiveram suas distâncias reduzidas lentamente, oportunizando as trocas mercantis, atingindo cada vez mais os setores das atividades humanas, inclusive a cultura. Por fim, a Indústria Cultural, consequência da Revolução Industrial, atua na globalização dos fluxos midiáticos, financeiros, mercantis, migratórios e tecnológicos.

As contemplações acerca da Indústria Cultural apresentadas por Theodor Adorno e expostas aqui no primeiro capítulo são retomadas por Warnier na construção de seu entendimento sobre o tema. Conforme o autor, a expressão “indústrias culturais” parece ter sido utilizada pela primeira vez no ano de 1947, pelos filósofos Adorno e Max Horkheimer, provenientes da Escola de Frankfurt, quando ambos buscavam “estigmatizar a produção em série dos bens culturais”, salientando os processos negativos da modernidade industrial a qual se demonstra “incapaz de transmitir uma cultura que atingisse os sujeitos em sua profundidade, reduzida ao pastiche, ao falso e à padronização superficial” (WARNIER, 2003, p. 27).

Foi a partir da década de 1970, porém, que as interrogações acerca das indústrias culturais despertaram, ampliando o conceito ao incluir produtos propagados pela tecnologia e pela reprodução em série dos bens como música (discos, fitas), cinema, edição de livros e revistas, além do suporte destes materiais como papel, banda magnética, cabos, televisão, satélite, em que todos são objetos de uma produção industrial (WARNIER, 2003, p. 27).

Em decorrência dessa reflexão sobre o tema, Jean Pierre Warnier (2003) assevera que analistas como Patric Flychy (1980), Bernard Miège (1986) e Gaétan Tremblay (1990) passaram a considerar as indústrias culturais através das características de que elas necessitam de grandes aportes financeiros, valem-se de técnicas de reprodução em série, atuam em favor da mercantilização da cultura e são organizadas conforme os preceitos capitalistas, ou seja, transformam o criador em trabalhador e a cultura em produtos culturais.

À vista disso, a televisão, a fotografia, a publicidade, o espetáculo, o turismo de massa também são incluídos no campo das indústrias culturais, as quais se fazem pela infraestrutura ou pelos suportes e conteúdos. A infraestrutura e os suportes são produzidos em escala e rapidamente, aumentando as possibilidades de reprodução de materiais que contêm um conteúdo sempre renovado e avaliado de acordo com os anseios de um mercado.

Para Warnier, a indústria cultural, é associada às “atividades industriais que produzem e comercializam discursos, sons, imagens, artes e qualquer outra capacidade ou hábito adquirido pelo homem enquanto membro da sociedade” (WARNIER, 2003, p. 28-9).

As inovações ocorridas desde a segunda metade do século XX continuam a modificar os meios de as indústrias culturais propagarem informação e se comunicarem. Os computadores, gravação digital, o cabo, transmissão por satélite e internet ampliam a “teia” mundial de comunicação (WARNIER, 2003, p. 58).

O cinema, a produção de discos, a edição de livros são alguns dos ramos de atividades utilizados como veículos para difundir informação e, conseqüentemente, elementos culturais. Warnier (2003) explica a trajetória destes segmentos desde seus surgimentos e como cada ramo é controlado por um pequeno número de empresas as quais possuem grande poder em cada segmento. Porém, estas empresas passam a negociar com a concorrência de pequenos produtores que nascem em virtude das possibilidades oportunizadas pelos avanços tecnológicos.

A indagação pertinente é: quem são esses grupos responsáveis pela condução da mundialização da cultura? Para Jean Pierre Warnier, são multinacionais financeiramente muito poderosas implantadas no mundo todo, que desenvolvem estratégias planetárias e estão sempre atentas às empresas emergentes, pois sabem que as muitas inovações de tecnologia e produção cultural de conteúdos são provenientes destes pequenos grupos. São pessoas jurídicas de direito privado que trabalham para o mercado e para o lucro, cuja principal atividade consiste na mercantilização permanente dos conteúdos da cultura e da informação (WARNIER, 2003, p. 83).

O sociólogo brasileiro Renato Ortiz utiliza a expressão “artífices mundiais da cultura” para classificar os responsáveis que atuam nesse jogo. Consoante o autor:

Os grandes responsáveis por essa cultura-mundo são os homens de negócios, os executivos globais, os homens de marketing, os administradores globais, os managers globais, segundo, Armand Mattlear, “intelectuais das grandes corporações”. (ORTIZ, 1994, p.148).

Há, portanto, uma produção em grande escala de informação e conteúdo, revestida de valores culturais e que estão frequentemente em contato e troca. Todavia, existem também determinados agentes munidos de poderes financeiro e

mediático com os quais se sobressaem nessa relação, obtendo prevalência na difusão, propagação, alcance dos produtos e bens culturais.

O “poder triádico”, de acordo com Warnier, representa a supremacia com a qual os países do triângulo América do Norte – Europa – Ásia rica se impõem nesse contexto, revelando que a cultura industrial é desigualmente repartida pela superfície do globo, sendo que, ao se referir à produção e recepção de conteúdos culturais e de consumo, estas regiões ocupam o primeiro lugar. Assim, há em jogo “a capacidade dos países produzirem sua própria cultura, fazê-la perdurar diante das agressões externas e da invasão seletiva das mercadorias culturais” (WARNIER, 2003, p. 95).

Além dos aspectos musicais como sonoridades e melodias, as bandas e as pessoas integrantes das *cenas musicais* aqui retratadas oferecem outras características que exemplificam o fluxo cultural fomentado pelas indústrias culturais.

A banda *Hephrem*⁵⁷ possui em sua história dois registros de suas músicas, gravadas nos anos de 1991 e 1992, respectivamente. Em ambos os materiais, os nomes e as letras de todas as composições estão na língua inglesa, demonstrando que o grupo não estava interessado em assinalar sua marca na língua de seu país de origem.

Figura 4 – Capa do 1º registro musical da banda *Hephrem*



Fonte: Disponível em: <<http://joinroll.blogspot.com.br/2010/05/hephrem.html>>. Acesso em: 08 set. 2016

A ilustração acima demonstra, além do nome da banda, o título de todas as músicas. Chama a atenção que, além das músicas, todas as outras informações

⁵⁷ Referenciada no primeiro capítulo.

contidas no material também estão escritos em inglês, como o endereço para contato, a função que cada integrante exerce na banda e a assinatura da produção do disco.

Outra história similar é a da banda *Tormentos dos vizinhos*⁵⁸ que, assim como a *Heprhem*, optou por compor músicas as quais apresentassem letras em inglês. *In morning*⁵⁹, *The south is your country and I don't care* e *how stupid you are* são alguns exemplos de títulos das canções compostas pelo conjunto.

Os grupos musicais existentes em Joinville, na década de 1990 e aqui investigados, em sua maioria, apresentavam músicas compostas com letras em português. Desta forma, os exemplos citados acima representam uma pequena fração de bandas que investiam em composições com letras em inglês. Contudo, é um significativo indicativo se aproximado com as questões referentes à mundialização da cultura.

Nesse sentido, Renato Ortiz (1994) indica que a desterritorialização de valores culturais é um dos movimentos percorridos pela mundialização. Desta forma, atualmente é possível se deparar com lugares que apresentam características culturais de outras regiões do mundo, como a cidade de Hong Kong, por exemplo. Ortiz chama de “não-lugares” essas cidades, assim como os *free-shops*, aeroportos, cidades turísticas e hotéis internacionais que acumulam em seus interiores elementos de outros lugares do globo, os quais as pessoas podem visitar sem levar um choque cultural.

O autor vai além ao afirmar que a tradição e as artes não são mais padrões mundiais de legitimidade, pois, agora há valores que independem das peculiaridades de cada lugar. A língua inglesa, assim sendo, é caracterizada como mundial, perdendo a sua territorialidade americana ou britânica (ORTIZ, 1994, p. 191).

Para Warnier (2003), assimilar uma cultura é compreender a língua praticada por ela. Em detrimento disto, há um aumento constante do número de pessoas que dominam duas ou mais línguas.

⁵⁸ *Tormentos dos vizinhos* foi uma banda joinvilense que esteve em atividade de 1992 até 1997. Em cinco anos de existência a banda lançou dois discos conhecidos por “Tarsius Spectrum”, de 1993, e “That’s the question”, de 1994. Os dois primeiros registros apresentam músicas em inglês. Contudo, antes de encerrar as atividades, a banda já estava compondo materiais em português. Fonte: Blog Joinroll. Disponível em: < <http://joinroll.blogspot.com.br/2011/08/tormento-dos-vizinhos.html>>. Acesso em: 26 out. 2016.

⁵⁹ Tradução: *Pela manhã, o Sul é seu país e eu não me importo, quão estúpido você(s) é(são)*. Tradução nossa.

Em síntese, ao compreender o processo de constituição dos movimentos musicais ocorridos durante a década de 1990 na cidade de Joinville, inevitavelmente é preciso levar em consideração o contexto dos fluxos culturais conduzidos pela mundialização da cultura, intensificado ao longo do século XX. Bandas, músicos, admiradores e críticos localizados na cidade da região nordeste de Santa Catarina consumiam – através dos discos, programas de rádio, shows televisivos, filmes e revistas – conteúdos globais, os quais contribuíram para forjar as práticas culturais destes atores locais.

2.3 – DO IT YOURSELF: UM REFRÃO DE POSSIBILIDADES

“Sempre foi esse negócio Do it yourself né cara, desde o começo, até o final”. (fala do entrevistado Thiago Fiuza)

A frase acima não foi colocada em destaque sem razão. Tampouco pretende apenas causar impacto, desconforto, qualquer outro pensamento ou, quem sabe, emoção. Não está também somente cumprindo uma função, exigência metodológica ou estética. Há um motivo para estar enfatizada em lugar superior. Ela propõe um enigma e revela uma atitude. Entre as palavras que formam a sentença, há uma expressão que justifica seu realce.

Do it yourself, traduzido literalmente, significa “faça você mesmo” (tradução nossa). Poderia muito bem ser um mantra ou uma frase retirada de um livro de autoajuda, sem que isso seja algo depreciativo, evidentemente. Contudo, é uma forte locução que, recebida pelo ouvinte, dá a sensação de empoderamento, de que há possibilidade de não depender de nada para realizar algo, que é possível, sozinho, fazer acontecer. Instiga atitude.

No cenário investigado das *cenais musicais* joinvilenses ocorridas durante a década de 1990, em especial, aquela em torno das bandas de *rock* que investiam em músicas compostas por elas mesmas, as práticas suscitadas pela expressão “faça você mesmo” parece ressoar de forma incisiva para o acontecimento deste movimento.

Era assim, ou a gente fazia ou um amigo nosso fazia [...] se a gente não fosse atrás, de fato, atrás de tudo – instrumento, local para tocar, frete para

levar as coisas, organizar tudo [...] inclusive, às vezes a gente colocava na bilheteria amigo pra cobrar, e amigo que não ganhava nada... ficava lá na bilheteria [...] então, é... o show só existia se a gente realmente tivesse envolvido na festa, no negócio, para fazer o negócio acontecer. Senão, não ia acontecer cara. Não aparecia. Que nem... às vezes aparece hoje que tu ouve “ah... vai ter um festival...”, aí os promotores do festival vão contratar banda pra tocar. Não existia promotor de festival. Era a gente! Tudo que acontecia, a gente tinha que tá envolvido. Sair colando cartaz, convidar os amigos, correr atrás de um cara pra fazer o frete da Kombi, pedir equipamento pros os amigos emprestado para poder tocar. Então sempre foi esse negócio Do it yourself, né, cara, desde o começo, até o final. Então, nunca teve uma coisa assim mais organizada como é hoje.

A narrativa acima foi concedida por Thiago Fiuza⁶⁰ em sua entrevista para a pesquisa deste trabalho. Agendar uma data para a realização da conversa com ele foi uma tarefa árdua. Aparentemente, a função de diretor de uma empresa de logística lhe garante uma vida atarefada de compromissos e viagens. Além do mais, como pai e marido, prioriza o tempo livre com a família. Contudo, apesar das dificuldades de agenda, Thiago sempre esteve disposto a colaborar com esta investigação, oferecendo alternativas para um possível encontro.

Poder ter feito parte, durante sua adolescência, de uma banda, dos encontros e dos shows parece ser algo gratificante para ele. Sua entrevista foi entusiasmada e, quando questionado sobre como os eventos eram organizados, Thiago revelou-se empolgado, sendo incisivo em suas colocações. Segundo sua declaração, os shows eram organizados pelos próprios músicos ou pessoas envolvidas com aquele movimento onde *“a galera se divertia de uma forma espontânea [...] não tinha questão de ego. Não havia competição. Era um ajudando o outro, emprestando instrumento para o outro”*.

Em outra entrevista obtida, dessa vez com Rafael Zimath⁶¹, os detalhes da organização de shows e eventos também são detalhados, em que é possível reforçar o engajamento de músicos e bandas no empreendimento. Rafael relembra que, em função da dificuldade em encontrar espaços disponíveis para a realização de um concerto de *rock*, os agentes saíam à busca de alternativas, nem sempre em lugares apropriados. Após a escolha do local, Rafael afirma que *“a gente tinha que pegar equipamentos, ir lá montar [...] a gente mesmo carregava, não tinha técnico de som, as bandas mesmo entre si cuidavam do som uma da outra”*. Ele ainda estende mais detalhes:

⁶⁰ FIUZA, Thiago, entrevista citada.

⁶¹ ZIMATH, Rafael, entrevista citada;

[...] naquela época, a gente notava que tinha muito espaço ocioso assim, então chegava lá falava com o tiozinho “Oh, o seguinte: a gente quer alugar aí pra fazer um show”, “Mas que show que é?”, “É rock!”, “É pesado?”. Daí gente dizia: “não, não é pesado”, o cara “tão ta bom. Quantos vocês vão cobrar? Vocês querem me dar a parte da porta ou querem alugar?”, “Não, a gente quer alugar!”. Daí, a gente alugava e ficava com todo o resultado ou com o prejuízo da bilheteira, então era assim que funcionava, e daí, enfim, como esse espaço não era muito próprio, aconteceu varias coisas de tipo, chão desabar, a gente se machucar, quebrar equipamento, porque não era especifico para isso assim, mas era o que tinha disponível [...]

Ao final da resposta acima, o entrevistado Rafael Zimath fecha a sua fala de forma contundente afirmando que, se você fazia parte de uma banda, era responsabilidade sua organizar o show para tocar. Ele resume qual era o pensamento daquele grupo: *“Pô, mas ninguém convida a gente pra tocar, pô que droga então a gente não vai tocar”, Não! A gente vai dar um jeito de tocar”*.

“A gente vai dar um jeito de tocar”, conforme narrado por Zimath, demonstra a maneira independente e persistente daqueles atores em encontrar possibilidades para satisfazer suas aspirações.

Emparelhada com a organização dos shows estava a divulgação destes acontecimentos. Este é outro detalhe na direção do “faça você mesmo” que impulsionava a *cena musical de rock* em Joinville durante os anos de 1990. Nesse sentido, Ricardo Borges⁶², outro ator inserido nesse cenário, ressalta em sua narrativa as ações para propagandear os eventos. Basicamente, conforme sua fala, *“a divulgação da época da cena assim era feita por cartaz”*. O círculo de amizades era um instrumento nessa operação. Nos colégios, grupos de amigos de *“dez, vinte, trinta pessoas”* que frequentavam shows eram escalados para ajudar na divulgação quando *“eles iam, por exemplo, na cantina, botavam cartaz lá, pediam autorização, colocavam cartaz, daí cada vez que a gente passava lá “ah, vai ter show e tal[...].”* A mensagem era disseminada para outros colégios também.

Ademais, Ricardo revela que as lojas de discos também serviam de ponto para divulgar os shows. Ele conta: *“a gente ia nas lojas de disco, por exemplo, que na época era só, era mais a Rock Total, né?”*, além de sebos, revistarias, postes, ruas, pontos de ônibus para colar cartazes e entregar panfletos.

Os exemplos seguem evidenciando a atitude dos atores em direção da aplicação do *faça você mesmo*. Porém, qual é a procedência da expressão *Do it yourself?* Qual a sua ligação com a música e as práticas culturais em sua volta?

⁶² BORGES, Ricardo, entrevista citada.

Para responder a essas perguntas, é necessário investigar as condutas relacionadas à cultura *underground* e ao movimento *Punk* na intenção de registrar a procedência e proliferação da expressão. É importante enfatizar apenas a apuração das origens do termo e não rotular as bandas da *cena musical de rock* em Joinville da década de 1990 como bandas *underground* ou *Punk*, até porque os grupos apresentavam estilos musicais distintos, de várias vertentes roqueiras.

Já no início do século XX, algumas atitudes de músicos e artistas já poderiam ser consideradas *underground* (NUNES; VAZ, 2015). Com a imensa dificuldade para adquirir instrumentos e/ou encontrar espaços para difundir suas músicas, os artistas buscavam outros meios para externar suas artes. Um exemplo é o estilo *Skifile*, um predecessor do próprio *Rock*. Típico da região de *Nova Orleans - EUA* e com um ritmo acelerado, o estilo tinha como elementos percussivos das músicas instrumentos, como tábuas de lavar roupas, vassouras e baldes.

O que se quer evidenciar com os exemplos acima é que o *underground* está ligado com a uma forma de agir diante de determinados fatores e não somente a um estilo musical.

O mercado fonográfico ganhou proporções inimagináveis durante a segunda metade do século XX, aliando-se a outras fontes de entretenimento, como cinema, rádio e TV, na produção de produtos para uma classe sedenta por consumo. O poder de divulgação dos meios de comunicação em conjunto contribuiu para atingir um maior número ouvintes, gerando uma estrutura midiática incomparável e que forneceu estrutura para as grandes gravadoras. A condição estabelecida pelas empresas da indústria musical e que gerou uma estratégia de mercado é o que podemos chamar de *mainstream*. É indispensável conhecer o *mainstream* para entender o que vem a ser o *underground*. Os dois conceitos são mais bem compreendidos através das explicações de Cardoso e Janotti, que esclarecem:

Esses dois termos, de origem inglesa, implicam modos diferenciados de conferir valor à música. O denominado *mainstream* (que pode ser traduzido como “fluxo principal”) abriga escolhas de confecção do produto reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de obras consagradas e com sucesso relativamente garantido. Ele também implica uma circulação associada à outros meios de comunicação de massa, como a TV (através de videoclipes), o cinema (as trilhas sonoras) ou mesmo a Internet (recursos de imagem, plugins e wallpapers). Consequentemente, o repertório necessário para o consumo de produtos *mainstream* está disponível de maneira ampla aos ouvintes e a dimensão plástica da canção apresenta uma variedade definida, em boa medida, pelas indústrias do entretenimento e desse repertório. As condições de produção e

reconhecimento desses produtos são bem diferenciadas, fator que explica o processo de circulação em dimensão ampla e não segmentada. (CARDOSO; JANOTTI, 2006, p. 08).

Conforme os autores, o movimento *underground* nega as práticas adotadas pelo *mainstream* para divulgar suas ideias. Basicamente, a produção e circulação dos produtos alocados no “subterrâneo” possui um caráter mais particular e direto, sendo eles definidos muitas vezes como “obras autênticas” por não estarem vinculados a um esquema tão comercial para atingir o público. Pequenos fanzines⁶³, divulgação alternativa, gravadoras independentes são os principais exemplos dos meios adotados pelo *underground* para difundir suas colocações, músicas, estilo, privilegiando, de certa forma, um consumo mais segmentado (CARDOSO; JANOTTI, 2006, p. 08).

Portanto, o *underground* busca uma alternativa às práticas do *mainstream*, podendo ser reconhecido por uma postura contrária à ordem social, através das críticas direcionadas à cultura e à sociedade, ao mercado, criando uma contradição com a indústria cultural, uma vez que esta segue padrões estabelecidos pelos interesses mercadológicos, sendo o *underground* uma forma de resistência a essas estruturas (NUNES; VAZ, 2015).

Todavia, caso fosse necessário explicar o *underground* através de um estilo musical, poderíamos afirmar que o *punk rock*, principalmente quando surgiu, seria seu principal representante.

De acordo com o sociólogo Sérgio Vinícius de Lima Grande (2006), existe uma discussão acerca da origem do *punk*, uma vez que duas bandas disputam o status de precursora do estilo: a banda nova-iorquina *Ramones* e a londrina *Sex Pistols*, ambas surgidas na década de 1970. Embora a primeira existisse por mais tempo, fosse respeitada e possuísse uma grande quantidade de fãs no Brasil e no mundo, a segunda teve uma carreira mais curta e intensa, com atitudes, para os padrões da época, um tanto quanto chocantes (GRANDE, 2006, p. 122).

⁶³ Pequenas publicações independentes, muitas vezes escritas à mão, máquinas de escrever e ultimamente sendo muito comum a edição em computador, escritas e distribuídas por uma única pessoa ou um pequeno grupo de pessoas, com o intuito de abrir espaço e divulgar bandas novas ou já bem estabelecidas na cena *underground*. RIBEIRO, Hugo Leonardo. Notas preliminares sobre o cenário rock underground em Aracajú-SE. In: Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 5., 2004. **Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular**. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: < <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-Notas-preliminares.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2016.

Após passar um tempo em Nova Iorque, o empresário inglês *Malcom McLaren* idealizou uma banda pela qual toda a insatisfação social e musical existente durante os anos 1970 pudesse ser externada. Proprietário de uma loja de roupas e acessórios chamada “Sex”, *Malcom* juntou alguns frequentadores de seu estabelecimento, formando, em 1975, o *Sex Pistols* (GRANDE, 2006, p. 123). Para exemplificar, o sociólogo nos conta:

McLaren visava obter lucro de tudo isso, e, percebendo a estagnação do rock'n'roll da época, denominou o som que faziam de punk rock. Com letras muito contestadoras e severas críticas à monarquia britânica, um mês depois – com McLaren por trás – chegou ao mercado o compacto *Anarch in the UK*. No dia 1º de dezembro de 1976, o grupo foi ao programa de maior audiência da Tv inglesa e, pela primeira vez na história, a expressão “fuck off” foi dita diante das câmeras. (GRANDE, 2006, p. 124).

A visão de *McLaren* tornou-se realidade e a banda formada por ele se tornou um fenômeno. A Inglaterra era o berço de grandes bandas do mundo do *rock*. Todavia, como vimos, essas mesmas bandas não representavam mais todas as camadas da população. As bandas agora eram grandiosas e estavam inseridas no jogo direcionado pela grande indústria fonográfica. O empresário sentiu que, em um país onde estes ídolos agora contratavam assessores apenas para amarrar seus sapatos, como no caso do vocalista da banda *Queen*, *Freddie Mercury*, a proposta da música *punk* abalaria as estruturas (ALEXANDRE, 2013, p. 56).

Em função disso é que, de acordo com a historiadora Ivone Cecília D’ávila Gallo (2008), o real ponto de partida do *punk* teria sido a Inglaterra durante a década de 1970. A autora realça ainda o contexto socioeconômico inglês, com a ascensão dos conservadores ao poder e a recessão econômica, que teria provocado um aumento da porcentagem do desemprego, afetando, sobretudo, os jovens brancos pobres, somando-se às barreiras de classes, ao conservadorismo, à discriminação e à falta de liberdade, o que fomentava a desesperança. Aliada a uma atitude rebelde desses jovens, a música passou a ser linguagem e fator de identidade (GALLO, 2008, p. 750).

O *punk* estava criado. Aliados à música estavam os tipos de roupa, de cabelo, *piercing*, tatuagem, postura, rebeldia. Assim como o Renascimento bebeu das fontes do período Clássico para criar um novo paradigma, o *Punk* considerou as mesmas insatisfações dos jovens e do *rock and roll*, no início dos anos 1950, para revelar

suas insatisfações, uma vez que o próprio *rock* durante os anos 1970 estava sofisticado demais, grandioso.

A expressão *punk* e os seus significados são elucidados por Gallo:

A palavra *punk* encontra significados diferentes; enquanto um substantivo pode ser traduzido como “madeira podre utilizada para acender o fogo”, ou “vagabundo de pouca idade”, rufião, capanga ou ainda, em inglês arcaico, prostituta. A palavra aparece também em situações muito distintas, como numa comédia shakespeariana em que o autor escreveu “Casar com um *punk*, meu senhor, é apressar a morte”, e, numa cena do filme *Juventude Transviada*, de 1955, quando James Dean refere-se aos inimigos como *punks*. *Punk* pode ser traduzido como lixo, numa referência preconceituosa àqueles grupos como retrato da escória da sociedade. Neles se concentrava uma agressividade que a mídia logo associou à violência e à desordem. O fato de, nas suas origens recusarem vínculos partidários ou doutrinários facilitou a discriminação do grupo como simples baderneiros. Entretanto, a um comportamento deliberadamente desregrado, de recusa à família, à moral, ao trabalho e à cultura dominante revelavam, na verdade, um fundo de crítica contundente. (GALLO, 2008, p. 751).

O motivo pelo qual o *punk rock* pôde ser considerado uma importante e contundente manifestação do *underground* foi pela proliferação e prática de expressão *do it yourself* (faça você mesmo), tão significativa para os atores da *cena musical* joinvilense de rock nos anos de 1990.

A expressão acima pode ser caracterizada por encorajar uma autonomia aos artistas que desejam divulgar seus trabalhos, rejeitando as grandes produções e a grandiosidade oferecidas pelo *mainstream*. O DIY dá legitimidade para qualquer um criar, desenvolver, divulgar ou organizar o seu trabalho. O *punk*, pelos seus atributos subversivos, sempre encontrou dificuldades em achar meios de divulgar suas ideias, tendo no DIY um lema (NUNES; VAZ, 2015).

Maira Nunes e Otacílio Vaz elucidam:

A filosofia do “faça você mesmo” sempre esteve presente na cultura do rock, mas foi o movimento *punk* que propôs com maior ênfase o rompimento com a cultura *mainstream*. O *punk* apresentava uma mensagem simples, a mesma que foi levada em diferentes gerações do rock: rejeição das regras pré-existentes e afirmação da necessidade de mudança. Retomou muitos dos elementos presentes no início do rock, como a celebração da rebeldia dos jovens, incluindo a ideia de que não deveria haver elitismo na música. (NUNES; VAZ, 2015, p. 6).

Imbricado com o *underground*, o *punk* foi um estilo de vida, além de uma manifestação musical, provocando um choque de valores através das propostas e modos de operar que defendia. O lema era, basicamente, fazer o que não faziam

por você. Se o artista não faz a música que você quer ouvir, faça você mesmo. Não existia apoio da imprensa oficial, estabeleciam-se outras formas de fazer a informação circular, através de fanzines transmitidos de fã para fã, mediante informativos de baixa tiragem, distribuição direcionada, relatando o que acontecia naquele mundo pouco abordado. Selos independentes surgiam, programas de rádio cresciam assim como casas noturnas destinadas a essa nova geração da música (ALEXANDRE, 2013, p. 58).

O Brasil, país recheado de pluralidades musicais, também sentiu as botinadas punks pisarem sobre seu solo.

Durante um breve período da ditadura militar, o país havia vivido um período positivo do aspecto econômico, o ilusório “milagre econômico” entre os anos de 1968-1973, que contribuía, assim, para o ingresso de jovens e mulheres no mercado de trabalho e para o considerável número de 70% dos trabalhadores entre 14 e 24 anos empregados no perímetro urbano, refletindo diretamente no estabelecimento momentâneo de uma grande camada jovem consumidora no país. Nos anos 1980, as coisas se invertem e a economia desanda com inflação na casa dos 100% e um desemprego de seis milhões de pessoas. De uma hora para outra, aquela camada jovem perdera a diversão e o acesso ao consumo, tornando-se excluída, marginalizada e raivosa (ALEXANDRE, 2013, p. 59).

Dessa forma, diante da realidade social exposta acima, ainda que esses jovens possam ter sofrido direta ou indiretamente influências externas na composição de suas identidades, não podemos negar que motivos existiam para desestabilizar os ânimos de uma parcela dessa juventude brasileira. O *Punk* foi somente um dos veículos utilizados para liberar essa raiva contida, a insatisfação latente.

A versão brasileira do movimento *punk* começou a ensaiar-se na região norte da cidade de São Paulo, já no ano de 1975, quando gangues formadas por adolescentes entre 13 e 17 anos surgiram interessadas em tornar suas vidas mais interessantes através dos encontros nas ruas da periferia da cidade. Aos poucos, esses jovens começaram a conhecer a novidade musical que surgia nos Estados Unidos e na Europa através de discos que chegavam por contrabando pelo porto de Santos. Bandas como *MC5*, *New York Dolls* e *Stooges* apareceram como as primeiras referências musicais para essas gangues (ALEXANDRE, 2013, 61).

O escritor Ricardo Alexandre em seu livro *Dias de luta*, redige uma minuciosa história do *rock* brasileiro, especialmente no período da década de 1980, período em que muitas bandas do gênero surgiram no país e ganharam o espaço da mídia. Nessa primeira fase do *punk* por aqui, conforme o autor, as bandas que surgiram e levantaram a cena em certos momentos foram *Resto de Nada*, *AI-5*, *Cólera*, *Condutores de Cadáveres*, *Fogo Cruzado*, *Psykoze*, *M-19*, *Desequilíbrio*, *Ruídos Absurdos*, *Estado de Coma* e *Inocentes*. Nem todas tiveram uma longa trajetória em suas carreiras, mas o pouco tempo de existência foi suficiente para deixar uma pisada na história do *punk* no Brasil.

Segundo Alexandre (2013), o movimento *punk* brasileiro ganhou corpo no ano de 1977 quando começaram a aparecer reportagens na *TV Manchete* sobre a banda *Sex Pistols*, ou na revista *Pop*, informando que a onda “barra pesada” estava começando a invadir a cidade de Londres e as festas com “carinhas” com brincos no nariz. A própria revista *Pop* organizou, juntamente com a gravadora *Philips*, o lançamento de uma coletânea intitulada de “A revista *Pop* apresenta o *punk rock*”, onde bandas já consagradas do movimento nos EUA e Europa eram apresentadas ao público brasileiro como *Sex Pistols*, *Ramones*, *Eddie & The Hotrods*, *The Jam*, *Runaways*, *London*, *Ultravox* (ALEXANDRE, 2013, p. 61).

A cartilha do movimento *punk* estava sendo estabelecida para uma parcela dos jovens brasileiros. Contudo, era praticada de formas diversas. Alguns se interessavam pelo aspecto musical, representado pelas letras mais politizadas, poucos acordes, a raiva depositada na execução das músicas, a aversão pela riqueza de detalhes evidentes nos outros estilos musicais. Ou seja, a música era o veículo para expressar a mudança de atitude. Para outros, a estética visual era o caminho para expressar o novo comportamento. Roupas de couro, camisetas rasgadas, cabelos moicanos, *piercings* e tatuagens. Em alguns casos, a mudança de atitude, musical e visual, foi levada a cabo também nas relações pessoais, e a violência contra o outro aparecia em alguns casos. Gangues e brigas corporais apareciam com frequência em festas *punks*, entretanto, não representavam a essência do movimento nem simbolizavam a sua proposta.

Todavia, de acordo com outra importante fonte acerca do tema – o documentário *Botinada*, realizado no ano de 2006 –, a existência das gangues foi extremamente relevante para o surgimento das primeiras bandas *punks* locais, das primeiras lojas, das camisetas, pois a maioria dos adolescentes que se organizaram

andava nesses grupos. Os jovens desse movimento, entre os 14 e 18 anos, antes mesmo de entenderem o que era ser *punk*, influenciados pelo filme *The Warriors*⁶⁴, imaginavam que significava fazer parte de gangues e brigar nas ruas (BOTINADA, 2006).

A questão da violência é abordada também pela historiadora Ivone Gallo, que há anos se dedica ao estudo das práticas culturais ocorridas no século XX. Em seu entender, a presença da agressividade na atitude *punk* inicial pode ser compreendida quando se entendem os locais onde estes jovens pobres socializavam. Quando se observa especialmente o Brasil, de acordo com a autora, é possível se aprofundar um pouco mais, descobrindo que a violência adotada ocorre em diversas frentes de uma forma mais estrutural, vinda do Estado, e disseminada pela sociedade através das relações familiar, interpessoal e criminal, sendo que essas distinções são importantes, uma vez que os alvos das ações violentas são determinados por um conjunto de fatores antecedentes e, ao mesmo tempo, as definem nas suas diferentes formas de manifestação (GALLO, 2008, p. 754).

A maioria dos jovens do movimento *punk* no Brasil morava na periferia e crescia em contato com a miséria, o crime, as drogas, os abusos e a violência policial e familiar. A sua luta, então, passava a repelir a violência policial, as relações de hierarquia e outras formas de repressão, afirmando assim a postura de rebeldia e o uso da violência para reagir e criar resistência (GALLO, 2008, p. 754).

Quando bandas do ABC paulista começaram a aparecer, surgiu também certa rivalidade entre a cidade de São Paulo e as cidades de Santo André, São Bernardo e São Caetano, entre gangues e as próprias bandas das regiões. Um não frequentava shows ou festas do outro, não trocavam informações, não divulgavam os acontecimentos da *cena* rival. O episódio chegou ao auge quando um integrante de uma banda do ABC chamada *Passeatas*, o baixista Binho, construiu uma bomba caseira para soltar em uma festa *punk* do movimento da cidade de São Paulo. Porém, a bomba explodiu antes de ser atirada, ao lado de Pádua, vocalista da banda *Passeatas*, que teve seu braço amputado (ALEXANDRE, 2013, p. 67).

Os *punks* do ABC acreditavam que o seu movimento era o mais politizado e merecedor da chancela do verdadeiro *punk rock*, uma vez que estavam mais

⁶⁴ Filme *The Warriors* foi lançado no ano de 1979, recebendo no Brasil o título de “Os selvagens da Noite”. Sua sinopse fala das gangues de delinquentes juvenis que se reúnem para controlar a cidade de Nova York. Porém, o plano sai errado e as gangues acabam virando rivais. Fonte: < <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-37994/>>. Acesso em 26 de junho de 2016.

próximos dos movimentos sindicais, das lutas sociais e das greves que começaram a ferver na região. Consideravam-se assim, mais unidos e engajados (BOTINADA, 2006).

Conforme Alexandre (2013):

O surgimento do punk coincidiu com o auge dos movimentos sindicalistas, concentrados na região, o que deu uma conotação social forte à contenda: os punks do ABC se julgavam mais “engajados” e tratavam os equivalentes da “city” como “boys”. (ALEXANDRE, 2013, p. 67).

Nesse sentido, Ivone Gallo reforça ao afirmar que, em comparação ao *punk* Inglês, no Brasil aconteceu uma divisão inicial entre os *punks* do ABC, os quais apresentavam uma atitude mais radical e fora de tendências políticas, e os *punks* da cidade de São Paulo, que optaram pelo anarquismo (GALLO, 2008, p. 755).

Entre idas e vindas, conflitos e muito tumulto, os movimentos existentes entre os paulistanos e os integrantes advindos do ABC paulista continuaram na manutenção do *punk* no Brasil. Apesar de não se tratar de um estudo minucioso da história do estilo no país, vale ressaltar a realização do *I Festival Punk de São Paulo*, no ano de 1982, em uma tentativa de juntar a cena existente entre as cidades citadas acima. De acordo com o documentário *Botinada* (2006), o festival, que também ficou conhecido com o singelo nome de “O começo do fim do mundo”, visava celebrar o movimento em um grande evento reunindo as cenas da capital paulista e do ABC: um encontro de paz entre as diferentes bandas e gangues, mostrando que juntas poderiam ser mais fortes e mostrar à sociedade a importância dessa cena independente. A importância desse festival é tão relevante, pois colocou os punks brasileiros no mapa do gênero no mundo todo, ficando na história como um dos maiores festivais *punks* já realizados.

Ao todo tocaram 20 bandas, sendo 10 da capital e as outras 10 do ABC. Foram elas: *Dose Brutal*, *Psykóze*, *Ulster*, *Cólera*, *Neuróticos*, *M-19*, *Inocentes*, *Juízo Final*, *Fogo Cruzado*, *Desertores*, *Suburbanos*, *Passeatas*, *Decadência Social*, *Olho Seco*, *Extermínio*, *Ratos do Porão*, *Hino Mortal*, *Estado de Coma*, *Lixomania* e *Negligentes*. O evento não atingiu o objetivo esperado de aproximar e amenizar as rivalidades. Com a participação das gangues concorrentes, os ânimos logo começaram a ficar exaltados e o que se presenciou foi um princípio de caos. O *SESC Pompeia* – local onde foi realizado o evento –, em determinado momento,

teve seus portões fechados, o que fez com que os participantes incitassem os policiais que estavam do lado de fora. Em resumo, tudo acabou antes do esperado, em função das brigas, confusões, borrachas nos adolescentes, com um total de 25 jovens presos (ALEXANDRE, 2013, p. 73).

Além do final um tanto quanto caótico do “O começo do fim do mundo”, a repercussão que a mídia nada especializada em música ofereceu do festival foi extremamente sensacionalista, contribuindo para a dispersão do movimento (BOTINADA, 2006).

A cidade de São Paulo e as do ABC, conforme vimos, representaram os lugares com maiores concentrações de bandas *punks* do Brasil e contribuíram para a presença e persistência do gênero no país. Contudo, a história do *punk* por aqui não se restringiu às cidades citadas acima.

O Rio de Janeiro também pôde sentir a presença dos *punks*. Conforme Alexandre (2013, p. 76) a cidade maravilhosa viu o movimento florescer dentro das pistas de *skate*, mais especificadamente na zona oeste, em Campo Grande. O espaço logo foi “apropriado” pelos jovens mais pobres e ali trocavam informações, discos, fitas e revistas sobre o *punk* de outras regiões. A banda *Coquetel Molotov* foi a principal representante do fenômeno em ares cariocas, mas, à medida que as coisas iam se organizando através de *fanzines* e locais para shows, mais bandas surgiram, como *Eutanásia*, *Desespero* e *Suburbana*. O ponto de encontros dos cariocas foi a danceteria Méier Club, onde bandas paulistas acabaram tocando também. Porém, o movimento perdeu força e aos poucos foi acabando.

Já em Curitiba, capital do estado Paraná, o primeiro grupo *punk* apareceu bem cedo, ainda no ano de 1976. A banda *Carne Podre* tem uma história interessante. O adolescente *Kevin Gilles*, filho de ingleses, veio morar na cidade e logo encontrou alguns parceiros para montar uma banda e tocar em espaços públicos e em pequenos bares pela cidade. Porém, a banda teve um final inesperado quando a Polícia Federal enquadrou os garotos por estamparem a suástica em suas camisetas. Eles não sabiam o que o símbolo significava. Foram proibidos por seus pais de continuarem as atividades musicais. Em seguida apareceu a banda *Contrabanda*, que organizou melhor a *cena* curitibana criando um circuito de shows e influenciou o surgimento de outras bandas, como *Maus Elementos*, *Paz armada* e os violentos *E.B.S* (exterminadores de boys e surfistas) e o *Beijo AA Força* (ALEXANDRE, 2013, p. 76).

A capital do país também viu florescer um movimento *punk*. Nesse caso, vale ressaltar que a *cena* de Brasília reivindica para si o status de precursora do gênero no Brasil, tendo em vista que, segundo os atores brasilienses, o primeiro disco *punk* que se tem notícia teria chegado primeiramente na capital brasileira. O LP era o “God save de Queen” da banda já citada *Sex Pistols* (BOTINADA, 2006).

Os *punks* de Brasília possuíam outra característica. Em sua grande maioria, os adolescentes pertenciam a uma classe bem mais favorecida do que seus pares paulistas ou cariocas. Filhos de funcionários públicos e/ou políticos, a grande maioria desses jovens brasilienses desconhecia a pobreza ou as lutas diárias para sobreviver. Desta forma, sua rebeldia era manifestarem-se contra a burocracia no seio de suas famílias tradicionais, os planos de ingressar em uma universidade ou levar uma vida considerada “normal” aos seus olhos. Porém, vale ressaltar que muitas das bandas formadas na capital foram embrionárias de tantas outras que ficariam conhecidas pelo Brasil todo. O *rock* em Brasília, de forma geral, é merecedor de um trabalho todo dedicado à sua existência pela importância que suas bandas representam para a história recente da música brasileira. Citando alguns nomes, bandas como *Legião Urbana*, *Plebe Rude*, *Capital Inicial* e *Paralamas do Sucesso* tiveram muitos dos seus integrantes participando ativamente do movimento *punk* local.

O músico Clemente, um dos nomes mais citados e respeitados do movimento *punk* brasileiro, integrante da banda *Inocentes*, escreveu um manifesto com a intenção de mostrar para o Brasil o que seria a versão do estilo no país. A carta é uma resposta às discriminações as quais o movimento estava recebendo após a série de matérias publicadas pela mídia. O documento levava o título de “Manifesto Punk: fora com o mofo da MPB! Fim da ideia da falsa liberdade!”, publicado em 1982. Segue:

Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra Sá, que agora faz sucesso com uma canção racista e com uma outra que apenas convida o pessoal para dançar: ou, na verdade, o convida para a alienação. Nos nossos shows de punk rock todos dançam: dançam a dança da guerra, um hino de ódio e de revolta da classe menos privilegiada. Já Guilherme Arantes diz que é feliz, mesmo havendo uma crise lá fora, porque não foi ele quem a fez; nós também não fizemos esta crise, mas somos suas principais vítimas, suas vítimas constantes – e ele não. Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. Mesmo assim,

eles ainda conseguem fazer o povo chorar. Não sei como, cantando a miséria do jeito que eles a veem, do alto, mas que não sentem na carne, como nós. E também choram de alegria, quando contam o dinheiro que ganham. Nós, os punks, somos uma nova face da música popular brasileira, com nossa música não damos a ninguém a ideia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onzes, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer (CLEMENTE apud ALEXANDRE, 2013, p.70).

O estilo acelerado do *punk rock* contribuiu também para o surgimento de outros gêneros musicais que transitam frequentemente nesse contexto, como o *pós-punk*, o *hardcore*, *hardcore melódico*.

2.3.1 – Vibrações das Estratégias e Táticas

O “faça você mesmo” era praticado de várias maneiras no contexto joinvilense da década de 1990 – como visto, na organização de shows, na divulgação e também na confecção de materiais para disseminar conteúdos e informações sobre o que estava acontecendo dentro daquele cenário. Os *fanzines*, pequenos informativos fabricados amadoramente, também foram presentes em Joinville.

Dos atores entrevistados para esta pesquisa, Edson Luís de Souza⁶⁵ foi o mais envolvido com a produção e distribuição de *fanzines*, especialmente durante o “período de 90 a 95 por aí”, conforme conta. Edson expressou com admiração todo o esforço empreendido na confecção do *Abrigo Nuclear*⁶⁶, título do seu jornal, e como esse material estava ligado ao estilo de vida que ele seguia. Ele diz que “*fanzine acompanhou um pouco minha vida, porque no início era bem punk anarquista*”. Contudo, ele tenta deixar claro que, conforme mudava sua forma de enxergar o mundo, o conteúdo a cada nova edição também era diferente.

Os *fanzines* eram fontes importantes de informação. Nessa perspectiva, Edson afirma que “a minha maior fonte de informação era os *fanzines* né, que como eu fazia eu também recebia, por exemplo”. Quase como uma moeda de troca,

⁶⁵ SOUZA, Edson Luís de, entrevista citada.

⁶⁶ É possível acessar algumas edições completas do *fanzine Abrigo Nuclear*, que circularam entre 1990 e 1995, digitalizadas através do site <https://issuu.com/edsonluisdesouza6>.

Edson informa: “*Em Joinville eu dava para os amigos a maioria por carta né, recebia fita de outras bandas, então era como a gente fala... rede social analógica, né?*”.

O processo de elaboração do conteúdo destes pequenos jornais seguia a lógica do improviso. Ainda conforme a narrativa de Edson, muitos outros informativos chegavam até suas mãos como cartas, descritivos de shows, gravações caseiras e históricos das bandas. Ele relembra: “*Você ouvia, falava o que achava da banda, e naquela linha, né? Não gostou não fala nada*”. Assim a informação circulava. Por fim, o entrevistado enfatiza que, em função da produção do seu fanzine, conhecia e mantinha contato com pessoas que também fabricavam esta espécie de material em outras regiões do Brasil, como nordeste, São Paulo, Rio Grande do Sul, Minas Gerais. Era comum passar a noite escrevendo cartas na intenção de estender sua rede de colaboradores.

Figura 5 – contracapa da 1ª edição do fanzine *Abrigo Nuclear*



Fonte – Souza, Edson Luis. Acervo Pessoal

Na contracapa da primeira edição produzida e distribuída do *Abrigo Nuclear*, Edson, acumulando as funções de editor, redator, diagramador e replicador do fanzine, explica qual a finalidade daquele projeto. A primeira edição demonstra claramente a intenção de gerar um material de caráter informativo, porém, sem esconder o posicionamento político do autor, conforme narrado em sua entrevista, relatada anteriormente.

Logo no primeiro parágrafo, anuncia o objetivo do material, que é “divulgar o movimento alternativo [...] como bandas, shows, passeatas, protestos, zines, discos, fitas, lojas”, tudo partindo da lógica “Anarco-Punk”, ou seja, punks com ideologias anarquistas.

O segundo parágrafo também é farto em detalhes e descreve qual a finalidade que possui um *fanzine*, o qual surge para “atender o mercado alternativo”, sendo que, na maioria das vezes, é fabricado de maneira precária. A informação segue observando que muitos destes jornais, aos poucos, ganham corpo e espaço. Em contrapartida, muitos não passam da primeira edição.

Não é o caso do *Abrijo Nuclear*. O *fanzine* produzido por Edson não era confeccionado regularmente, mas passou, ao menos, da primeira edição. Contudo, em função das dificuldades representadas pela falta de tempo, o jornal chegou ao fim. A última edição também é rica em conteúdo e conta com aproximadamente sessenta páginas.

Figura 6 – página da última edição do *fanzine* *Abrijo Nuclear*



Fonte - Souza, Edson Luis. Acervo Pessoal

A coluna “Panorama”, presente na última edição do *fanzine*, apresenta um resumo dos acontecimentos do movimento “underground”⁶⁷ por Joinville e região. O destaque é para os dois primeiros parágrafos novamente. A cidade de Joinville é

⁶⁷ A expressão *underground* aparece várias vezes ao longo das matérias vinculadas no *fanzine* *Abrijo Nuclear*, fazendo referência ao movimento musical alternativo de Joinville.

descrita nas primeiras frases da matéria, informando a localidade, a quantidade de habitantes e a característica de uma cidade “basicamente operária” onde “a maioria dos trabalhadores são de indústrias”.

A constatação seguinte é peculiar. O assunto segue afirmando que o aspecto da “enorme população” pode favorecer o florescimento cultural alternativo da cidade, como música, cinema, teatro, dança e poesia. Porém “a cultura germânica” (predominante na cidade devido à sua colonização) paralisa a urbe, direcionando as ações culturais “para o lado tradicionalista de seu pensamento”.

Essas afirmações remetem ao item desta pesquisa em que foi abordado se os aspectos culturais de Joinville teriam influenciado positiva ou negativamente no florescimento da *cena musical* durante a década de 1990. Como visto, as respostas variaram de um entrevistado para o outro. O próprio Edson Luís de Souza⁶⁸ é seguro ao afirmar que as características industriais e/ou germânicas não influenciaram em nada. Ele assegura que “*pouco importava, a influência era zero praticamente, mais era a zoação do que essa questão de ter orgulho da cidade; era indiferente*”.

Entretanto, é salutar frisar que Edson concedeu sua entrevista no tempo presente buscando resgatar em suas memórias os fatos e acontecimentos de um momento ocorrido há aproximadamente 25 anos, e que, nesses casos, possivelmente nos deparamos com o sinuoso jogo de lembrar sem ser contagiado pelas convicções do agora. O fanzine *Abrigo Nuclear* era uma produção de Edson e a sua assinatura está no final da matéria aqui destacada.

Embora haja disputa entre a cultura alternativa e a manutenção da tradição, o segundo parágrafo destaca a presença de “ovelhas desgarradas”, reportando aos indivíduos que não estavam “nem aí para as tradições”. Acaba sentenciando que o “fundamental é o que somos o que criamos aqui e hoje” e “se nossos avós usavam vestidos, tinham costumes diferentes e falavam outra língua, tudo bem, eles só têm que entender que, hoje, a realidade é outra”.

Pensando em “faça você mesmo” e em todas as ferramentas utilizadas pelos atores que se apropriavam dessa expressão para buscar diferentes modos de fazer, de operar frente aos discursos, por exemplo, das autoridades políticas, empresariais e comunitárias de Joinville que buscavam legitimar as qualidades da cidade através do legado germânico e outras tradições, ou até mesmo das imposições culturais

⁶⁸ SOUZA, Edson Luís, entrevista citada.

advindas do mercado fonográfico, das *majors*, da indústria cultural, se for considerado não somente o recorte geográfico da presente pesquisa, os conceitos de *Estratégia* e *Tática* do historiador Michel de Certeau, apresentados também em *A invenção do Cotidiano* (1998), parecem significativos para observar essa relação.

Conforme Certeau, a “estratégia” seria a relação de forças desprendidas por sujeito o qual possui alguma forma de poder. Desta forma, “ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta” (CERTEAU, 1998, p. 46).

Michel de Certeau afirma que “a nacionalidade política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico” (CERTEAU, 1998, p. 46). Por outro lado, as *táticas* representam as práticas que se distanciam das *estratégias*, gerando efeitos imprevisíveis, oportunizando maneiras diferentes de fazer, de agir, sem a intenção de produzir ou impor algo, evidenciando a capacidade dos atores de não se sujeitarem aos representantes do lado estratégico.

Nas palavras de Michel de Certeau, a *tática* “é uma ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio” (CERTEAU, 1998, p. 100). No terreno sedimentado pelo outro, a *tática* movimenta-se, causando lentamente uma força estranha. Desta forma, diferente da *estratégia*, ela não reivindica um lugar próprio, atuando dentro do que lhe é imposto, sem contudo, se sujeitar.

Em resumo, o historiador assevera que “a *tática* é determinada pela ausência de poder assim como a *estratégia* é organizada pelo postulado de um poder” (CERTEAU, 1998, p. 101), sendo que esta, apontam para a resistência oferecida pelo estabelecimento de lugar, enquanto que aquela, apotam para a habilidade de agir de acordo com as ocasiões e dos jogos advindos das fundações de um poder.

Fanzines, organização de shows de maneira independente, gravações caseiras, apropriação de espaços alternativos para organizar encontros e concertos, práticas diversas nos espaços públicos são, possivelmente, *táticas* diante das *estratégias* empregadas pelas *majors*, pela indústria fonográfica e cultura, pelos discursos políticos.

Marcos Maia⁶⁹ refletiu durante sua entrevista sobre alguns pontos relevantes para pensarmos em *táticas*. Por exemplo, ao pensar em relação ao mercado, ele

⁶⁹ MAIA, Marcos, entrevista citada.

acredita que o formato independente, alternativo, não controlado pelas grandes empresas, é “o mais legítimo que tem, porque é o mercado que você decide o que você está ouvindo, você não tem influência de algum meio [...] uma expressão de massa”, pois as pessoas só buscam ouvir, nesse mercado, músicas de que gostam e que façam sentido para suas vidas.

O depoimento de Marcos revela um pouco do sentimento de independência, até mesmo para buscar referências musicais por conta própria, traçando caminhos distintos para o alcance deste objetivo.

Outro exemplo significativo das práticas alternativas e *táticas* é conferido por Edson Luís de Souza⁷⁰ ao falar sobre gravações sonoras das bandas de *rock* inseridas no contexto independente, como as existentes na *cena musical* joinvilense durante a década de 1990. O “faça você mesmo” é bem visível na produção do primeiro registro musical da banda *Tormentos dos vizinhos*⁷¹, primeira banda de Edson. Ele relembra como aconteceu:

Então vamos, acho que foi a primeira coisa que eu lembro assim, de a gente ter feito algo junto, “Cara vamos se juntar”. Marcos Maia tinha lá um estúdiozinho na casa dele, mais ou menos desse tamanho assim, se juntamos, um trouxe uma bateria, tenho prato, tenho não sei o quê, tem uma mesa de som, grava a demo numa fita cassete, e saiu!

Ainda sobre os registros musicais, Edson preserva até hoje o entendimento de que não há necessidade de possuir muitos recursos para conseguir uma gravação. O *do it yourself* faz, como nunca, sentido para ele, que aconselhava: “*pega uma mesa chuleba, um microfone e grava o que você tem, cara, no estúdio que tem disponível na cidade*”. E relembra que, durante os anos de 1990, “*todo mundo já tinha essa cabeça ‘vamos fazer com o que tem’*”.

2.4 – TIMBRES DE IDENTIDADES

Um timbre é a característica peculiar dos sons que, apesar de serem ondas sonoras, possuem variações distintas, formatos característica. A partir disso, cada som passa a ser diferente um do outro e, sucessivamente, cada música também. Há

⁷⁰ SOUZA, Edson Luís, entrevista citada.

⁷¹ Já referenciada.

os mais diversos timbres. Todo instrumento possui um. É a partir dessa identidade que é reconhecido. Todavia, não existe timbre melhor ou pior. Apenas timbres.

O cenário apresentado em Joinville durante os anos de 1990 parece ter sido engendrado pelo enredar dos fluxos dinâmicos intensos do final do século XX. Mundialização da cultura, comunicação, expansão urbana parecem ter conferido elementos para a pluralidade de diferenças, disputas, práticas e maneiras de se expressar e identificar.

A música, nesse contexto, torna-se veículo de expressão e reivindicação. Na experiência da *cena musical de rock* aqui estudada, onde as bandas apostavam em composições musicais próprias, criadas por eles mesmos, se faz presente a intenção, inconsciente ou não, de se localizar e se ver de determinado jeito.

Além disso, as atividades de sociabilidade envolta do gosto musical que as pessoas nutriam em comum também proporcionam a formação de identidades e maneiras de se expressar.

Thiago Fiuza⁷², em sua narrativa, não hesita em afirmar que as atividades empreendidas pelos atores da *cena musical joinvilense de rock* era uma maneira de se identificar e se manifestar. Ao ser indagado nesse quesito, ele afirma que “a galera queria passar alguma coisa com aquilo”. Ele continua

Apesar da gente ser muito muleque, com certeza a gente queria passar nossa mensagem. A gente queria se divertir de uma forma diferente do mainstream de Joinville, sacou? Que era tipo a galerinha mais os playboyzinho que ia nas baladinha, aquela coisa toda, né? Ouviam as mesmas coisas, iam lavar o carro e dar um rolê.

A resposta dada por Rafael Zimath⁷³ também segue nessa direção. Para ele, fazer parte de uma banda naquela época, participar dos encontros, buscar alternativas, compor músicas, organizar shows era uma forma de assumir uma identidade. Suas palavras são incisivas ao afirmar que “*com certeza*” o que eles faziam era uma maneira de se identificar e se expressar. Rafael afirma achar “*um ato político você ter a coragem de expressar o que você sente, o que você acha sobre a vida, sobre o mundo, sobre seus próprios sentimentos assim, eu acho que é sem dúvida*”.

⁷² FIUZA, Thiago, entrevista citada.

⁷³ ZIMATH, Rafael, entrevista citada.

Os respingos provocados pelo panorama vivenciado na década de 1990 também recaem sobre a conceituação e formação de identidade. À medida que a vida em sociedade se tornou mais inserida no contexto das trocas mundiais de estilos, lugares, imagens, música, sons, viagens, atuação das mídias e sistemas de comunicação, as identidades também se pluralizam, tornando-se desvinculadas de qualquer lugar, tempo, tradição.

No presente trabalho, assim como afirmado que a compreensão de cultura se dá através do hibridismo contemporâneo, a ideia de identidade segue nessa perspectiva. Para o sociólogo Stuart Hall, um dos fundadores do Centro Contemporâneo de Estudos Culturais da Universidade de Birmingham,

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p.13).

Em seu trabalho, Stuart Hall (2006) elenca três concepções distintas de identidade ao longo de alguns momentos históricos. No Iluminismo, por exemplo, o entendimento estava relacionado ao “indivíduo totalmente centrado, unificado dotado das capacidades da razão, de consciência e da ação” (HALL, 2006. p. 10), e se acreditava que essas qualidades surgiam a partir do nascimento, sendo desenvolvidas de acordo com a existência do ser. Era uma concepção individualista em que “o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa” (HALL, 2006, p. 11).

Em um segundo momento, surge a ideia do sujeito sociológico, em que a formação da identidade não era autônoma, sendo construída “na relação com ‘outras pessoas importantes para ele’ que mediavam para o sujeito os valores, sentidos, símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava” (HALL, 2006, p. 11). É a interação entre o eu e a sociedade. Ou seja, ainda há a existência de uma essência interior do sujeito, contudo, é transformada em contato com o diálogo contínuo entre os mundos culturais e as identidades oferecidas por este mundo.

Por fim, em decorrência dos processos sociológicos, surge o conceito de identidade do sujeito pós-moderno, de acordo com o qual não há uma identidade fixa, essencial ou permanente. Segundo Hall, essa identidade é “formada e

transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 13).

Stuart Hall segue em seu livro analisando o contexto das identidades na pós-modernidade e, citando Ernest Laclau (1990), anuncia que as sociedades são caracterizadas pela diferença mediante as divergentes divisões e antagonismos sociais que atravessam e produzem distintas posições de sujeito, ou seja, de identidade para os indivíduos.

Em outro momento, o sociólogo afirma que a mundialização da cultura realmente desloca e contesta as identidades consideradas “centradas” e “fechadas” de uma cultura nacional, tendo um efeito “pluralizante sobre as identidades”, oportunizando variedades e novas posições de identificação, tornando as identidades mais políticas, mais plurais, diversas, menos fixas, unificadas (HALL, 2006, p. 87).

Assim, a realidade exposta pelo momento histórico de Joinville nos anos 1990 fornece associações com as propostas de Stuart Hall, aproximando-a também dos conceitos de hibridismo apresentados anteriormente, ambos fomentados pelos efeitos da mundialização cultural. A cidade parecia contemplar um amplo espaço para diferentes formas de expressão e identificações. Festas típicas, disputas políticas, vozes que entoavam a herança germânica, *ceias musicais*, *rock*, apropriações dos espaços.

Analisando especialmente a *ceia musical de rock*, objeto da presente pesquisa, ao se colocarem como músicos, *alternativos* das formas de praticar a cidade, os espaços, a escola, a família ou o trabalho, eles também criavam suas próprias fronteiras, demarcando o “outro” em relação a um possível tédio que caracteriza as outras maneiras de viver. Desta forma, importante não é a profundidade do que fazem ou manifestam, mas as maneiras que se posicionam, as produções de sentido, demarcações das fronteiras entre nós e eles (JANOTTI, 2003, p. 21).

Na fala de Ricardo Borges⁷⁴, por exemplo, fazer parte daquela *ceia*, além de ser uma maneira de se identificar, é também de se diferenciar. O fato de gostar de música e ter as ações da vida em razão disso dificulta, inclusive, a interação com

⁷⁴ BORGES, Ricardo, entrevista citada.

outras pessoas que não compactuam dos mesmos interesses. Ele diz que *“às vezes, até no nosso grupo assim de músicos, quando tem alguém de fora querendo entrar na turma assim, sente um pouco de dificuldade para conversar”*, pois o assunto geralmente gira em torno da música, de assuntos relacionados a instrumentos, bandas, discos. Ricardo segue dizendo que *“uma pessoa fazer parte de um grupo que goste de alguma coisa, eu acho que é bem forte isso”* não sendo somente na manifestação das pessoas, nas roupas que vestem, no som que escutam. Ele termina sua resposta asseverando: *“eu não sei se é proposital, mas isso acaba diferenciando as pessoas assim e muita gente busca isso, fazer parte disso, mostrar que tá ali ou simplesmente se sentir ali sem mostrar, né? Eu acho que existe”*.

No sentido da diferenciação, o sociólogo e antropólogo francês Denys Cuche (1999) assevera que a identidade se constrói em uma relação que opõe um grupo aos outros com os quais está em contato. O autor sentencia

Não há identidade sem si, nem mesmo unicamente para si. A identidade existe sempre em relação a uma outra. Ou seja, identidade e alteridade são ligadas e estão em relação dialética. A identificação acompanha a diferenciação. Na medida em que a identidade é sempre a resultante de um processo de identificação no interior de uma situação relacional, na medida também em que ela é relativa, pois pode evoluir se a situação relacional mudar. (CUCHE, 1999, p. 183).

Para sintetizar essa relação que há entre as diferentes formas de identidade, ressaltando a compreensão aqui exposta sobre o hibridismo cultural em decorrência da mundialização cultural, o entendimento do sociólogo Renato Ortiz é relevante ao constatar que estamos diante de um fenômeno em que as novas gerações se diferenciam das anteriores através da utilização de símbolos mundializados (ORTIZ, 1994, p. 202).

3 - CENA NO RITMO DA IMPRENSA

Movimento, repetição, batidas, intensidade, som. Estes são apenas alguns ingredientes presentes em um *ritmo* musical. O ritmo é responsável pelo andamento de qualquer música. Há, porém, ritmos irregulares, fortes ou fracos, longos ou breves que conferem diferentes sensações e pouco equilíbrio para muitas canções. Além disso, o silêncio também é importante nos *ritmos*, justamente para proporcionar esse sentido à música.

As investigações acerca das *cenais musicais* joinvilenses durante a década de 1990 perpassam, inevitavelmente, pelas vozes dos atores enredados nesse movimento, como vêm sendo apresentados ao longo dessa dissertação por intermédio das narrativas de músicos, produtores culturais e frequentadores de shows, espaços e encontros.

Contudo, há o entendimento de que é necessário enxergar de forma ampla os acontecimentos em que consiste essa *cena* para melhor compreendê-la e, se for possível, anunciar se realmente existiu ou não essa dinâmica no palco da cidade de Joinville.

Desta forma, uma pesquisa⁷⁵ nos jornais da época demonstrou-se oportuna e relevante para tentar responder em qual ritmo a cena aqui estudada era contada pela imprensa.

Quando observamos a mídia impressa na região de Joinville no início da década de 1990, nos deparamos com o predomínio do *Jornal A Notícia*, periódico este existente até os dias de hoje. Naquele tempo o jornal ainda não pertencia ao Grupo RBS⁷⁶. Todavia, já era uma importante empresa dos meios de comunicação e que atuava incisivamente na cidade.

O jornal já circulava diariamente e trazia informações dos mais variados aspectos de Joinville e da região como questões políticas, policiais, econômicas, esportivas e culturais.

Nas publicações diárias do *Jornal A Notícia*, é vinculada uma área chamada “Variedades”, onde são tratadas questões culturais da cidade. O que se vê e lê

⁷⁵ Pesquisa realizada no acervo do Arquivo Histórico de Joinville.

⁷⁶ O Grupo RBS é um conglomerado de mídia brasileiro, fundada no ano de 1957 por Maurício Sirotsky Sobrinho. Vinculada a Rede Globo, a RBS hoje é líder na área de comunicação no Rio Grande do Sul e em Santa Catarina, produzindo conteúdo e entretenimento em rádio, televisão, jornal e plataformas digitais. Fonte: <http://www.gruporbs.com.br/o-grupo-rbs/>. Acesso em: 26 de junho de 2016.

normalmente nesse caderno são informações e divulgações de eventos, shows, desfiles, peças de teatro, lançamentos de livros ligados a artistas consagrados, ou de situações que corroboram com os aspectos culturais de Joinville, como festas que procuram evocar os aspectos germânicos ligados aos imigrantes pioneiros, ou eventos da elite da cidade, como políticos e empresários.

A partir do final da década de 1980, passa a circular aos domingos, a cada 15 dias, um caderno chamado “Anexo”, onde algumas divulgações sobre bandas locais e shows começam a aparecer com mais frequência. O curioso é que justamente as informações referentes a um elemento cultural mais subversivo representado pelo *rock* precisam de um veículo separado para aparecer geralmente em colunas pequenas, comparadas com as demais, e circulando quinzenalmente nas edições dominicais.

Dentro do caderno “Anexo” existiam colunas que tratavam de diferentes assuntos relacionados às expressões artísticas que aconteciam na região de Joinville. Entre elas, a coluna “Acorde” era onde as bandas de *rock* locais apareciam com mais frequência. O nome da sessão apresenta possivelmente um duplo significado, fazendo alusão às posições musicais para tocar um instrumento bem como ao verbo “acordar” no sentido de despertar.

A coluna “Acorde” era assinada por Nielson Modro⁷⁷, o qual concedeu entrevista narrando suas memórias sobre o período em que escrevia e acompanhava shows e bandas na cidade. Segundo Nielson, atualmente ele divide a carreira profissional entre a advocacia e a docência, ministrando aulas em duas universidades de Joinville.

A sua história com a música começou cedo, ainda na adolescência, através das músicas que tocavam em programas de rádio e televisão. Nielson afirma com sinceridade que sempre gostou de música. Ele diz: *“Na verdade assim, sempre gostei de música só, sou tipo aquele músico frustrado assim”*.

O gosto musical de Modro sempre esteve associado ao *rock* e suas vertentes. Em suas palavras *“era criança ainda e descobri o Elvis Presley, a partir daí você começa a achar o resto”*.

Movido pelo interesse que nutria pela música, Nielson passou a acompanhar as bandas e a frequentar shows quando era jovem na década de 1980. Em função

⁷⁷ MODRO, Nielson. Entrevista citada.

disso, junto com um grupo de amigos, formou um *fanzine* chamado *Censura Livre*⁷⁸, que abordava “*de tudo um pouco, falava de política, falava de cultura, falava de música, falava do que estava acontecendo no cinema, então sempre teve essa dimensão, digamos assim, culturais*”.

As experiências adquiridas através das publicações do *fanzine Censura Livre*, além dos contatos realizados em função do seu trabalho com o informativo, proporcionaram a Nielson, mesmo sem possuir graduação em jornalismo, um convite para trabalhar em um novo projeto idealizado pelo *Jornal A Notícia* no final dos anos de 1980. Ele explica como aconteceu e surgiu o caderno “Anexo”:

Era semanal, domingo, quando ele surgiu era semanal, já existia o caderno de cultura da Folha, do Estadão, etc. Como o A Notícia era o maior jornal do estado, eles criaram o caderno de cultura que não tinha, eventualmente tinha alguma coisa, então foi o primeiro caderno de cultura do jornal A Notícia. Nós éramos um grupo grande com colaboradores e eu entrei fazendo uma coluna sobre música, que na época Joinville, no final dos anos 80, quero dizer já tinha vindo nos meados dos anos 80, com abertura política do Brasil pós-ditadura militar, o rock estourou no Rock in Rio, começou o Brasil a ser roteiro das bandas internacionais, e aí eclodiu o rock no Brasil inteiro e em Joinville não foi diferente, final dos anos 80, Joinville tinha pelo menos umas cento e cinquenta bandas nas garagens aí das casas, tinha algumas maiores que eram aquelas mais requisitadas e mais conhecidas, e tinha muita gurizada que faziam banda, às vezes faziam show em festinha, coisas do gênero. Teve uma época no final dos anos 80, que tinha mais ou menos umas cento e cinquenta bandas...

A narrativa de Nielson exposta acima aponta algumas considerações. O *Jornal A Notícia*, em suas palavras, sentiu a necessidade de acompanhar o trabalho que outros veículos de comunicação impressos vinham realizando no Brasil, motivados pelo período pós-ditadura e a popularização do *rock*. Em função desse contexto, teriam existido em Joinville, no final dos anos 1980, aproximadamente cento e cinquenta bandas. Esse é um número bastante expressivo. Contudo, é uma informação proveniente apenas de Nielson, não tendo sido encontrada nenhuma referência sobre essa quantidade. O blog *Joinroll*⁷⁹, o qual possui o maior acervo de dados sobre bandas de *rock* de Joinville e região, aponta o nome de vinte e cinco bandas existentes no período destacado pelo entrevistado.

A coluna “Acorde”, citada anteriormente, existiu, segundo o próprio colunista, de 1988 até início de 1990. Durante os pouco mais de três anos de publicações,

⁷⁸ Não foram encontrados registros desse material.

⁷⁹ Disponível em: <<http://joinroll.blogspot.com.br/p/rock-80s.html>>. Acesso em 10 de nov. 2016.

Nielson afirma ter tido total liberdade para escolher e organizar as pautas. Ou seja, ficava sob sua responsabilidade decidir sobre o que seria apresentado na coluna, sem haver necessidade de passar por alguma avaliação editorial. Todavia, o entrevistado afirma ter sempre agido com muita responsabilidade e que, por esta razão, conquistou liberdade para trabalhar “*com um cenário que era pouco conhecido, que gerava um interesse do público [...] ao mesmo tempo em que era underground, eu estava no tipo maior veículo de comunicação escrito do estado*”.

Deveras, a pesquisa nas edições do *Jornal A Notícia* no período em que a coluna “Acorde” estava sendo publicada revelou uma considerável visibilidade das bandas de *rock* que investiam em músicas próprias em Joinville.

Ainda no ano de 1988, Nielson Modro assinou uma publicação em que fazia uma avaliação das *performances* das bandas em um festival que acontecera naquele ano, destacando a evolução dos conjuntos. O título da reportagem se chama “Maturação” aborda o evento, “a organização; do público que superou as expectativas”⁸⁰. A matéria segue enfatizando a qualidade do acontecimento e afirma que “muitas pessoas de fora ficaram extasiadas com o que viram, e mesmo o joinvilense não poderia imaginar que na própria cidade existiam tantos valores”. As bandas tiveram seus nomes citados e uma pequena descrição de cada apresentação. Ao final, Nielson reivindica que as bandas locais busquem apresentações fora da cidade, pois “condições e profissionalismo suficiente demonstraram ter”.

O registro realizado em “Maturação” corrobora com a narrativa de Nielson sobre a liberdade que tinha para escolher e escrever suas matérias e, neste exemplo, o espaço para tratar das bandas de *rock* as quais executavam um repertório de músicas compostas por elas mesmas parece ser generoso. A publicação foi feita praticamente em uma página inteira do jornal.

Na matéria de sete de janeiro de 1990, intitulada “Bandas”, Modro⁸¹ faz um relato dos acontecimentos recentes envolvendo algumas bandas locais. O início do texto aborda os grupos *Atrito* e *H2O*⁸² e como estes atingiram um bom nível após

⁸⁰ MODRO, Nielson. Maturação. **A Notícia**. Caderno Anexo, Coluna Acorde, p. 05. Joinville, 04 dez. 1988.

⁸¹ MODRO, Nielson. Bandas. **A Notícia**. Caderno Anexo, Coluna Acorde, p. 05. Joinville, 07 jan. 1990.

⁸² Ambas as bandas tiveram suas atividades iniciadas no ano de 1986. Em uma década em que o *rock* brasileiro teve grande visibilidade, com espaço nas rádios em todo o país. As bandas *Atrito* e *H2O* foram os principais grupos de *rock* de Joinville nesse período. Influenciados por bandas

lançarem seus primeiros discos. Todavia, a previsão que o colunista traça para outras bandas não parece ser tão otimista. Nielson segue discorrendo sobre o que cada uma tem feito ou deixado de fazer. Vale ressaltar que, ao tratar da banda Tensão⁸³, Modro destaca que eles “*conseguem viver no verdadeiro espírito rocker do “do it yourself”, e quem quiser tudo bem, quem não quiser...*”.

Ao final da publicação, embora tenha relatado a existência dos grupos musicais, Nielson questiona “*a falta de apoio ou interesse comercial*” para as bandas que “começam a despontar com seu próprio esforço”.

Em outra matéria, publicada em 04 de fevereiro de 1990, a coluna “Acorde” de Nielson Modro⁸⁴ festeja a circulação de mais um *fanzine* catarinense. Não é necessariamente uma matéria falando de bandas ou shows, contudo, aborda uma das práticas comuns entre os grupos relacionados com a música, que era a confecção dos informativos alternativos. Com o título de “Mais um zine catarinense”, Nielson faz um release do material que chegara a suas mãos há pouco tempo.

O *fanzine* “Distorção Alternativa”, segundo a matéria de Nielson, era produzido em Jaraguá do Sul e distribuído para vários estados brasileiros como “São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais” e a prioridade do material era “divulgar a imprensa alternativa e os movimentos libertários”. Dentro deste aspecto, tudo que é “ligado à poesia, cineclubismo, histórias em quadrinhos (HQ), núcleos de consciência, bandas (principalmente as independentes, que têm pouco acesso à mídia)”. O colunista ressalta que a *Distorção Alternativa* publica tudo que está relacionado “à cultura *underground*”, e faz uma crítica positiva das mídias alternativas que levam informação para quem quiser ler.

Aparentemente, a coluna “Acorde” abriu espaço para divulgação das práticas culturais mais alternativas e das bandas locais, muitas delas inseridas na *cena musical* de *rock* da cidade.

Nielson Modro⁸⁵ conta que as bandas perceberam que a sua coluna dava oportunidades para divulgação de shows, lançamentos de discos, encontros e também oferecia uma informação diferente, mais próxima do interesse deste público

brasileiras e estrangeiras, uniram forças em 1989 para lançar o primeiro disco de vinil de bandas de *rock* da cidade, tendo sido produzidas 5.000 (cinco mil) cópias do material. Fonte: Blog Joinroll. Disponível em: < <http://joinroll.blogspot.com.br/p/rock-80s.html>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

⁸³ Já referenciada.

⁸⁴ MODRO, Nielson. Mais um zine catarinense. **A Notícia**. Caderno Anexo, Coluna Acorde, p. 05. Joinville, 04 fev. 1990.

⁸⁵ MODRO, Nielson, entrevista citada.

formado por músicos, artistas e admiradores. Ele conta que acompanhava vários ensaios das bandas e sempre buscava materiais para publicação.

Sim, eles começaram a descobrir com a coluna e também começaram a perceber isso, porque eu falava a real, vou ver o ensaio, aí falava “tem alguma coisa gravada?” “tenho”. Então assim, começaram a perceber que tinha que ter material, então se tinha material de péssima qualidade, mas eu sabia que tinha potencial [...] eles tinham contato, trocavam informações, por cartas né, porque era cartas, é como eu falei, era mais difícil, mas existia esse contato então era interessante. Então tem coisas que eu vi sim, cresceram com o tempo e tem outras que eram boas, e sei lá, por motivos, né, ou por momento, mas dia a dia era isso, recebia muito material, recebia muita carta, porque era carta, recebia muito release e muito material de foto também, eu também recebia disco ou coisa do gênero, via show direto...

Além de demonstrar o espaço que sua coluna oferecia para abordar as bandas, músicos, shows, o entrevistado procura circunscrever o seu papel nesse contexto como alguém que estava perto dos acontecimentos, que frequentava os eventos, os ensaios e também o seu posicionamento adquirido pelo poder que lhe é concedido pelo fato de ser alguém que escrevia sobre música.

Segundo seu entendimento, sua coluna contribuiu para o enraizamento de um movimento. “*Apesar dos fatos*”, conforme suas palavras ao se referir à periodicidade com a qual “Acorde” era publicado, “*ao mesmo tempo foi essencial*” em um momento “*especial pra cidade*”, pois havia bandas e espaço para divulgação.

Como já informado, a “Acorde” parou de ser publicada ainda no início de 1990. O caderno “Anexo”, por sua vez, continuou sendo publicado semanalmente, aos domingos, abordando temas diversos como resenhas de discos, programação televisiva, lançamentos cinematográficos, peças de teatro, produções literárias, entre outros. Contudo, as matérias relacionadas à *cena* de *rock* de Joinville diminuíram significativamente até aproximadamente 1997, de acordo com as pesquisas realizadas nos periódicos.

Evidentemente, foram encontradas algumas reportagens que merecem destaque tanto no caderno “Anexo” como na sessão “Variedades”.

Publicada em doze de setembro de 1990, a matéria “Cassete reúne bandas de Joinville”⁸⁶ aborda a iniciativa de um produtor musical local, proprietário de um estúdio, que selecionou seis bandas joinvilenses de *rock* para gravarem uma coletânea, ou seja, um registro fonográfico que reúne músicas de vários artistas. A

⁸⁶ CASSETE reúne bandas de Joinville. **A Notícia**. Variedades, p. 17. Joinville, 12 set. 1990.

produção teria sido independente, com todos os custos arcados pelo produtor Airton dos Santos, popularmente conhecido como Mug, proprietário do estúdio e idealizador do projeto. De acordo com a publicação, “Rock garagem”, que era o título da coletânea, “é a chance que dificilmente aparece para grupos com poucos anos de criação e que ainda não são destaques na imensa lista de garotos que decidem ser roqueiros”.

Além de mostrar duas músicas de cada conjunto e divulgar o nome das seis bandas selecionadas, a produção também era uma estratégia para divulgar o estúdio de Mug construído, segundo ele mesmo, “com qualidade suficiente para competir com as gravadoras do centro do País”.

Sendo assim, o produtor buscou aliar o interesse das bandas em realizar suas primeiras gravações musicais com a necessidade de tornar seu estabelecimento conhecido. Para qualquer músico ou banda, ainda nos dias de hoje, a oportunidade de registrar suas músicas, materializando-as em um arquivo de áudio, é uma rara felicidade. No início dos anos 1990, essas ocasiões eram ainda mais difíceis. A coletânea “Rock garagem” possibilitou que as bandas tivessem suas primeiras experiências em um estúdio de gravação e, posteriormente, um material para poder divulgar seus trabalhos. Por outro lado, o produtor Mug lançou um produto aparentemente visando contribuir para a existência das bandas, porém, o seu nome e do seu estúdio estariam vinculados ao conteúdo, com o objetivo de ampliar seu mercado.

Das matérias analisadas, chama a atenção uma publicada no dia cinco de novembro de 1991 com o título de “Joinville cria novo ponto de encontro de jovens”⁸⁷. Dessa vez, a publicação não foi realizada dentro do caderno “Anexo”, mas sim no caderno “Variedades”, este com presença diária no *Jornal A Notícia* e geralmente destinado para informações culturais de maior abrangência ou notícias de celebridades locais.

O relato do artigo demonstra a prática dos jovens “roqueiros” de se encontrarem na frente da loja de discos *Rock Total*, geralmente aos sábados, movidos pelo “rock e suas variações”. Os jovens, segundo a matéria, pela falta de espaço dentro da loja, “sentam-se na calçada para ouvirem música ou falar sobre os últimos lançamentos da área”.

⁸⁷ JUVENTUDE cria novo ponto de encontro em Joinville. **A Notícia**. Variedades, p. 18. Joinville, 05 nov. 1991.

Aparentemente, além de relatar o novo ponto de encontro dos jovens na cidade, a publicação se preocupa em estereotipar esse indivíduo. Comentários sobre as roupas, os interesses, os aspectos visuais aparecem no artigo jornalístico. Contudo, o último parágrafo chama atenção.

A única preocupação, ressaltam, é com os tóxicos. Os fãs dos roqueiros garantem que entre eles rock não combina com drogas. “Somos pessoas supernormais” observa Camilo, rodeado por pôsteres e camisetas com caveira e outros símbolos da morte.

A ressalva do último parágrafo parece soar como um alento. Ou seja, apesar das roupas, dos cabelos compridos, das pulseiras, evidenciados ao longo do artigo, aqueles jovens não são usuários de drogas, não havendo necessidade de se preocupar nesse aspecto. Contraditoriamente, mesmo não havendo presença de drogas no grupo, a matéria insiste em ressaltar as roupas e símbolos daquelas pessoas ao lembrar que Camilo, um dos jovens entrevistados pelo jornal, estava entre roupas e imagens de caveiras e outros símbolos da morte.

A coluna chamava a atenção dos leitores para a existência de roqueiros na região, jovens que se reuniam para trocar informações e comprar discos e outros artigos e que, apesar do visual, eram “pessoas de bem”, não usuárias de drogas, como se houvesse a necessidade de acalmar os demais joinvilenses que por ventura perceberam a presença desses indivíduos.

Nos anos seguintes, constataram-se poucas publicações ou matérias relacionadas às bandas de *rock* de Joinville. O que geralmente aparece são notas simples de pequenos parágrafos anunciando algum show ou lançamento, como, por exemplo, uma publicada no *Jornal A Notícia* no dia dezoito de junho de 1994⁸⁸, apenas com o título “NOTA” e logo abaixo a palavra “rock”. Trata-se de um pequeno informativo sobre um show com bandas joinvilenses de “rock alternativo” que aconteceria naquela noite, no *Curupira Clube*, na cidade vizinha de Guaramirim.

Entre as bandas que se apresentariam, aparecem as já citadas *The Power of the Bira* e *Tormentos dos Vizinhos*. Segundo o informativo, as bandas eram “influenciadas pelo punk rock e hard rock” e iriam tocar “músicas de autoria própria”. Ao final do texto, o lembrete de que um ônibus estaria à disposição para levar o público interessado, sendo o ponto de encontro e partida em frente à loja de discos

⁸⁸ NOTA. **A Notícia**. Variedades, pg. 26. Joinville. 18 jun. 1994.

Rock Total. A nota não apresenta mais nenhum detalhe. É apenas uma informação de serviço, com data, horário e valor de ingresso.

São raras as matérias mais específicas sobre alguma banda de *rock autoral* ou evento que envolve estes grupos nos anos seguintes. Na segunda metade da década de 1990 o caderno “Anexo” do *Jornal A Notícia* passou a ser publicado diariamente, com direito a mais páginas, sendo uma opção mais frequente para os assuntos culturais. Os temas abordados não remetem somente a Joinville e região. É um grande informativo de assuntos de várias cidades, inclusive de fora do país, e segue tratando com maior frequência de teatro, cinema, artes plásticas, dança, discos, literatura. A música, evidentemente, também é assunto em muitas ocasiões. Contudo, fala-se pouco sobre os artistas locais.

Uma das entrevistas realizadas nessa pesquisa foi com o jornalista Rubens Herbst⁸⁹. A sua contribuição é compreendida como um ponto de interseção para a análise do objeto aqui investigado, pois, além de estar inserido na transição do “Anexo” como um caderno de veiculação diária, também acompanhava as bandas de *rock* locais e frequentava os shows. Rubens ainda hoje escreve no jornal, numa coluna diária chamada “Orelhada”, que aborda filmes, livros, teatro, poesia, música e outros assuntos. É comum encontrar informações sobre as bandas de *rock* de Joinville da atualidade em sua coluna.

Evidentemente, a sua narrativa não representa exclusivamente a fala do jornal. Entretanto, compreende-se que o seu olhar pessoal está justaposto com a sua profissão, tendo em vista que, segundo o próprio entrevistado, o fato de se interessar por música, ainda na adolescência, o fez querer ser jornalista. Ele explica:

Eu posso dizer que o próprio fato de me interessar por rock me levou ao jornalismo, que gostar de música, gostar da comunicação, eu era viciado em ler, viciado em ler revista sobre música.

Rubens, na profissão de jornalista, de acordo com sua fala, iniciou como repórter geral, onde fazia “*de tudo e tal*”. Contudo, assim que o “Anexo” se tornou um caderno diário, ele se tornou o primeiro repórter do projeto.

Revela que a sua postura dentro do jornal, no início, foi pensada no sentido de garantir o seu espaço na empresa. Assim, começou “*escrevendo sobre coisas*

⁸⁹ HERBST, Rubens. **Rubens Herbst**, entrevista [17 out. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville.

mais populares”, como shows de bandas internacionalmente conhecidas, dado que “*via nisso uma forma de aceitação maior por parte da editoria, por parte de quem tava fazendo*”, ressaltando que esta foi uma maneira de abrir espaço para estar onde gostaria. Aos poucos, à medida que ganhava confiança dos seus superiores, confessa que começou a “*botar as asinhas de fora*”.

A expressão acima, de acordo com a entonação de sua fala, remete ao fato de aos poucos Rubens possuir autonomia para escrever sobre assuntos do seu interesse. Porém, conforme relatado anteriormente, são raras as matérias específicas sobre bandas de *rock* da cidade encontradas no Jornal nos anos de 1996, 97, 98. Embora não tenha escrito nada muito detalhado sobre estes grupos musicais nos primeiros anos de sua carreira como repórter do *Jornal A Notícia*, pessoalmente, Rubens, ao ser perguntado sobre a existência ou não de uma *cena musical de rock* na cidade de Joinville durante a década de 1990, responde positivamente. De acordo com o entrevistado:

Na minha opinião, sim, e eram bandas que dialogavam por estarem no mesmo espaço mesmo que uma fizesse um Hardcore, mesmo que a outra fizesse um alternativo e tal, mas vocês viam que os caras eram todos amigos, se comunicavam, estavam no mesmo barco, sabe, então assim, isso pra mim era uma cena.

O entrevistado não hesitou em conferir a afirmativa acima, complementando que aquele período estava muito impulsionado pela “cultura do *do it yourself*”, o que conferia às bandas, em seu entendimento, um movimento de ir atrás de seus espaços. Rubens acompanhou de perto os shows de bandas locais de som autoral. Todavia, é possível entender o seu posicionamento, uma vez que, ainda com outros atores e bandas, essa é a sua preferência como objeto de trabalho. Grupos de *rock* e cultura alternativa de modo geral são assuntos recorrentes em sua atual coluna. Não obstante, pessoalmente ele não esconde ser um apreciador e consumidor de assuntos que não circulam facilmente pela mídia, o que pode explicar o seu interesse por estes temas também na hora de trabalhar.

Uma maior quantidade de matérias discorrendo sobre a cena musical de rock autoral de Joinville volta a aparecer nos últimos anos da década de 1990. Uma publicação de dez de outubro de 1999, assinada por Gleber Pieniz⁹⁰, discorre sobre

⁹⁰ PIENIZ, Gleber. Selo independente lança primeiro CD. **A Notícia**. Caderno Anexo, Capa. Joinville, 09 out. 1999.

a produção de um CD idealizado por uma produtora independente. Com o título “Selo independente lança primeiro CD”, o artigo inicia com um primeiro parágrafo sentenciando que a região norte do Estado de Santa Catarina vem “despontando no cenário nacional como um importante centro de produção de difusão da cultura underground” através da interação entre bandas, *fanzines* e selos na organização de shows cada vez mais frequentes e lançamentos de trabalhos fonográficos com “qualidade crescente”.

A expressão “cena” aparece na matéria se referindo a esse circuito, frisando o lançamento de uma coletânea em CD com faixas de bandas de várias cidades, inclusive de Joinville, produzido por uma gravadora que “engrossa as fileiras dos batalhadores pela causa independente”. Segundo a reportagem, esta “cena” vive um bom momento e a produção do produto representaria isso. Segue ainda divulgando o show que aconteceria em comemoração e lançamento do disco onde as bandas participantes do projeto estariam presentes executando suas músicas ao vivo.

Esta publicação aparece também no caderno “Anexo” e está disposta em um espaço considerado de meia página, acompanhado por uma imagem de um dos grupos musicais participantes da coletânea. É uma matéria que apresenta uma quantidade significativa de informações, e menciona o termo “cenas” referindo-se a um significado muito próximo ao entendido aqui neste trabalho e que informa a existência desses atores na região. Contudo, ainda é um ponto fora da curva tendo em vista a dificuldade de se encontrarem matérias da mesma dimensão nos últimos anos de 1990.

A partir da pesquisa realizada nos periódicos e na análise das entrevistas das duas pessoas ligadas à produção jornalística que, em alguns momentos, trataram em seus trabalhos sobre bandas, músicos, shows das bandas de *rock* autoral de Joinville, é possível considerar que há, timidamente, uma abordagem dessa *cena musical*.

Especificamente sobre as matérias publicadas no *Jornal A Notícia*, a atenção sobre o tema parece mudar de acordo com as mudanças do próprio noticiário ao longo da década de 1990. Ou seja, no início, quando os cadernos referentes aos assuntos culturais eram considerados inovadores, a frequência de reportagens sobre a *cena musical* de rock autoral joinvilense era pequena, porém o tema foi ampliando e conquistando espaços na imprensa local, sendo que a coluna “Acorde” marcou pela exploração do assunto.

Com o fim da coluna, ficaram mais escassas as publicações sobre o tema, merecendo poucas ressalvas, tendo um aumento nos dois últimos anos de 1990.

3.1 - PATRIMÔNIO MUSICAL DE JOINVILLE

A leitura das trajetórias desenhadas a partir do conceito de *cenais musicais* do rock em Joinville, com grupos de pessoas que compartilham o gosto em comum pela música, especialmente, neste caso, o *rock* e suas vertentes, e que atuaram na configuração de circuitos através de encontros, shows, conversas realizadas no cenário oferecido pela cidade de Joinville durante a década de 1990, oportuniza reflexões e suscita indagações. Em outras palavras, o desenvolvimento desta pesquisa partiu da música que, pelas práticas que constituem *cenais musicais*, busca investigar de que maneira elas foram operadas na cidade e no período delimitado.

Em decorrência dessa investigação, considerando o espaço geográfico e o tempo analisados, outras perguntas surgem tendo a música como foco. Desta forma, a proposta deste item é realizar uma breve análise sobre este fenômeno artístico e o patrimônio cultural, ou seja, indagando: existe um patrimônio musical representativo na cidade de Joinville? Existem pesquisas relacionadas ao universo musical da cidade? Se sim, do que tratam? E como?

As narrativas dos atores entrevistados neste trabalho, ou seja, de pessoas que de alguma forma eram envolvidas com a produção musical na cidade nos anos de 1990, especialmente do gênero *rock*, apresentam singularidades em seus olhares sobre o momento histórico recortado.

Fábio Gorresen⁹¹, ao ser indagado sobre o *rock* autoral e as *cenais do rock*, na década de 1990, serem compreendidas como movimentos passíveis de serem considerados e avaliados significativamente para a trajetória musical de Joinville, custou a compreender sobre o que estava sendo perguntado e, respondendo com outra pergunta, dispara “*acho que bandinha alemã, né?*”. Sua resposta foi proferida seguida de uma leve risada, possivelmente motivada pela incerteza se havia se saído bem ou não. Após um breve pensar, ponderou que em Santa Catarina inteira não há uma música ou um estilo musical relevante para ser considerado bem

⁹¹ GORRESEN, Fábio, entrevista citada.

patrimonial. Em seu entendimento, “[...] só na verdade mais por Blumenau a coisa é mais bandinha alemã mesmo né”.

As considerações de Fábio partem do ponto de vista da construção de uma identidade germânica circulante. As bandas que tocam músicas típicas alemãs, do seu modo de ver, possuem mais apelo comercial. O *rock* feito em Joinville e, conseqüentemente, no resto do Estado, não possui representatividade a ponto de chamar atenção musicalmente ou culturalmente. Seu ponto de vista pode ser compreendido através do meio em que está inserido. Conforme demonstrado em outro momento, Fábio é um músico de *trash metal*, uma vertente do *rock* caracterizada pelo som rápido, distorcido, letras fúnebres, vocal gritado e pouco explorado pela mídia.

Bandas alemãs ou música típica alemã aparecem também na narrativa concedida por Cesar Carvalho⁹². Cesar atualmente é engenheiro e mora em Curitiba-PR, sendo integrante musical de alguns grupos em sua cidade. Porém, durante a década de 1990, foi guitarrista, de duas bandas joinvilenses já referenciadas *Tormentos dos Vizinhos* e *Sanchez*. Para ele, “se tu for estudar, eu sei que tem um monte de estudo das bandas da época”, justificando que, pensando musicalmente, “talvez as músicas alemãs, as banda alemã” possam representar um patrimônio da cidade.

Como patrimônio da cidade, de modo geral, Cesar destaca “ah, tem um lance todo das casas enxaimel”, além dos artistas plásticos como “Fritz Alt, Schwanke e Juarez Machado”. Suas respostas apresentam, contudo, incerteza, sem convicção. Não demonstra muita relevância para ele pensar em patrimônio da cidade.

A tônica da dúvida acerca da patrimonialização de bens culturais da cidade, musicais ou não, segue também presente na narrativa de Marcelo Oliveira da Silva⁹³. Ao responder este questionamento, Marcelo apenas afirma não se lembrar de nada e, de forma tímida e em meio a risadas, responde também com uma pergunta: “Cerveja?”. A constatação de que a bebida poderia ser considerada patrimônio se dá em função da cidade ter produtores e, há algumas décadas, haver instalado na região uma fábrica de uma marca nacionalmente conhecida.

⁹² CARVALHO, Cesar. **Cesar Carvalho**, entrevista [22 out. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville.

⁹³ SILVA, Marcelo Oliveira, entrevista citada.

Os olhares dos entrevistados ao refletirem sobre o patrimônio cultural da cidade em que habitam – Joinville – estão envoltos de incertezas, desconfianças, reveladas pelas respostas curtas e inseguras que proferiram. Em razão disto, a dúvida que paira e intriga é aquela que vai a busca da existência ou não de algum elemento passível de ser considerado patrimônio cultural joinvilense. Não há intenção de uma resposta única e fechada a esta indagação, porém de problematizar a partir de documentos do Instituto do Patrimônio Cultural Histórico e Artístico, legislações e matérias publicadas em jornal que podem mobilizar reflexões nesse sentido.

No que diz respeito à esfera musical, não foram encontrados durante a pesquisa quaisquer apontamentos em documentos oficiais que indicassem alguma prática ou gênero musical como patrimônio cultural local.

Em contrapartida, foram encontrados com maior incidência outros elementos que parecem despontar como valores patrimoniais de Joinville e do estado de Santa Catarina. São os casos, por exemplo, da vinda dos imigrantes europeus durante o século XIX e, conseqüentemente, do legado deixado por eles nas áreas da arquitetura, culinária e cultura em geral.

A cidade de Joinville integra uma das localidades dos *Roteiros Nacionais de Imigração de Santa Catarina*, projeto do Ministério da Cultura e do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN – que, de acordo com o *site* do próprio instituto, tem por objetivo reconhecer a importância do patrimônio cultural dos imigrantes no conjunto cultural brasileiro (IPHAN, 2015).

De acordo com divulgação do próprio Instituto, a formalização do projeto significa uma chancela de valor cultural, recaindo sobre os conjuntos urbanos e áreas das regiões que o integram no intuito de valorizar o patrimônio cultural identificado, além de oportunizar a qualidade de vida de seus detentores através da transformação dessas especificidades culturais em instrumentos de desenvolvimento sustentável e geração de trabalho e renda.

O IPHAN apresenta um Dossiê em dois volumes com informações referentes à trajetória dos imigrantes, desde suas localidades natais até o desenvolvimento das colônias no Brasil. No primeiro deles (2007) são apresentados dados contextuais do período como o fluxo imigratório do século XIX, as situações sociais, políticas e econômicas da Europa e do Brasil naquele momento, o que era o estado de Santa

Catarina nesse período, as colônias instaladas ao longo do território catarinense e como foram implantadas⁹⁴, além de uma síntese deste movimento imigratório.

O segundo volume (2007b) é dedicado exclusivamente ao patrimônio do imigrante. Ao longo das páginas que compõem este documento, são apresentados subsídios que exaltam os valores culturais, práticas e tradições dos povos que se instalaram no estado, como foram os modelos de ocupações territoriais, os núcleos urbanos e as áreas rurais do processo da colonização, por exemplo. Do ponto de vista arquitetônico, destacando a materialidade do patrimônio material, o Dossiê elenca o uso da terra e cal, das madeiras, pedras e metal, e as técnicas e sistemas de construção, como alvenaria em pedra e tijolos. As funções das arquiteturas utilizadas como comercial, religiosa, recreativa, cemitérios e residencial também são abordados. O interior da residência do imigrante é explorado, demonstrando as plantas das casas, a evolução das construções, como eram os pisos, forros, escadas, esquadrias. Por fim, detalhes referentes à decoração das casas são explorados como pinturas e os bens móveis.

A imaterialidade do patrimônio cultural do imigrante abordada pelo Dossiê reside na língua, na culinária e nos hábitos alimentares, nas festas, na produção artesanal e nas tradições revividas dos grupos folclóricos.

Em todo o momento o Dossiê ilustra as informações que apresenta com imagens específicas, valorizando os detalhes e reforçando a importância de cada um dos valores patrimoniais abordados para a história das regiões, do estado e do país.

Há uma particularidade no Dossiê que merece ressalva para as problematizações aqui propostas. Constantemente, o espectro da tradição é evocado ao longo do texto como motivo substancial para a realização do projeto que visa valorizar e proteger a história e o patrimônio dos imigrantes. Desta maneira, o valor tradição parece requisito para todo e qualquer elemento que galga o status de patrimônio do ponto de vista do próprio IPHAN.

Na apresentação do Dossiê, a proposta dos *Roteiros Nacionais de Imigrações de Santa Catarina* é defendida com a intenção de mostrar ao Brasil e os brasileiros que é possível “acreditar em si, no seu futuro e na capacidade de propor melhores

⁹⁴ Colônia de São Pedro de Alcântara, Colônia da Piedade, Colônia Blumenau, Colônia Dona Francisca, Colônia Leopoldina e Colônia Itajaí-Brusque são algumas das propriedades citadas pelo Dossiê.

dias aos seus cidadãos” (IPHAN, 2007, p. 13). Para tal, é necessário apresentar os inúmeros contextos culturais existentes no país, constituídos por “riquíssimos mosaicos resultantes da interação de tradições vindas dos mais diversos rincões do planeta ao ambiente geográfico de nosso país continental” (IPHAN, 2007, p. 13) que, por sua vez, são tesouros vivos, com características materiais e imateriais, resultados da interação de homens e mulheres com a natureza enquanto colonizadores, tendo protagonizado episódios singulares e únicos da história da humanidade. A civilização brasileira é comemorada pelo fato de possibilitar que seres humanos com diferentes bagagens de tradição e cultura possam viver em harmonia em um mesmo espaço e compondo uma grande nação.

Nesse ínterim são referenciadas as tradições trazidas da África negra, dos indígenas, as tradições regionais, dos filhos de italianos e japoneses que sucederam os escravos nos cafezais durante o século XIX, dos portugueses, dos pescadores, repentistas, entre outros (IPHAN, 2007, p. 15).

Especificadamente sobre os imigrantes, o Dossiê (2007) atenta para o fato de seres humanos provenientes de múltiplas nacionalidades se instalaram, no Brasil a ponto de ampliar significativamente as contribuições que hoje permitem que o país possa ser reconhecido como um local multiétnico. Embora haja festividade em relação à pluralidade étnica, o documento ressalta que a imigração foi iniciada por “europeus não-portugueses” como alemães, italianos, poloneses, belgas, ucranianos, entre outros, sendo o Sul do Brasil o espaço geográfico de destino desses novos habitantes.

Último destaque é o fato de o Dossiê ressaltar que o patrimônio dos imigrantes enfrenta desafios na atualidade, tendo em vista a globalização do mundo moderno, as rápidas transformações socioeconômicas, como a decadência da pequena agricultura e, conseqüentemente, o abandono de propriedades rurais. Em função disso, segundo o documento, há o desaparecimento de exemplares arquitetônicos urbanos e rurais, deixando em risco a história desses seres, sendo iminente à necessidade de preservação, conservação e restauração do patrimônio dos imigrantes (IPHAN, 2007, p. 21).

Uma publicação recente do site do IPHAN, intitulada “Tradição e memória estão preservadas em cidades catarinenses” (IPHAN, 2016) comunica que língua nativa dos antepassados permanece presente com as novas gerações que, aprendidos com os mais velhos, conversam com os familiares, refletindo o orgulho

de pertencerem à cultura de determinada região. As receitas culinárias tradicionais como pão de cará, queijo cozido, linguça, além das construções enxaimel também são exemplos de valores vivos dos imigrantes nos dias de hoje, preservados através de oficinas que auxiliam na disseminação destes elementos.

Os documentos elaborados pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional enfatizam o valor das tradições para legitimar ações que tangem a preservação e propagação de bens considerados patrimônio cultural, especialmente, no projeto *Roteiros Nacionais de Imigração – SC*, o qual incide sobre a cidade de Joinville.

O uso do elemento tradições segue, neste trabalho, de acordo com as problematizações suscitadas pelo historiador Eric Hobsbawn em *A invenção das Tradições* (1997). De acordo com o autor, muitas vezes, as “tradições” que parecem ou são tratadas como antigas, na verdade, possuem uma história recente, quando não são inventadas.

Hobsbawn sugere a utilização do termo “tradição inventada” que, apesar de ser empregado num sentido amplo, nunca é indefinido. De um lado, há as tradições inventadas, construídas e institucionalizadas. De outro, há aquelas que possuem certa dificuldade de serem localizadas e datadas, mas se estabelecem com rapidez (HOBSEBAWN, 1997, p. 9). O autor define:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através de repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriável. (HOBSEBAWN, 1997, p. 9).

Ou seja, uma gama de práticas, normas ou vivências que, preservadas e atuadas repetidamente, estabelecem valores culturais. É importante que estes valores estejam em continuidade com um passado. Esse cordão ligado a um passado histórico confere às “tradições inventadas” uma continuidade artificial. Em outras palavras, é como se fossem práticas novas que, para existirem, fazem referência a situações antigas ou constroem seu próprio passado mediante uma repetição quase que obrigatória de suas ações (HOBSEBAWN, 1997, 10).

Diante das transformações do mundo moderno, as “tradições inventadas” são instrumentos para assegurar uma estrutura fixa, imutável, de valores culturais.

Portanto, não está sendo negada aqui a legitimidade da história dos imigrantes que contribuíram para o desenvolvimento das colônias em Santa Catarina durante o século XIX, mas a problemática reside nas convocações das trajetórias desses habitantes para legitimar a construção de valores passíveis de serem considerados patrimônio cultural, através da sua proteção e transmissão.

Hipótese utilizada para explicar o fato de os entrevistados nessa pesquisa não acreditarem que a música e os movimentos que produziram durante a década de 1990 possam atingir o status de patrimônio cultural da cidade de Joinville, tão marcada pela presença da imigração germânica. As respostas dos mesmos sobre a “música alemã” ou “bandinha alemã” serem as únicas manifestações musicais as quais poderiam estar no rol dos bens patrimoniais transita nesta direção.

Como exemplo, o *Jornal A Notícia* lançou em 2014 o projeto “Minha História, Meu Patrimônio”⁹⁵, que consistia em publicar todo primeiro final de semana do mês uma reportagem acerca do patrimônio cultural de Joinville, com a missão, segundo o periódico, de preservar as heranças culturais e históricas da cidade (A NOTÍCIA, 2014).

Na apresentação do projeto (2014), o Jornal sentencia que, para reconhecer sua cultura, é preciso observar um longo caminho o qual oferece subsídios para compreender quem somos e por que aprendemos a ser assim, sendo que aquela é feita de “tradições e crenças, das festas e da culinária, de grandes construções arquitetônicas e de pequenos produtos artesanais”.

Desta maneira, foram apresentados nove elementos considerados relevantes para a história joinvilense e com o status de patrimônios culturais locais, como a Liga da Sociedade, a casa do imigrante alemão Ottokar Doerffel, as casas construídas no estilo arquitetônico Enxaimel, as dependências do Parque Caieira, o edifício da antiga prefeitura de Joinville, a Rua do Príncipe com suas numerosas casas tombadas, a restauração de edificações patrimoniais a partir de iniciativas privadas e a Avenida Getúlio Vargas. Por fim, o projeto faz uma ressalva sobre o “pouco compreendido e divulgado” patrimônio cultural imaterial através de alguns exemplos da região, como a pesca, a prática musical de *terno de reis* e as festas populares, como a Festa do Colono.

⁹⁵ O projeto “Minha História, Meu Patrimônio” possui um site exclusivo onde é possível conferir todas as matérias realizadas para este empreendimento ao longo do ano de 2014. Para maiores informações acessar o site: <<http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/cultura-e-variedades/pagina/minha-historia-meu-patrimonio.html>>.

Na última publicação do projeto “Minha história, Meu patrimônio” (2014), há uma matéria que faz referência aos grupos de *terno de reis*, músicos que, em conjunto, visitam casas às vésperas do Natal cantando músicas natalinas e religiosas. Entretanto, a ênfase não está no elemento musical propriamente dito, mas na tradição desta prática, no exemplo joinvilense, que é passado de pai para filho.

Retomando os apontamentos de Hobsbawn (1997), a tradição tem como objetivo e característica a sua invariabilidade, imutabilidade, possui uma estrutura inflexível. Deste modo, a referência ao passado, seja ele real ou forjado, se costura através da repetição de práticas. É o caso, como visto anteriormente, do grupo de *terno de reis* que é praticado e passado de geração em geração em uma mesma família.

As tradições geralmente são inventadas em situações em que uma transformação repentina em uma sociedade ameaça debilitar ou destruir padrões sociais instaurados pelas “velhas” tradições, produzindo, desta maneira, novos padrões, incompatíveis com as antigas tradições. Em outros casos, quando as velhas tradições, em conjunto com seus divulgadores institucionais, aparentemente perderam a capacidade de adaptação e flexibilidade. Conforme Eric Hobsbawn, “inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta” (HOBSEBAWN, 1997, p. 13).

É salutar frisar, em consonância com as observações de Hobsbawn (1997), que ao estudar as tradições é possível esclarecer as relações existentes entre seres humanos e o passado. Isso se deve ao fato de toda tradição, ao ser inventada, utilizar-se da história para legitimar suas investidas e sedimentar sua perpetuação.

Como constatado nas respostas dos entrevistados expostas logo nos primeiros parágrafos deste item, embora haja menção à “música alemã” ou “bandinhas alemãs”, raras são às vezes em que outros elementos culturais despontam como patrimônio cultural de Joinville a partir das vozes desses atores. Imigrantes, festas tradicionais, culinária típica ou estilos arquitetônicos, ainda que abarcados em políticas de divulgação e preservação, não habitam as possibilidades

dos entrevistados como possibilidades de patrimônio cultural, não ressoam⁹⁶ em suas memórias ou no seu entendimento acerca do tema.

O jornalista Rubens Herbst⁹⁷ compactua com a narrativa dos entrevistados citada anteriormente quando pensa sobre o patrimônio musical de Joinville. A sua declaração soma-se aos demais ao ponderar que, se houvesse algum estilo ou música que poderia ser considerado patrimônio cultural da cidade seria uma *“uma marchinha germânica e tal tal tal”*. Inclusive, sem saber das respostas dos outros atores, ele assegura que essa é uma resposta que provavelmente alguém daria. Contudo, ressalva que esta seria uma manifestação também de outras localidades do estado de Santa Catarina. Ele fala *“isso pode ser um patrimônio de Brusque, pode ser um patrimônio de Blumenau, de centenas de cidades podem reivindicar esse patrimônio, sabe?”*.

Em seu entendimento, há vários patrimônios culturais na cidade, todos eles nas figuras de artistas que estão *“há 30/35 anos contribuindo, fazendo, produzindo, né, passando por inúmeras dificuldades né?”*. São artistas plásticos, do teatro, do audiovisual, da literatura. Entre os citados, aparece inclusive o nome do artista Dentinho, um músico. Entretanto, Rubens parece considerar as pessoas e não, necessariamente, as obras. São os artistas que são os patrimônios da cidade pelo esforço despendido por eles para realizarem seus trabalhos. O sr. Herbst assegura

São patrimônios culturais da cidade porque estão aí, né, produzindo, contribuindo pra diversidade pra mostrar um pouco da cultura joinvilense, da cara da cidade, de cada um da sua área, de cada um no seu entendimento, na sua linguagem, mas como figuras em vários patrimônios [...]

A narrativa acima demonstra como são, para o entrevistado, os indivíduos que são passíveis de serem considerados patrimônios. De certa maneira, ele amplia

⁹⁶ A referência aqui se dá em relação ao fenômeno da *ressonância*. Partindo da compreensão de que o Patrimônio Cultural se constitui a partir da sua construção ou invenção no presente, com a intenção de expressar e legitimar a identidade e memória de um povo, Estado, Nação, o detalhe da *ressonância* surge como alerta quando, na medida em que determinados bens culturais, elevados à condição de Patrimônio Cultural, não encontram acolhimento, respaldo ou reconhecimento por alguns setores da população. Isso denota não a categoria de patrimônio, mas o fato deste não depender somente da vontade e decisão de uma autoridade como o Estado para existir. É preciso que o objeto, o bem patrimonial, encontre ressonância perante seu público, ou seja, repercuta ao espectador de uma maneira mais ampla, além de suas fronteiras formais, sendo representativo. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Ressonância, Materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005.

⁹⁷ HERBST, Rubens, entrevista citada.

o olhar dos patrimônios para além das tradições, e seres humanos, não podem ser reproduzidos como tradição.

Rubens, através do seu trabalho como jornalista, procura ceder espaço para divulgar as manifestações artísticas da cidade em sua coluna diária. Desta forma, recebe com regularidade materiais diversos de poetas, escritores, músicos, artistas plásticos, pintores, cartunistas, atores, diretores de teatro entre outros, que buscam, através do jornalista, a oportunidade de expor seus trabalhos. Sendo assim, há certa proximidade entre o entrevistado e a resistência desses artistas.

Os entrevistados sinalizam pouca convicção acerca da existência de um patrimônio cultural musical da cidade. Além das explicações dos entrevistados, outra observação nesse sentido é em relação às pesquisas e publicações que possuem a música produzida em Joinville como objeto de estudo.

Das cento e uma dissertações defendidas no mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, por exemplo, apenas duas foram dedicadas ao tema “patrimonialização da música”.

A primeira dissertação que abordou o tema, escrita por Júlio César Vargas, com o título “Patrimônio musical catarinense: um resgate histórico das composições de Pedro Machado Bitencourt por meio da digitalização de partituras”, defendida em 2010, é direcionada no sentido de “compreender as configurações musicais por meio da digitalização de partituras segundo a história cultural das tecnologias ligadas à reprodutibilidade sonora na contemporaneidade” (VARGAS, 2010, p. 14). Essa questão foi ensejada diante das dificuldades encontradas pelo autor, como músico, em encontrar partituras antigas em bom estado de conservação, dificultando a difusão das produções autorais de compositores da região. Atuante em uma banda e como professor de música direcionou sua pesquisa para preencher uma lacuna: recuperar a obra musical produzida pelo maestro Pedro Machado de Bitencourt⁹⁸, em vida, digitalizando com o auxílio do maestro, para superar as dúvidas e posterior divulgação das partituras musicais, em meio eletrônico.

Assim, a dissertação “Patrimônio musical catarinense: um resgate histórico das composições de Pedro Machado Bitencourt por meio da digitalização de partituras” objetivou discutir maneiras de preservar documentos, em especial

⁹⁸ Pedro Machado de Bitencourt é músico, maestro e compositor nascido no dia 28 de junho de 1942 na cidade de Tubarão –SC. A sua obra gira em torno de produções musicais para missas, hinos, coros e canções. Ao todo possui vinte e duas composições, entre elas, o hino da cidade de São Bento do Sul (letra e melodia).

partituras, no universo digital, acionando conceitos de biblioteca digital, de preservação de documentos, a partir da distinção entre digital e virtual, desenha uma biografia do compositor catarinense e disponibiliza doze obras, após a recuperação de dados, em algumas situações, auxiliado pelo compositor.

A proposta da dissertação é dirigida para a percepção de novas formas de preservação de partituras e visa dar acesso aos músicos, a uma produção ignorada, “em decorrência da pouca informação a respeito do tema, há vários autores catarinenses no limbo da história e do cotidiano dos musicistas” (VARGAS, 2010, p. 17) enfatiza assim, a materialidade musical através da documentação da escrita musical. A pesquisa poderá subsidiar processos relacionados com os bens passíveis de serem elencados como patrimônios culturais materiais, de acordo com o entendimento do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, que considera bens de natureza material os imóveis, como cidades históricas, sítios arqueológicos e paisagísticos e bens individuais e, os móveis, como coleções arqueológicas, acervos museológicos, documentais, bibliográficos, arquivísticos, videográficos, fotográficos e cinematográficos.

Já a segunda dissertação, defendida em 2012, no programa MPCs – UNIVILLE, intitulada “Memória do patrimônio musical de Joinville”, pela professora, pianista e cantora Rosenete M. Eberhardt Llerena, apresentou uma abordagem social, histórica e cultural da música em Joinville. A pesquisa se constitui num levantamento das obras musicais existentes no acervo do Arquivo Histórico de Joinville, compostas no período de 1900 a 1950, e busca “contribuir na valorização das composições musicais dos autores, apresentando uma alternativa de exposição desse patrimônio musical [...]” (LLERENA, 2012, p. 7).

A dissertação apresenta aspectos sociais e históricos das práticas musicais na primeira metade do século XX na cidade e demonstra, objetivamente por intermédio de um quadro, o registro das produções musicais encontradas, a partir de um levantamento de fontes primárias. Para a análise sócio-histórica do material coletado, partituras e letras de músicas foram utilizadas obras da historiografia de Joinville como Herkenhoff (1987; 1989), Schneider (quatro títulos sem indicação de ano), Ternes (1984), Ficker (2008), Guedes (2003), Coelho (1998; 2010), entre outros.

O trabalho visou demonstrar uma efervescência musical no período de 1900 a 1950, vinculada à herança europeia, especialmente a germânica, preservada culturalmente em Joinville.

Entretanto, a tese defendida por Llerena é a de que as atividades culturais/musicais enfraqueceram na segunda metade do século XX, com o avanço dos pensamentos que caracterizaram a pós-modernidade, como tempo marcado pela fragmentação, pelo esquecimento das tradições e pelas perdas de identidade ou de memória (LLERENA, 2012, p. 20). A autora afirma:

A maioria dos compositores pesquisados do período de 1900 a 1950 não alcançou os efeitos da pós-modernidade, pois a cidade de Joinville ainda estava sendo construída em meio aos embates de fronteiras de colonizados e colonizadores[...] Essas forças contrárias podem ser encontradas no período da chamada nacionalização pelo Estado Novo criado por Getúlio Vargas. Porém, nos efeitos gerados pela pós-modernidade podemos encontrar apoio e respostas para a releitura do patrimônio musical de Joinville. (LLERENA, 212, p. 21).

Conforme as proposições da pesquisa, até 1950, Joinville ainda não sentia os efeitos das “forças contrárias” da pós-modernidade, conforme destaca a autora na citação acima. Em outro momento, a autora afirma que “Joinville, na atualidade, por vezes, é chamada de cidade da música. Analisando todo esse material entende-se que já mereceu esse título” (LLERENA, 2012, p. 79).

A autora segue informando que havia movimentos musicais em todas as esferas sociais e diferentes gêneros foram compostos e executados na cidade. Contudo, quem nasceu após 1940 não possui memória desses fatos, reafirmando, assim, a intenção da sua pesquisa em “rememorar, apresentar notícias e fatos do período” (LLERENA, 2012, p. 79). Chama atenção a afirmação de que Joinville “já mereceu esse título”, referindo-se ao reconhecimento por ser como a cidade da música. Llerena manifesta sua visão com base nas produções musicais existentes no período do recorte da sua pesquisa. De fato, é um significativo levantamento da história da música praticada em Joinville. Contudo, essa afirmação possibilita outras interpretações: de que, após a segunda metade do século XX, a música que foi praticada por outros grupos haveria se dissipado ou de que não existiu nada passível de ser considerado um patrimônio musical da cidade, deixando de considerar toda produção desse gênero artístico musical, após 1950.

O resultado da pesquisa realizada por Llerena é apresentado em sua dissertação em um quadro, sintetizando o levantamento das composições musicais encontradas em sua pesquisa no Arquivo Histórico de Joinville. Contudo, o material desvelou a existência de composições diversificadas, não necessariamente de gêneros europeus, mas também de compositores de outras origens, além da alemã.

O compositor Paulinho Martins, natural de Palmeiras, no Paraná, é um desses exemplos. De acordo com os levantamentos Paulinho foi maestro e tenente-coronel do 62º Batalhão de Infantaria de Joinville e regeu a Orquestra Sinfônica da Sociedade Harmonia Lyra entre 1919 e 1930 (LLERENA, 2012, p. 83).

Das composições apresentadas no quadro, encontra-se uma no estilo *Fox-trot*, caracterizado por ser uma hibridação de *jazz* americano com outras formas musicais, e um samba-sertanejo chamado *chimarrita*, com letra que retrata regionalmente situações do cotidiano (LLERENA, 2012, p. 97).

Outra personalidade musical é a de João Graxa Gonçalves, conhecido popularmente como, Graxa. Nascido em São Francisco do Sul, Graxa, como gostava de assinar suas composições, mudou-se ainda jovem para Joinville (LLERENA, 2012, p. 84). Em conformidade com o quadro apresentado na dissertação de Llerena (2012), há composições de Graxa com estilos diversos, entre elas, um *fox-trot*, estilo já referenciado, e um tango chamado “o som do bosque”, estilo marcado por possuir similaridade com formas de danças latinas.

Ademais, destaque para Anita Kohbach, mulher musicista com atuação constante na música em Joinville. Nasceu em 1910 em Joinville e possuía parentes músicos na família. Suas composições eram variadas e, entre elas, aparece um samba, estilo musical brasileiro de berço carioca. A composição se chama “Eu sou Brasil” e exalta as belezas do Brasil e o “ser brasileiro”. Essa obra é assinada por Anita utilizando o pseudônimo Beladosi, e a musicista conseguiu utilizar um pouco mais o estilo brasileiro, como o ritmo, nessa obra (LLERENA, 2012, p. 102).

A pesquisa transita entre a proliferação musical existente em Joinville entre 1900 e 1950 e as transformações culturais ocorridas durante o século XX, que caracterizaram a pós-modernidade. Em suma, aborda a cultura “germanizada/europeia”, que delineou as origens da cidade de Joinville, foi relegada a um espaço secundário com a hibridação cultural ocorrida em decorrência da migração associada ao fortalecimento da indústria local, no período desenvolvimentista da Era Kubitschek, abrindo espaços para valores culturais

múltiplos. A música, portanto, não teria sido exceção numa cultura aberta para a mundialização, e é constatado que “a música norte-americana tomou o lugar da música clássica europeia” (LLERENA, 2012, p. 117).

Em consonância com as afirmações expostas em seu trabalho e aqui apontadas, os efeitos decorrentes da pós-modernidade, como a hibridização cultural, fragmentação, o esquecimento das tradições e a perda das identidades e das memórias, contribuem para a diluição de valores antes vigentes, ou seja, identidades fixas, tradições perpétuas, práticas culturais estabelecidas. No entanto, o recorte temporal da dissertação em questão, as cinco primeiras décadas do século XX, postula através do entendimento construído por Llerena, ser o período de efervescência musical de Joinville. A autora realça esta constatação com a informação, citada anteriormente, de que a cidade “já mereceu” o título de “cidade da música” por toda produção existente na região justamente entre 1900 e 1950 e, que, “quem nasceu após 1940 não tem a memória desses acontecimentos que talvez possa ser considerada significativa, pelo que a música representou para os cidadãos das primeiras cinco décadas de 1900” (LLERENA, 2012, p. 79). Porém, partindo dos pressupostos levantados pela autora, resta saber: após 1950, com a proliferação dos efeitos da pós-modernidade, há produção musical em Joinville? Se sim, qual sua relevância?

Nessa perspectiva se faz oportuno relacionar a dissertação “Memória do patrimônio musical de Joinville” com a presente pesquisa. O levantamento do conceito de *cenas musicais*⁹⁹, iniciados pelo professor Will Straw (1991; 2004; 2006) sobrevém da percepção das transformações sociais decorrentes das dinâmicas da pós-modernidade. Destarte, para a presente dissertação, o fato do desenraizamento das identidades ou da hibridização cultural, entre outros fenômenos, são apenas eventos existentes e que merecem ser levados em consideração para o entendimento das dinâmicas relações da contemporaneidade. Não há qualquer juízo de valor nesse sentido.

As memórias narradas pelos entrevistados, sinalizadas ao longo do presente texto, demonstram como a pluralidade de elementos culturais oportuniza novas práticas dos espaços, das artes, da cidade. No caso específico dos atores entrevistados, a partir da preferência em comum que nutriam por um gênero musical

⁹⁹ As discussões acerca do conceito de cenas musicais estão presentes no capítulo 1, item 1.1 – O CONCEITO DE CENAS MUSICIAS E A SUA TRAJETÓRIA NO AMBIENTE ACADÊMICO.

– o rock – experimentaram do seu modo, uma cidade, possivelmente diferente de outros habitantes de Joinville. Além do mais, produziram uma quantidade significativa de grupos musicais e músicas, como vem sendo demonstrado até aqui, sinalizando que Joinville não deixou de ser musical na segunda metade do século XX. Pelo contrário, há música e movimentos musicais, todavia, com diferentes olhares e experiências.

A dissertação, posteriormente transformada em livro, “Memória do patrimônio musical de Joinville” é, a princípio, a primeira publicação empenhada em versar especificadamente sobre a música na cidade. Entretanto, conforme exposto, trata-se de um recorte específico e possui um ponto de partida de destacar a produção musical existente em Joinville, antes dos efeitos da pós-modernidade.

Contudo, embora as publicações sobre o patrimônio musical da cidade sejam ainda em pequeno número, há trabalhos de pesquisa em andamento investigando esse tema e seus possíveis desdobramentos. Nessa perspectiva, o grupo de pesquisa *Imbricamentos de Linguagens* do Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, coordenado pela Professora Doutora Taiza Mara Rauen Moraes, realiza estudos e discussões sobre assuntos relacionados às diversas formas do uso das linguagens nas quais se encontra, também, a música. Vale lembrar que a presente pesquisa é vinculada a este grupo e é decorrente de inúmeros encontros e diálogos.

Entre os trabalhos desenvolvidos no grupo, é possível citar dissertação intitulada “Hoje é dia de concerto: uma análise do *Theatro Nicodemus* e da *Sociedade Harmonia Lyra* como espaços fomentadores do patrimônio musical de Joinville”¹⁰⁰, do historiador Pedro Romão Mickucz. A discussão é desencadeada, a partir de dois teatros existentes na cidade e envolve a materialidade dos espaços e a imaterialidade da música e das narrativas de memórias de pessoas que frequentaram os dois ambientes com o objetivo de ampliar os referenciais teóricos e históricos da cultura musical de Joinville.

Os dois teatros que alimentaram as investigações, *Sociedade Harmonia Lyra* e o *Theatro Nicodemus*, situados numa mesma rua, suscitam questionamentos sobre a patrimonialização de bens. O primeiro, de acordo com Mickucz (2017), embora exista desde 1858 – poucos anos após a fundação da Colônia Dona

¹⁰⁰ A dissertação está em fase de conclusão e será defendida no início de 2017.

Francisca (atual Joinville) –, apenas no ano de 1930 passou a funcionar em seu atual endereço, ou seja, na rua XV de Novembro. O segundo foi fundado no ano de 1917 por Francisco Nicodemus, um empresário local.

Os dois espaços marcaram um período de programações culturais diversificadas envolvendo várias linguagens como música, canto, dança, teatro, cinema e eram frequentados por públicos distintos, conforme indica a pesquisa.

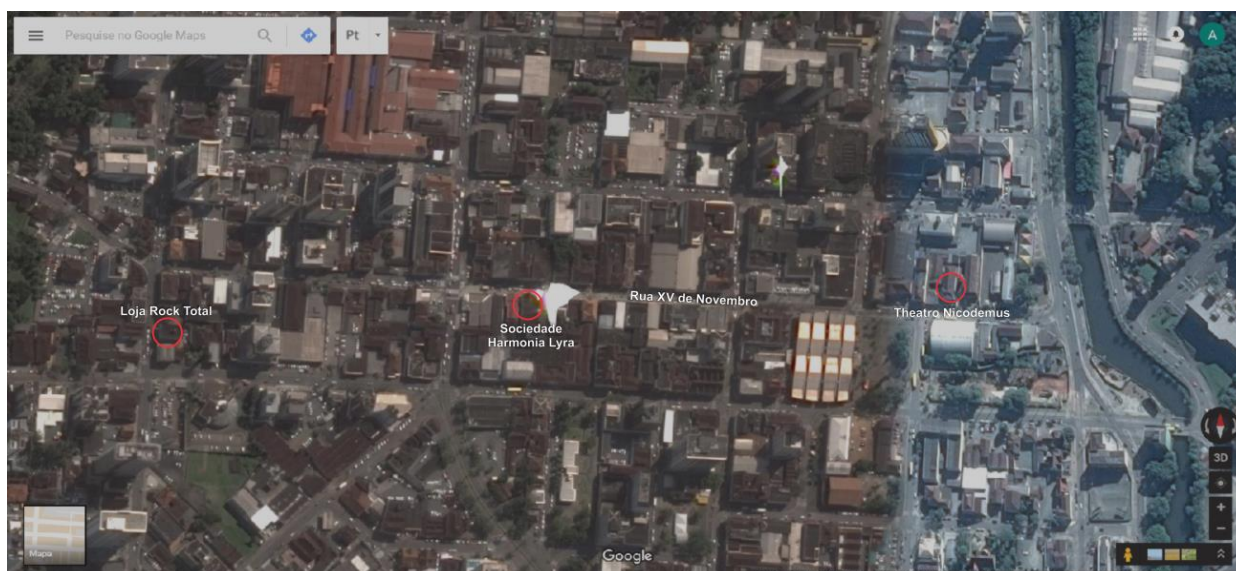
O *Theatro Nicodemus* era destinado ao público de forma geral. Os eventos culturais como teatro, cinema e apresentações musicais possuíam ingressos com valores acessíveis. Em contrapartida, a *Sociedade Harmonia Lyra*, como uma sociedade fechada, mantida pelos associados, programava grande parte dos eventos para esse grupo. Porém o empresário Francisco Nicodemus decretou falência em 1925, mas o espaço construído por ele permaneceu por alguns anos funcionando como um centro cultural. Os novos proprietários mantiveram as atividades, apesar de alterar o nome do espaço para *Palace Theatro*. A inexistência de patrocínios e mecenatos e a falta de apoio financeiro ou logístico são alguns dos motivos que provocaram a ruína do empresário Nicodemus, enquanto esteve à frente do seu empreendimento. O Theatro era destinado ao público em geral, enquanto o empresariado da cidade preferia direcionar seus investimentos em associações como a *Sociedade Harmonia Lyra* e produzir seus próprios espetáculos (MICKUCZ, 2017).

O *Palace Theatro* manteve uma proposta pública e acessível aos frequentadores que não eram sócios de clubes e de outras sociedades. Por exemplo, a análise dos valores dos ingressos dos dois espaços em eventos musicais noticiados no Jornal de Joinville, no ano de 1930, demonstra que, para os associados da *Sociedade Harmonia Lyra*, os valores dos ingressos variavam de Rs. 3\$000 (3 mil réis) a Rs. 20\$000 (20 mil réis), dependendo do local, plateia ou camarote. Já o valor dos ingressos do antigo *Nicodemus* custava Rs. 1\$000 (mil réis) (MICKUCZ, 2017).

Mickucz (2017) destaca um detalhe relevante em sua pesquisa: ambos os espaços, a partir de 1930, localizados na mesma rua, na área central de Joinville, estimularam a difusão da música e de atividades culturais para públicos distintos. Um era destinado aos associados e pessoas pertencentes a um grupo social e outro era aberto para as mais variadas classes sociais, interessados em ouvir música e assistir a outras práticas culturais. A Rua XV de Novembro, durante os anos em que

os dois estabelecimentos estiveram ativos, foi cenário para variadas formas de entretenimento, sociabilidades e disputas, o que é uma considerável constatação até para as discussões dessa pesquisa que trata das *cenas musicais* na cidade.

Figura 7 – Mapa da Rua XV de Novembro



Fonte: Google Maps¹⁰¹.

O mapa acima demonstra a localização dos dois espaços culturais situados no centro da cidade de Joinville. Praticamente no centro da figura, foi destacado com círculos vermelhos o local onde se encontra o Teatro Harmonia Lyra e, um pouco à direita, há a marcação de onde funcionou o Theatro Nicodemus (atualmente uma igreja neopentecostal). A distância entre os dois estabelecimentos é de aproximadamente 300 metros. Há ainda uma terceira sinalização mais à esquerda da imagem que aponta o endereço da *Loja de Discos Rock Total*, a qual está a uma lonjura de 400 metros do Teatro Harmonia Lyra e 700 metros do Nicodemus¹⁰².

A figura acima suscita algumas reflexões acerca dos espaços praticados (CERTEAU, 1998) na cidade. Durante as primeiras décadas do século XX, as atividades culturais de Joinville foram divididas entre dois locais que, embora próximos, eram frequentados por públicos distintos. Anos mais tarde, em outra localidade perto dos ambientes investigados por Mickucz (2017), a *Loja de Discos*

¹⁰¹ JOINVILLE-SC. In: GOOGLE MAPS. Mountain View: Google, 2016. Disponível em: <<https://www.google.com.br/maps/place/R.+XV+de+Novembro,+Joinville+-+SC/@-26.2939794,-48.8820052,2946m/data=!3m1!1e3!4m5!3m4!1s0x94dea53b95595b23:0xc2eb83d1a985b4ba!8m2!3d-26.2944055!4d-48.8806295>>. Acesso em: 25 nov. 2016.

¹⁰² As distâncias foram traçadas utilizando-se os recursos do *Google maps*.

Rock Total, com outro público, também movido pela música, realiza suas práticas de entretenimento, sociabilidade e disputas.

Desta forma, pensando na música e nos movimentos gerados em seu entorno como encontros e produções, é possível perceber “diversas Joinvilles” em um mesmo tecido urbano. Por exemplo, conforme demonstrado anteriormente, ao responderem o questionamento acerca do que entendiam ser patrimônio cultural de Joinville, musical ou não, nenhum dos onze entrevistados mencionou a *Sociedade Harmonia Lyra* ou o *Theatro Nicodemus* como um local patrimonializado.

Qual a música ou espaço pode ser considerado patrimônio da cidade? Possivelmente não há respostas. Tampouco este trabalho visa reivindicar alguma delas como tal. Entretanto, há indícios de uma pluralidade de práticas, mesmo que em momentos distintos.

Outras produções não acadêmicas, em livro ou em audiovisual, versam sobre a música em Joinville. Em 2016, com incentivo da Fundação Cultural, através do Sistema Municipal de Desenvolvimento pela Cultura, foi publicado o livro “O pinho toca forte: histórias do violão joinvilense”, escrito pelo jornalista Guilherme Diefenthaler, que, de maneira autônoma, realizou uma pesquisa, no Arquivo Histórico, de entrevistas e em bibliografias, para demonstrar que “já se dedilhavam violões nos primórdios da Colônia Dona Francisca” (DIEFENTHAELER, 2016, p. 19).

Diefenthaler (2016) relata em seu livro que, desde os primeiros anos da Colônia Dona Francisca, a qual foi implantada em 1851, o instrumento de seis cordas integrava o universo musical e veio sendo praticado ao longo do século XX até os dias de hoje. Além do mais, apresenta registros fotográficos de vários momentos de sociabilidade em que o violão também se faz presente. O autor escreve, em outro momento, pequenas biografias de diversos artistas locais contemporâneos conhecidos por terem como instrumento de trabalho o violão. Constam entre eles, Ana Paula da Silva, Marcus Llerena, Milsinho, Jair Corrêa, Dentinho, Ozir Padilha, Lausivan Corrêa e Francisco de Assis. Por fim, lista nomes de artistas de renome nacional e indica discos para serem ouvidos por todos apreciadores do instrumento.

O documentário intitulado “Influências do maestro do Tibor Reisner”, lançado em 2013, com roteiro da maestrina Fabrícia Piva, aborda um olhar sobre a trajetória do maestro húngaro Tibor Reisner, que, naturalizado brasileiro, escolheu a cidade de Joinville para morar e trabalhar com a música. O maestro esteve durante duas

décadas, à frente da Orquestra Filarmônica Harmonia Lyra, que recebia apoio de empresas privadas da cidade.

Para a realização do documentário a ficha técnica informa que foi realizada uma pesquisa de campo e histórica para “resgatar” a história do maestro, além de reunir depoimentos de músicos, amigos, colegas de trabalho e imagens fotográficas e filmagens de apresentações e outros momentos de Tibor.

O documentário (2013) apresenta Tibor Resneir como arranjador, instrumentista, compositor, regente e, com o temperamento europeu aliado às capacidades musicais, foi responsável pela “época de ouro da música em Joinville”. Evidencia a importância da orquestra Filarmônica Harmonia Lyra, sob sua regência, e que foi convidado para fazer a abertura do *Festival de Danças de Joinville*, no ano de 1988. A narração do documentário destaca que nessa época o festival já era considerado um dos maiores acontecimentos da cidade. Contudo, o mesmo festival que concedeu o prestígio da abertura foi o que contribuiu para a derrocada da orquestra, pois o festival passou a receber investimentos financeiros por parte dos empresários e do poder público. O *Festival de Dança de Joinville*, hoje, em sua trigésima quinta edição, caracteriza Joinville internacionalmente como a cidade da dança e é uma vitrine da diversidade do gênero, na contemporaneidade.

É oportuno reiterar que esta dissertação instiga reflexões, sobre os movimentos do campo do Patrimônio Cultural da cidade. Desta maneira, vale citar exemplos de algumas regiões brasileiras, locais onde práticas relacionadas ao *rock* tiveram, e tem desempenhado papel significativo em sua diversificação cultural, estão alinhando estes fenômenos ao âmbito do Patrimônio Cultural. A lei nº 5.615, de 22 de fevereiro de 2017, declara o *rock* Brasiliense como Patrimônio Cultural Imaterial do Distrito Federal. Bandas como *Legião Urbana*, *Plebe Rude*, *Paralamas do Sucesso* e *Capital Inicial*, surgiram na cidade nos anos de 1980 e atingiram prestígio nacional, elevando Brasília como berço de bandas de *rock* brasileiras.

Em São Paulo, capital, o projeto de Lei 0002 de 2014¹⁰³ propõe que O Centro *Comercial: Grandes Galerias*, conhecido como Galeria do Rock, seja considerada Patrimônio Cultural da cidade. Construído em 1963, a Galeria aos poucos foi recebendo a instalação de lojas de discos e artigos relacionados ao *rock*,

¹⁰³ Em contato realizado junto à Câmara de Vereadores da cidade de São Paulo, o Projeto de Lei 0002/2014 encontra-se apto para entrar em votação em sessão da Câmara. Contudo, até a data da defesa desta dissertação não há qualquer previsão para que isto ocorra.

oferecendo, nos dias de hoje, aproximadamente 450 (quatrocentos e cinquenta) estabelecimentos dos mais variados estilos, refletindo a variedade de pessoas que frequentam o local. De acordo com o projeto, a Galeria do Rock é parada obrigatória para muitos visitantes da cidade, inclusive de músicos famosos como Kurt Cobain, falecido integrante da banda americana *Nirvana*, e Bruce Dickson, vocalista da banda britânica *Iron Maiden*.

Aspectos contextuais devem ser levados em consideração ao comparar as cidades de Brasília ou São Paulo com Joinville, especialmente no que concerne aos movimentos musicais de cada localidade. Todavia, o que salta aos olhos são as possibilidades de discussão acerca do Patrimônio Cultural que os projetos de lei citados acima suscitam. As narrativas, as pesquisas, as publicações e os outros registros que possuem a música como objeto expõem as tensões relacionadas à patrimonialização de bens culturais em Joinville, em especial à música, e demonstram possibilidades e pluralidades culturais existentes na cidade em função de diferentes grupos que praticam arte e percebem a cidade pelas suas múltiplas facetas.

CONSIDERAÇÕES

As buscas e interrogações que instigam em minhas andanças ao longo da vida motivaram esta pesquisa, por eu acreditar que a música pode suscitar reflexões acerca das diversas maneiras com as quais esta manifestação está imbricada com a vida em sociedade, principalmente nas dinâmicas relações contemporâneas, construindo variadas formas de significações e produções culturais.

Idas e vindas vêm sendo trilhadas proporcionando descobertas, enfrentamentos, dúvidas, conquistas, na certeza de que cada pedaço deste caminho foi e é uma maneira de ensaiar e se ensaiar no pensamento, na vida, desvendando sutilmente os deleites de viver.

Compreender os conceitos de *cenas musicais*, introduzidos academicamente por Will Straw, foi o ponto de partida para analisar movimentos de pessoas que, durante a década de 1990, experienciaram momentos tendo a tessitura da cidade como cenário e a música do gênero *rock* como gosto em comum, para descortinar, então, a presença ou não de tal *cena* em Joinville. Relembrando que a configuração de uma *cena* para Straw (2006) se dá através do encontro recorrente de pessoas em um determinado lugar, do movimento dessas pessoas entre espaços de congregação, as ruas utilizadas, os lugares e atividades que cercam e nutrem uma preferência cultural, bem como as possibilidades de sociabilidade que ligam esta *cena* à cidade.

Porém, a análise desses acontecimentos não seria exequível sem as memórias narradas de pessoas que estiveram envolvidas nas *cenas do rock joinvilense*, pois de maneiras distintas, nesse processo, músicos, bandas, produtores, público e jornalistas, considerados atores, disponibilizaram suas vozes, contribuindo crucialmente para a reconstrução de olhares a partir de vestígios revelados que oportunizaram o diálogo com a teoria e a pesquisa realizada nos jornais.

Assim sendo, o primeiro capítulo foi destinado à apresentação do conceito de *cenas musicais* e dos constantes debates em seu entorno, o que permitiu o aprofundamento acerca do seu entendimento. Partindo das narrativas dos atores, foram apontadas considerações relacionadas ao estilo musical, ou seja, o *rock*, que motivou grupos de pessoas a praticarem maneiras de sociabilidade durante os anos

1990 em Joinville, bem como sobre popularização do gênero, sua relação com a juventude e notas sobre a indústria cultural.

A proposta do segundo capítulo foi embrenhar-se com mais afinco nas memórias narradas para compreender de que maneira se deu o envolvimento dos atores com os acontecimentos que poderiam configurar uma *cena musical*. Foram evidenciados, deste modo, aspectos relacionados à cidade de Joinville, à mundialização da cultura e, conseqüentemente, à formação da identidade. Em um item foi falado também sobre as práticas do “faça você mesmo” utilizadas por estes indivíduos. Estas ações são caracterizadas pela independência que os atores utilizam para realizar suas atividades, sendo relacionadas, neste trabalho, com os conceitos de estratégia e tática sugeridas pelo historiador Michel de Certeau (1998).

Por fim, no terceiro capítulo foram discutidos dois tópicos distintos entre si, mas relevantes por provocar questionamentos acerca do patrimônio cultural da cidade, em especial a música. Num primeiro momento, buscou-se investigar se as bandas e músicos de *rock*, empenhados em trabalhar com um repertório musical de composições de suas autorias, eram retratados pelos jornais impressos e, se sim, de que maneira. A seguir foi apresentado um levantamento das pesquisas e publicações sobre a música em Joinville, partindo do entendimento dos entrevistados acerca de conceitos sobre o patrimônio cultural e musical da cidade.

Contudo, embora as considerações finais de uma dissertação geralmente sejam destinadas para apresentar as conclusões que indicam os resultados, neste trabalho elas receberão um tratamento um pouco diferenciado. Um último detalhe acerca do tema será aqui exposto, uma vez entendido que também se trata de uma constatação que resultou de todos os esforços despendidos no desenvolvimento desta pesquisa. Afinal, dá para dizer que os movimentos em torno do *rock* autoral na década de 1990 em Joinville podem ser considerados *cenais musicais*? Quem responde a essa indagação são os atores, mediante suas memórias narradas.

O roteiro elaborado para a realização das entrevistas dedicou uma pergunta direta nesse sentido. *É possível dizer que houve uma cena musical em Joinville nos anos 1990?* É importante frisar que o termo “cena musical” aparecia na questão indagada.

Para o músico Rafael Zimath¹⁰⁴ é possível dizer que sim. Ele afirma: “*eu acho que sim, acho que sim, porque a gente tinha... parecia uma espécie de construção assim, com vários componentes que juntos formam uma estrutura*”. Assim sendo, Rafael explica que “*tinham as bandas, as bandas elas trocavam ideias entre si, elas faziam eventos juntos, [...] as pessoas meio que conviviam*”. Em seu entendimento havia um convívio que era praticado nos eventos, festas, aniversários, pontos de encontro. Não obstante, durante vários momentos da entrevista, Rafael utiliza a palavra “cena” para descrever alguns dos momentos vividos por ele naquele período. Por exemplo, retomando a sua resposta sobre o que a característica industrial da cidade poderia exercer para os músicos e bandas naquele contexto, Rafael diz “*eu acho que influenciou [...] a maneira bem sucedida como essa cena se estruturou nos anos 90*”. A sua fala apresenta dois aspectos consideráveis: primeiramente, afirma a existência e, em outros momentos, utiliza-se da palavra “cena” para narrar alguns fatos.

Outra confirmação é a de Ricardo Borges¹⁰⁵. Ele, que durante os anos 1990 foi vocalista e letrista da banda *Schnaps*, é incisivo ao responder a questão, afirmando que “*sim*”, pois “*existia esse movimento das zines, os caras fazendo zines, sempre tinha notícias de bandas que estavam lançando discos, estavam lançando uma fita*”. Estes acontecimentos, para ele, são argumentos para garantir que existia uma cena naquela época. O uso da expressão “cenas” também aparece em seu depoimento, principalmente quando ele se refere à divulgação dos eventos. Ricardo narra que “*basicamente a divulgação da época da cena assim era feita por cartaz*”.

As narrativas de Marcelo Oliveira da Silva¹⁰⁶ somam-se às dos demais no sentido de assegurar a existência de uma cena musical de rock em Joinville na última década do século XX. Do ponto de vista de alguém que frequentava como espectador e trabalhava na loja de discos *Rock Total*, a qual veio a ser um dos principais pontos de encontro daquelas pessoas, Marcelo relata ao responder a pergunta referente à cena musical que “*sim! Com certeza! [...] Acho que naquela época existiam bastante, muitas bandas assim*”. O fato de haver muitas bandas naquele período é, para o entrevistado, motivo para acreditar no acontecimento

¹⁰⁴ ZIMATH, Rafael, entrevista citada.

¹⁰⁵ BORGES, Ricardo, entrevista citada.

¹⁰⁶ SILVA, Marcelo Oliveira, entrevista citada.

dessa *cena*. Ele enfatiza isso ao garantir que poderia ter sido muito mais significativa se houvesse, na época, um lugar específico para as bandas se apresentarem. “Se tivesse um local aqui em Joinville, quando deu o “boom”, aí acho que teria até... apareceriam mais bandas, o movimento seria mais forte. Porque era muita, muita banda, cara”. Ao relatar sobre o que pensa de Joinville, Marcelo utiliza a palavra “cena” ao explicar sobre as dificuldades presentes na cidade para realização de projetos musicais. Em suas palavras, “quanto a esse negócio de show, de cena musical, é bem difícil, cara. O cara que gosta, que quer se empenhar, quer ter um bom trabalho, quer mostrar, é um perrengue, porque a cidade não tem um lugar”. O entrevistado associa a ausência de um lugar à falta de oportunidades. Desta maneira, engajar-se na realização de eventos, na formação de bandas, em produzir bons materiais se torna uma tarefa árdua.

Fábio Gorresen¹⁰⁷ corrobora com a visão dos demais entrevistados sobre a existência de uma *cena musical* de rock autoral em Joinville durante a década de 1990. Ele descreve:

Sim, teve, com certeza. Que até, tipo, por ser até pequeno na cidade, tinha esse negócio que todo mundo se conhecia nas cidades, perto também rolava um show vinha né, o pessoal a gente ia, né, dava um jeito de ir e fazia, porque acho que também tinha aquela coisa, aquele negócio mais de festa de show, porque na verdade era um encontro do pessoal, né, tipo acho que às vezes tu nem ia tanto pela banda, tu ia mais por se encontrar um espaço de sociabilidade assim, pra ver o pessoal tudo.

A narrativa acima revela o que é relevante para Fábio no seu entendimento da *cena* existente naquele período, ou seja, os shows serem pontos de encontro de um grupo de pessoas as quais eram conhecidas umas das outras. Muitas vezes até mesmo o aspecto musical não era a prioridade, e sim os espaços de sociabilidade oportunizados por um show.

Ainda nessa investigação, a visão do jornalista Rubens Herbst¹⁰⁸ sobre os anos 90 vale ser citada. Rubens reúne, inclusive, na mesma resposta, a sua percepção sobre o que acontecia com a utilização da palavra “cena”. Ele aponta:

Na minha opinião, sim, e eram bandas que dialogavam por estarem no mesmo espaço, mesmo que uma fizesse um Hardcore, mesmo que a outra fizesse um alternativo e tal, mas vocês viam que os caras eram todos

¹⁰⁷ GORRESEN, Fábio, entrevista citada.

¹⁰⁸ HERBST, Rubens, entrevista citada.

amigos, se comunicavam, estavam no mesmo barco, sabe? Então assim, isso pra mim era uma cena.

Rubens enfatiza os aspectos que, para ele, configuram uma *cena*: bandas em contato, mesmo que não produzissem o mesmo estilo, amizade, comunicação ou pensassem da mesma maneira.

Há uma ressalva que precisa ser exposta. Os atores, embora demonstrem compreender que o movimento realizado nos anos 1990 pode ser considerado uma *cena musical*, não procuram intitular ou se aproximar de alguma possível classificação. O que é possível afirmar, de acordo com os relatos apresentados ao longo dessa dissertação, é que havia um grupo de pessoas que, por compartilharem dos mesmos gostos musicais, criavam maneiras de sociabilizar e realizar seus movimentos como shows, pontos de encontros, divulgação, troca de informações.

Contudo, em algumas narrativas, de maneira sutil, aparece a expressão “underground” para referenciar algumas ações, gostos ou práticas daqueles atores.

Ainda adolescente no começo dos anos 1990, Marcos Maia¹⁰⁹ integrou as bandas *Camisa de Força* e *The Power of the Bira*, além de organizar eventos, sendo assim, um ator bastante atuante nos movimentos aqui estudados. Sua narrativa é bastante concisa sobre as atuações que confluíram em direção da formação de uma *cena musical* de rock autoral em Joinville. Marcos rememora que, aos poucos, começou a perceber que dava certo ter uma banda, os shows começaram a acontecer. Ele narra: *“a gente começou a perceber que, pô, se a gente não fazer por nós não vai adiantar nada, e assim começou a crescer uma cena underground”*. A sua explicação vai ao encontro das percepções suscitadas no segundo capítulo quando abordado o tema do “faça você mesmo” e a sua relação com a cultura *underground*. Na mesma frase, Marcos citou a determinação daquelas pessoas em agirem por conta própria para realizarem suas ações, a expressão “cena” para determinar aquele momento e o “underground” para explicar do que se tratava.

Maia segue informando que *“a gente percebia que era assim, juntava todas as bandas autorais independente de estilo, e todo mundo era unido, o público era grande, tinha interesse e era uma coisa interessante”*. A união das pessoas e bandas é destacada pelo entrevistado. O detalhe da junção de grupos musicais com vários estilos em um mesmo movimento demonstra a união daqueles indivíduos em

¹⁰⁹ MAIA, Marcos, entrevista citada.

uma mesma direção. Marcos resume sentenciando que “*não chega nem ser um underground cara, era mais que subterrâneo sabe, era uma coisa, tipo assim, era lindo mesmo [...]*”. O entrevistado demonstra entusiasmo ao falar daquele período. Sua entrevista foi segura e com muitos detalhes contados por alguém que vivenciou de perto aquela roda-viva.

O termo “underground” também aparece nas memórias narradas por Edson Luiz de Souza¹¹⁰ ao referenciar a *cena musical de rock* autoral de Joinville. Externando como seria o momento dos shows realizados nessa *cena*, Edson conta que “*dava muita gente assim, a galera ia, cara, e dava de tudo assim, e os shows assim underground desconsiderando essa questão de atrito, isso não tinha muito direto*”. Nessa fala é possível perceber novamente a sintonia das pessoas em compartilhar momentos em conjunto, tendo a música como núcleo destes encontros.

Finalmente, a última voz citada nessas considerações em relação à associação da *cena musical de rock* de Joinville durante a década de 1990 e a cultura *underground* é o depoimento concedido pelo ator Rafael Zimath¹¹¹. Quando questionado sobre os exemplos que outras bandas poderiam ter oferecido para aquelas dos anos 1990 na cidade, Rafael explica “*eu acho que havia esse público underground, esses sujeitos atuantes, esses protagonistas do que era underground em Joinville, eles existiam antes disso, né, nos anos 80, com a coisa do punk rock*”. O entrevistado, ao falar desses “sujeitos atuantes”, faz referência à atitude, associando-a, também, ao *underground*. Em sua percepção, na década anterior à que aqui é estudada, já havia presença de pessoas as quais poderiam ser consideradas *unders*, sendo frutos da herança deixada pelo *punk rock*.

Foi proposital deixar para apresentar ao final o que estes atores pensam sobre aquela época e os acontecimentos que motivaram a realização desta pesquisa, materializada nesta dissertação, por entender que suas interpretações, nesse sentido, vão em direção das observações levantadas ao longo dos três capítulos. Além do mais, o mote do trabalho são as memórias narradas por pessoas que estiveram envolvidas com estas *cenar*, conforme destaca o título do trabalho.

As declarações expostas anteriormente se aproximam de serem respostas para as problemáticas que provocaram a efetuação da pesquisa, ou seja, se houve ou não uma *cena musical de rock autoral* em Joinville durante a década de 1990 e,

¹¹⁰ SOUZA, Edson Luiz, entrevista citada.

¹¹¹ ZIMATH, Rafael, entrevista citada.

se sim, como ocorreu. Assim sendo, as discussões efetuadas ao longo dessa dissertação permitem a percepção da música como objeto de pesquisa que viabiliza múltiplas possibilidades de estudo, de descobertas que mobilizam estender o universo musical para além daquele encontrado na sua materialidade, como em instrumentos e partituras.

REFERÊNCIAS

ABREU, Paula. A indústria fonográfica e o mercado da música gravada – histórias de um longo desentendimento. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. n. 85, p. 105-129, 2009. Disponível em: <<https://rccs.revues.org/356>>. Acesso em: 04 out.2016.

ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta: o Rock e o Brasil dos anos 80**. 2 ed. Porto Alegre: Arquipélago, 2013.

AUGUSTO, Lia G. S.; BATISTA, Jaqueline B. V; LIMA, Sandro G.; NOGUEIRA, Maria A. L. O sujeito por trás da ciência e sua busca incessante: uma reflexão a partir da subjetividade do pesquisador. **Diaphora - Revista da Sociedade de Psicologia do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 93-98, 2012. Disponível em: <<http://www.sprgs.org.br/diaphora/ojs/index.php/diaphora/issue/view/7>>. Acesso em: 07 abr. 2016.

BOTINADA: a origem do punk no Brasil. Direção: Gastão Moreira. ST2, 2006. 1 DVD (110 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=L-6Jce9izjM>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução técnica Diogo Mainardi. 2. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. 5. ed. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CANDAU, Joel. **Memória e Identidade**. Tradução técnica Maria Letícia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2014.

CANEVACCI, Máximo. **A cidade polifônica: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana**. Tradução técnica Cecília Prada. 2. ed. São Paulo: Studio Novel, 2004.

CAPELLARI, Marcos A. **O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel (c. 1970)**. 248 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-14052008-132129/pt-br.php>>. Acesso em: 05 jun. 2016.

CARDOSO, J. F; JANOTTI, J.J. A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. 29., 2006, Brasília. **Anais do XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Brasília, 2006. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R1409-1.pdf>>. Acesso em: 13 mar.2016.

CENÁRIO. *In: Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos Ltda, 2015. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: 03 nov. 2016.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: Artes de fazer. Tradução técnica Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHACON, Paulo. **O que é rock**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

COELHO, Ilanil. **Pelas tramas de uma cidade migrante**. Joinville, SC: Editora UNIVILLE, 2011.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 1999. p. 176.

DIEFENTHAELER, Guilherme. **O pinho toca forte**: história do violão joinvilense. Joinville: Mercado de Comunicação, 2016.

DURANT, Will. **A história da filosofia**. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

FEIJÓ, Martin C. Cultura e contracultura: relações entre conformismo e utopia. **Revista da Faculdade de Comunicação da FAAB**, São Paulo, n. 21, p. 01-10, 1 semestre 2009. Disponível em <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_21/martin.pdf>. Acesso em: 23 mai. 2016.

FONSECA, Rafael S. N. **A cena musical indie em Belo Horizonte**: novos padrões de carreira no interior de uma cena local. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FREITAS, Simone. M. **História Oral: possibilidades e procedimentos**. 2 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006. 142 p.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda M.. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. *In*: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JUNIOR, Jeder. (Orgs.). **Comunicação e música popular massiva**. Salvador: Edufba, 2006. p. 25-40.

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

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Tradução de A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2002. 485 p.

GALLO, Ivone C. D. Punk: Cultura e Arte. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p. 747-770, jul/dez 2008. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752008000200024>. Acesso em: 02 jun. 2016.

GINSBERG, Allen. **Uivo Kadish e outros poemas**. Tradução técnica Cláudio Willer. 1. ed. São Paulo: L&M Pocket, 1984. Disponível em: <<http://www.lpm.com.br/livros/Imagens/uivo.pdf>>. Acesso em: 10 jun. 2016.

GRANDE, Sérgio. V. L.. **O impacto do rock no comportamento do jovem**. 2006. 218 f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2006. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/106266>>. Acesso em: 16 mar. 2016.

GUEDES, Sandra P. L de Camargo; FINDLAY, Eleide Abril Gordon. A “Descaracterização” da cidade. In: _____. **“Hospital Público é assim mesmo!”**. Representações sociais sobre um hospital público no final do século XX. Joinville: Editora UNIVILLE, 2003.

GUERRA, Paula. Absolute Beginning: ensaio sobre a emergência do rock’n’roll. **Música Popular em Revista**. Campinas, n.3, v. 2, p. 146-64, 2015. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/412>>. Acesso em: 01 out. 2016.

GUIMARÃES NETO, Regina Beatriz. Historiografia, diversidade e história oral: questões metodológicas. In: LAVERDI, Robson; FROTSCHER, Méri; DUARTE, Geni R.; MONTYSUMA, Marcos F. F.; MONTENEGRO, Antonio T (Orgs). **História Oral, desigualdades e diferenças**. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2012.
HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 9. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HERSCHMANN, Micael. **Indústria da Música em Transição**. São Paulo: Estação das Cores, 2010.

HOBBSAWM, Eric J.. **A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**. Tradução técnica Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

_____. Introdução: A invenção das tradições. In: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs). **A invenção das tradições**. Tradução técnica de Celina Cardin Cavalcanti. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

_____. **A história social do jazz**. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

HOLLANDA, Heloisa B. **Impressão de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. 5ª Edição. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

INFLUÊNCIAS Maestro Tibor Reisner. Direção: Fabrícia Piva. Joinville, 2013. 15 min. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=wJT1viTtbo4&t=776s>>. Acesso em: 15 nov. 2016.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico Artístico Nacional. **Dossiê Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília: IPHAN, 2006.

_____. **Frevo**. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/62>>. Acesso em: 29 ago. 2016.

_____. **Roteiros Nacionais de Imigração – SC**. 2015. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/671>>. Acesso em: 25 nov. 2016.

_____. **Tradição e memória estão preservadas em cidades catarinenses**. 2016. Disponível em: < <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3672>>. Acesso em: 26 nov. 2016.

JAHN, Alena R. M; LAMAS, Nadja de C. O espaço como lugar: a arte urbana na cidade de Joinville. *In*: MARMO, Alena Rizi; LAMAS, Nadja de Carvalho (Org.). **Arte e Cultura: passos, espaços e territórios**. Joinville, SC: Editora UNIVILLE, 2012. p 79 – 89.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll: mídia, gênero musical e identidade**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

_____. Loucos por Música: cenas musicais, circuitos culturais, colecionadores e consumo de música em novos territórios sonoros. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO E CONSUMO, 2., 2012, São Paulo. **Anais do 2º Congresso Internacional de Comunicação e Consumo**. São Paulo: 2012. p. 1-12. Disponível em: < http://www.espm.br/download/Anais_Comunicon_2012/comunicon/gts/gtdois/Jeder.pdf>. Acesso em: 08 set. 2016.

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

_____. “Partilhas do comum”: cenas musicais e identidades culturais. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25, 2012, Fortaleza. **Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Fortaleza-CE, 2012. Disponível em: < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2012/resumos/R7-1388-1.pdf>>. Acesso em: 28 ago. 2016.

JANOTTI JUNIOR, Jeder; PIRES, Victor Almeida Nobre. Entre os afetos e os mercados culturais: as cenas musicais como formas de mediatização dos consumos musicais. *In*: JANOTTI JUNIOR, Jeder; LIMA, Tatiana R.; PIRES, Victor A. N (Orgs). **Dez anos a mil: mídia e música popular massiva em tempos de internet**. Porto Alegre: Simplíssimo, 2011. p. 8-22.

JOINROLL. **Memória do Rock de Joinville e Região**. Disponível em: <<http://joinroll.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 03 set. 2016.

KAMINSKI, Leon F. Interpretações sobre a contracultura: Questões espaço-temporais. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL DE HISTÓRIA DA HISTORIOGRAFIA: APRENDER COM A HISTÓRIA?, 3., 2009, Ouro Preto. **Anais do 3º seminário de história da historiografia**. Ouro Preto: Edufop, 2009. p. 01-09. Disponível em:

<http://www.seminariodehistoria.ufop.br/t/leon_frederico_kaminski.pdf>. Acesso em: 18 mai. 2016.

KRUGER, Cauê. Impressões de 1968: contracultura e identidades. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, Maringá, v. 32, n. 2, p. 139-145, 2010.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. **Educação & Realidade**. Porto Alegre: Ed. UFRGS. 2004. V. 29, n. 1, p. 27-44.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Tradução técnica de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LLERENA, Rosenete M. E. **A memória do Patrimônio Musical de Joinville**: Uma abordagem sócio-histórica e cultural. Joinville: Editora e Gráfica Horizonte, 2014.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. *In*: FORACCHI, Marialice M (org). **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1982. p. 67-65.

MARKMAN, Rejane. **Música e simbolização - “Manguebeat”, contracultura em versão cabocla**. São Paulo: Annablume, 2007.

MICKUCZ, Pedro Romão. **Hoje é dia de concerto**: uma análise do Theatro Nicodemus e da Sociedade Harmonia Lyra como espaços fomentadores do Patrimônio Musical de Joinville. 2017. Dissertação (Mestrado em Patrimônio Cultural e Sociedade) – Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2017.

MINHA história, meu patrimônio. **Jornal A Notícia**. 2014. Disponível em: <<http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/cultura-e-variedades/pagina/minha-historia-meu-patrimonio.html>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

MONTANARI, V. História da Música. **Da idade da pedra à idade do rock**. 2 ed. São Paulo: Editora Ática S.A, 1993.

MUGNAINI, Ayrton Júnior. **Breve história do Rock**. São Paulo: Coleção Saber de tudo, 2007.

NAKANO, Davi. A produção independente e a desverticalização da cadeia produtiva da música. **Gestão & Produção**. São Paulo. n. 3, v. 17, p. 627-638, 2010. Disponível em: <<http://producao.usp.br/handle/BDPI/4505>>. Acesso em: 01 out. 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Artur O. G. As cenas musicais no recife e as práticas memorialísticas acerca do udigrudi. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 16, 2014, João Pessoa. **Anais do XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**. João Pessoa – PB, 2014. Disponível em <

http://portalintercom.org.br/anais/nordeste2014/indiceautor_DT.htm.> Acesso em: 25 ago. 2016.

NUNEZ, M.; VAZ, O. DIY: cultura underground do “faça” você mesmo na sociedade em rede. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS DO ROCK. 2., 2015, Cascavel. **Anais do II Congresso Internacional de estudos do rock**. Cascavel, 2015. Disponível em: <http://www.congressodorock.com.br/evento/anais/2015/artigos/6/artigo_simposio_6_1011_mairanunes@gmail.com.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2016.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

PEREIRA, Carlos. A. M. **O que é Contracultura?**. 8 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

ROSA, Paulo. O. **Rock Underground: Uma etnografia do Rock Alternativo**. São Paulo: Radical Livros, 2007.

ROTEIROS NACIONAIS DE IMIGRAÇÃO SANTA CATARINA. **Dossiê de Tombamento**. Volume I. Histórico, análise e mapeamento das regiões. Ficha técnica. 2007. Acervo do IPHAN-SC.

_____. **Dossiê de Tombamento**. Volume II. O patrimônio do Imigrante. O modelo de ocupação de território, A arquitetura das regiões de imigração, Patrimônio imaterial. Ficha técnica. 2007. Acervo do IPHAN-SC.

SÁ, Simone P. Cenas Musicais, Sensibilidades, Afetos e Cidades. In: **Comunicação e Estudos Culturais**. GOMES, Itânia; JANOTTI JUNIOR, Jeder (Orgs). Salvador: Edufba, 2011. p. 147-161.

SCHWARTZ, Germano. **Direito & Rock: o BRock e as expectativas normativas da Constituição de 1988 e do Junho de 2013**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2014.

SOUSA, Janice T. P. Apresentação do Dossiê: A sociedade vista pelas gerações. **Política & Sociedade**. Florianópolis, n. 8, v. 5, p. 9-30, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/1802/1561>>. Acesso em: 29 set. 2016.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. **Cultural Studies**. n.3, v. 5, oct. p. 361-375, 1991.

_____. Cultural Scenes. **Loisir et société/Society and Leisure**. Université du Québec. Québec. n. 2, v. 27, p. 411-422, 2004.

_____. Scenes and Sensibilities. **Revista E-compós**, n. 6, p. 1-16, ago, 2006. Disponível em: <http://www.compos.org.br/ecompos/adm/documentos/e-compos06_agosto2006_willstraw.pdf>.

THIESEN, Juarez S. A interdisciplinaridade como um movimento articulador no processo ensino-aprendizagem. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, v. 13, n. 39, p. 545-598, set/dez. 2008. Disponível em:

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782008000300010>. Acesso em: 14 abr. 2016.

TOWNSEND, David. N. **Changing the world: rock 'n' roll culture and ideology.** David N. Townsend: the site, 2011. Disponível em: <<http://www.dntownsend.com/Site/Rock/1orig.htm>>. Acesso em: 27 set. 2016.

VARGAS, Julio C. **Patrimônio Musical Catarinense: um resgate histórico das composições de Pedro Machado de Bitencourt por meio da digitalização de partituras.** 2010. Dissertação (mestrado) – Universidade da Região de Joinville, Joinville, 2010.

WARNIER, Jean-Pierre. **A mundialização da Cultura.** 2. ed. Bauru: EDUSC, 2003.

WEISHEIMER, Nilson. Apontamentos para uma sociologia da juventude. **Diálogos Possíveis.** Salvador, n.1, v. 13, p. 8-26, 2013. Disponível em: <<http://www.faculdadesocial.edu.br/revistas/index.php/dialogospossiveis/article/view/202/157>>. Acesso em: 28 set. 2016.

ZHANG, Yonghong. Analysis of the Rock and Roll Phenomenon in USA. **American International Journal of Contemporary Research.** Irving, n. 12, v. 3, p. 57-61, 2013. Disponível em: <http://www.aijcrnet.com/journals/Vol_3_No_12_December_2013/9.pdf>. Acesso em: 28 set. 2016.

Documentos

- Arquivo Histórico de Joinville

CASSETE reúne bandas de Joinville. **A Notícia.** Variedades, p. 17. Joinville, 12 set. 1990.

JUVENTUDE cria novo ponto de encontro em Joinville. **A Notícia.** Variedades, p. 18. Joinville, 05 nov. 1991.

MODRO, Nielson. Bandas. **A Notícia.** Joinville. 07 jan. 1990. Acorde, p. 05.

MODRO, Nielson. Maturação. **A Notícia.** Joinville. 1988. Acorde, p. 05.

NIELSON, Modro. Mais um zine catarinense. **A Notícia.** Joinville. 04 fev. 1990. Acorde, p.05.

NOTA. **A Notícia.** Joinville. 18 jun. 1994. Variedades, p. 26.

PIENIZ, Gleber. Selo independente lança primeiro CD. **A Notícia.** Joinville. 09 out. 1999. Anexo, capa.

Entrevistas

BORGES, Ricardo. **Ricardo Borges**: entrevista [25 abr. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville, MP3, 38min. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa “Quando Os “Príncipes” descem do zarco para bater-cabeça: memórias narradas da cena musical de rock autoral de Joinville durante a década de 1990”.

CARVALHO, Cesar. **Cesar Carvalho**, entrevista [22 out. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville, MP3, 59min. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa “Quando Os “Príncipes” descem do zarco para bater-cabeça: memórias narradas da cena musical de rock autoral de Joinville durante a década de 1990”.

FIUZA, Thiago. **Thiago Fiuza**: entrevista [22 out. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville, MP3, 59min. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa “Quando Os “Príncipes” descem do zarco para bater-cabeça: memórias narradas da cena musical de rock autoral de Joinville durante a década de 1990”.

GORRESEN, Fábio. **Fábio Gorresen**: entrevista [13 out. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville, MP3, 49min. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa “Quando Os “Príncipes” descem do zarco para bater-cabeça: memórias narradas da cena musical de rock autoral de Joinville durante a década de 1990”.

HERBST, Rubens. **Rubens Herbst**, entrevista [17 out. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville, MP3, 47min. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa “Quando Os “Príncipes” descem do zarco para bater-cabeça: memórias narradas da cena musical de rock autoral de Joinville durante a década de 1990”.

MAIA, Marcos. **Marcos Maia**: entrevista [16 fev. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville, MP3, 67min. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa “Quando Os “Príncipes” descem do zarco para bater-cabeça: memórias narradas da cena musical de rock autoral de Joinville durante a década de 1990”.

MODRO, Nielson. **Nielson Modro**: entrevista [31 mar. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville, MP3, 55min. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa “Quando Os “Príncipes” descem do zarco para bater-cabeça: memórias narradas da cena musical de rock autoral de Joinville durante a década de 1990”.

SILVA, Marcelo Oliveira. **Marcelo Oliveira da Silva**: entrevista [22 out. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville, MP3, 41 min. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa “Quando Os “Príncipes” descem do zarco para bater-cabeça: memórias narradas da cena musical de rock autoral de Joinville durante a década de 1990”.

SOUZA, Edson Luís de. **Edson Luís de Souza**: entrevista [16 fev. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Jaraguá do Sul, MP3, 59min. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa “Quando Os “Príncipes” descem do zarco para bater-cabeça: memórias narradas da cena musical de rock autoral de Joinville durante a década de 1990”.

SOUZA, José Carlos de. **José Carlos de Souza**: entrevista [01 abr. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville, MP3, 38 min. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa “Quando Os “Príncipes” descem do zarco para bater-cabeça: memórias narradas da cena musical de rock autoral de Joinville durante a década de 1990”.

ZIMATH, Rafael Bello. **Rafael Bello Zimath**: Entrevista: [03 mar. 2016]. Entrevistador: Augusto Luciano Ginjo. Joinville, MP3, 42min. Entrevista concedida ao Projeto de Pesquisa “Quando Os “Príncipes” descem do zarco para bater-cabeça: memórias narradas da cena musical de rock autoral de Joinville durante a década de 1990”.

APENDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Você está sendo convidado(a) para participar da pesquisa intitulada **QUANDO OS “PRÍNCIPES” DESCEM DO ZARCO PARA BATER-CABEÇA: MEMÓRIAS NARRADAS DA CENA MUSICAL DE ROCK AUTORAL DE JOINVILLE DURANTE A DÉCADA DE 1990**, coordenada por **AUGUSTO LUCIANO GINJO**. Este projeto de pesquisa está vinculado ao Mestrado de Patrimônio Cultural e Sociedade e tem por objetivo analisar a existência da cena musical de rock autoral em Joinville durante a década de 1990, observando o contexto mundial, levando em consideração os aspectos sociais e econômicos da cidade. Além do mais, busca mapear o perfil dos agentes atuantes desse movimento durante os anos 1990. Ressaltamos que todos os registros (informações) que dizem respeito a sua identidade (nome, por exemplo) serão mantidos em sigilo (segredo). Além disso, os dados (números) e as conclusões da pesquisa só serão divulgados no meio acadêmico como em revistas científicas.

Primeiramente será necessário assinar o termo de consentimento para que em um segundo momento sejam agendados encontros onde será utilizado o método da História Oral para a entrevista mediante um roteiro com questões relacionadas ao tema. Utilizaremos um gravador de voz para possibilitar a transcrição dos discursos.

Esta pesquisa, respeitando a Res. CNS 466/12, preconiza que há riscos mínimos. Todavia, se houver necessidade, o pesquisador se coloca a disposição para orientação e direcionamento. Considera-se que esta pesquisa trará, por outro lado, benefícios aos participantes do estudo pois ao compartilharem suas informações estarão contribuindo significativamente para o registro de uma memória cultural relevante para a cidade de Joinville-SC, mostrando que a cidade possui uma pluralidade cultural importante.

ATENÇÃO: A sua participação em qualquer tipo de pesquisa é voluntária. Em caso de dúvida quanto aos seus direitos, escreva para o Comitê de Ética em Pesquisa da Univille. Endereço – Rua Paulo Malschitzki, 10 - Bairro Zona Industrial - *campus* Universitário – CEP 89219-710 Joinville – SC ou pelo telefone (47) 3461-9235. Após ser esclarecido(a) sobre as informações do projeto, no caso de aceitar fazer parte do estudo, assine o consentimento de participação do sujeito, que está em duas vias. Uma delas é sua e a outra é do pesquisador responsável. Em caso de recusa você não será penalizado(a) de forma alguma.

Pesquisador responsável: nome _____

Assinatura: _____

CONSENTIMENTO DE PARTICIPAÇÃO DO SUJEITO

Eu, _____, abaixo assinado, concordo em participar do presente estudo como sujeito e declaro que fui devidamente informado e esclarecido sobre a pesquisa e os procedimentos nela envolvidos.

Local e data: _____

Assinatura do Sujeito ou Responsável legal: _____

Telefone para contato: _____

APÊNDICE B – TERMO DE AUTORIZAÇÃO PARA USO DE IMAGEM E VOZ

Eu, _____ abaixo assinado(a), autorizo nos termos da Constituição da República Federativa do Brasil, no seu capítulo X, art. 5, à Fundação Educacional da Região de Joinville – FURJ, mantenedora da Universidade da Região de Joinville – UNIVILLE, a utilizar minha imagem e/ou voz, diante da aprovação do material apresentado, em qualquer mídia eletrônica, falada ou impressa, bem como autorizar o uso de nome, estando ciente de que não há pagamento de cachê e que a utilização destas imagens será para fins da pesquisa intitulada **QUANDO OS “PRÍNCIPES” DESCEM DO ZARCO PARA BATER-CABEÇA: MEMÓRIAS NARRADAS DA CENA MUSICAL DE ROCK AUTORAL DE JOINVILLE DURANTE A DÉCADA DE 1990**, cujo objetivo é analisar a existência da cena musical de rock austral durante os anos de 1990 na cidade de Joinville – Santa Catarina.

Assinatura: _____

Joinville, _____ de _____ de 20_____.

APÊNDICE C – ROTEIRO DE ENTREVISTA

Título do projeto: QUANDO OS “PRÍNCIPES” DESCEM DO ZARCO PARA BATER-CABEÇA: MEMÓRIAS NARRADAS DA CENA MUSICAL DE ROCK AUTORAL DE JOINVILLE DURANTE A DÉCADA DE 1990

Os entrevistados são pessoas as quais fizeram parte diretamente da cena underground de música da cidade de Joinville como músicos, produtores, donos de casas de show, imprensa e público. Ao todo foram entrevistados 11 indivíduos.

Local de entrevista: Foram respeitados os locais escolhidos pelos próprios entrevistados, levando em consideração as condições necessárias para realizar o trabalho.

Perguntas:

01: Qual a sua idade hoje?

02: Com quantos anos você começou a gostar de música?

03: Quais motivos levaram você a gostar de música naquela época?

04: Quais estilos musicais eram do seu interesse?

05: Quantos anos você tinha quando começou a frequentar shows ou fazer parte de alguma banda, ou se envolver com a música?

06: O que você entende por rock underground ou independente? É a mesma coisa?

07: É possível dizer que Joinville, durante os anos 90, possuiu uma cena de rock underground ou independente?

08: Qual era o seu perfil e o perfil das pessoas que faziam parte desse movimento? (integrantes de banda, donos de casa de show, produtores culturais, imprensa ou público)

09: Como a cena acontecia? (locais, bandas, shows, parceria entre bandas etc)

10: Havia apoio da imprensa para divulgação dos eventos?

11: Você acha que as bandas daqui foram influenciadas por bandas de outros lugares? E a cena?

12: Podemos dizer que a cena underground ou independente é uma forma de se expressar e identificar?

13: O que você acha da cidade de Joinville?

14: Você acha que existe um Patrimônio musical de Joinville? A música que vocês fazem, pode ser considerada patrimônio da cidade?

15: O que você acha que pode ser considerado Patrimônio Cultural de Joinville? Independente de música...

16: Você acredita que as características da cidade, como sendo uma cidade industrial, ordeira, voltada ao trabalho, com traços germânicos, tenha influenciado o desenvolvimento dessa cena?

17: Você ainda está envolvido(a) com a música atualmente?

18: O que você acha dessa cena nos dias de hoje?

19: Qual a sua profissão atualmente?

ANEXO – PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP



UNIVERSIDADE DA REGIÃO
DE JOINVILLE UNIVILLE



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: QUANDO OS PRÍNCIPES DESCEM DO „ZARCO„ PARA BATER-CABEÇA: MEMÓRIAS DA CENA DE ROCK UNDERGROUND EM JOINVILLE DURANTE AS DÉCADAS DE 1990 E 2000.

Pesquisador: Augusto Luciano Ginjo

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 50301415.0.0000.5366

Instituição Proponente: FUNDACAO EDUCACIONAL DA REGIAO DE JOINVILLE - UNIVILLE

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 1.322.727

Apresentação do Projeto:

A música é uma das práticas mais antigas da humanidade, estando presente em distintos momentos do desenvolvimento da civilização e manifestando-se de diversas formas. Na segunda metade do século XX, a popularização de alguns gêneros musicais serviu de trilha sonora para o surgimento de múltiplos movimentos sociais, servindo de escopo para a constituição de novas ideias, costumes, cultura. Nesse sentido, o rock e,

consequentemente o rock underground a partir dos anos 70, apresentou-se como válvula de escape para um grupo de pessoas que não se sentiam representados pelos direcionamentos tomados pela sociedade e indústria fonográfica. A música então aparece como um veículo, um instrumento de libertação. Diante disso, busca-se compreender com este projeto como o gênero musical Rock Underground, partindo de alguns subgêneros que compõe este estilo, a partir de registros catalogados pelos principais agentes da cena, constituiu-se na maior cidade do estado de Santa Catarina, Joinville, local de “forte” colonização germânica, formada por gente “ordeira” e trabalhadora.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

Analisar como ocorreu a cena underground de rock durante os anos de 1990 a 2000 na cidade de

Endereço: Rua Paulo Malschitzki, n° 10. Bloco B, Sala 17.

Bairro: Zona Industrial

CEP: 89.219-710

UF: SC

Município: JOINVILLE

Telefone: (47)3461-9235

E-mail: comitetic@univille.br



UNIVERSIDADE DA REGIÃO
DE JOINVILLE UNIVILLE



Continuação do Parecer: 1.322.727

Joinville – Santa Catarina.

Objetivo Secundário:

Mobilizar a fundamentação teórica acerca do tema; Mapear o perfil dos agentes atuantes da cena underground durante os anos 1990 a 2000; Investigar se a característica de uma cidade industrial Joinville-SC influenciou na concepção desse movimento musical; Analisar os discursos de ordem que envolve Joinville-SC através de legislações e das retóricas empregadas na região investigando se existiu referência no desenvolvimento da cena underground na cidade; Levantar, através dos meios impressos de comunicação da época, como a cena musical era retratada no recorte em questão; Ouvir os agentes a partir de instrumentos de pesquisa (história oral); Analisar como ocorreu da cena underground através do levantamento documental e das falas dos integrantes dessa trama.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

A presente pesquisa implica em riscos mínimos citados pelo (a) pesquisador (a), e como benefícios ao participante da pesquisa, é informado (a) que esta pesquisa trará benefícios aos participantes do estudo pois ao compartilharem suas informações estarão contribuindo significativamente para o registro de uma memória cultural relevante para a cidade de Joinville-SC, mostrando que a cidade possui uma pluralidade cultural importante. Ainda sobre os riscos ao participante, o (a) pesquisador (a) prestará encaminhamento caso seja necessário.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa conta com 20 participante(s), que enquadra(m)-se no seguintes critérios de inclusão: Inclui-se na pesquisa os agentes diretos da cena de rock underground da cidade de Joinville durante as décadas de 90 e 2000 como músicos, produtores culturais, donos de casas de show e bares, imprensa e público que frequentou essa cena e que tenham interesse em participar da pesquisa e aceitem o termo de consentimento.

Os participantes que atendem os critérios de inclusão desta pesquisa são de ambos os sexos e maiores de idade, não sendo selecionado o(s) participante(s) que não tenha nenhuma ligação com o recorte desse projeto, que não assinem o TCLE e/ou não queiram participar. O(s) participante(s) da pesquisa deverá(ão) participar através de um(a) roteiro de entrevista, sendo informado a análise dos dados.

É mencionado que os dados oriundos da pesquisa serão preservados como patrimônio histórico e serão doados ao Laboratório de História Oral da Univille.

Os custos da pesquisa são informados detalhadamente e apresenta a forma de custeio. Quanto ao

Endereço: Rua Paulo Malschitzki, n° 10. Bloco B, Sala 17.
 Bairro: Zona Industrial CEP: 89.219-710
 UF: SC Município: JOINVILLE
 Telefone: (47)3461-9235 E-mail: comitetic@univille.br



UNIVERSIDADE DA REGIÃO
DE JOINVILLE UNIVILLE



Continuação do Parecer: 1.322.727

cronograma, é informado que a pesquisa iniciará em 01.02.2016, prevendo sua conclusão em 31.12.2016, em que espera-se que através da reflexão e análise dos resultados, submeter o trabalho a eventos científicos e publicações em revistas, apresentações em congressos e seminários. Almeja-se que o presente trabalho seja também promotor de reflexão sobre a cultura musical da cidade de Joinville, especificadamente sobre o universo da música underground.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

A Folha de Rosto apresentada está completa.

O TCLE formulado está de acordo com a Res. CNS 466/12.

A Carta de anuência é apresentada, visto que o pesquisador irá entrevistar diversas pessoas autônomas e o termo de uso de imagem foi apresentado.

O Instrumento de pesquisa pertinente a pesquisa foi apresentado.

O projeto original também foi apresentado.

Recomendações:

Não se aplica.

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

O projeto "QUANDO OS PRÍNCIPES DESCEM DO -ZARCO- PARA BATER-CABEÇA: MEMÓRIAS DA CENA DE ROCK UNDERGROUND EM JOINVILLE DURANTE AS DÉCADAS DE 1990 E 2000", sob CAAE 50301415.0.0000.5388 do (a) pesquisador(a) Augusto Luciano Ginjo, de acordo com a Resolução CNS 466/12 e complementares foi considerado APROVADO após análise.

Informamos que após leitura do parecer, é imprescindível a leitura do item "O Parecer do CEP" na página do Comitê no sítio da Univille, pois os procedimentos seguintes, no que se refere ao enquadramento do protocolo, estão disponíveis na página. Segue o link de acesso (<http://community.univille.edu.br/cep/statusparecer/577374>).

Considerações Finais a critério do CEP:

Diante do exposto, o Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade da Região de Joinville - Univille, de acordo com as atribuições definidas na Res. CNS 466/12, manifesta-se pela aprovação do projeto de pesquisa proposto.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
----------------	---------	----------	-------	----------

Endereço: Rua Paulo Malschitzki, n° 10. Bloco B, Sala 17.

Bairro: Zona Industrial CEP: 89.219-710

UF: SC Município: JOINVILLE

Telefone: (47)3461-9235

E-mail: cometeca@univille.br



UNIVERSIDADE DA REGIÃO
DE JOINVILLE UNIVILLE



Continuação do Parecer: 1.322.727

Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_612634.pdf	21/10/2015 17:20:37		Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto_final.doc	21/10/2015 17:19:34	Augusto Luciano Ginjo	Aceito
Outros	6_Termo_Uso_Imagem.doc	21/10/2015 17:15:57	Augusto Luciano Ginjo	Aceito
Outros	roteiro_entrevista.docx	21/10/2015 17:15:21	Augusto Luciano Ginjo	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.doc	21/10/2015 17:13:43	Augusto Luciano Ginjo	Aceito
Folha de Rosto	folha_de_rosto.pdf	21/10/2015 17:12:58	Augusto Luciano Ginjo	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

JOINVILLE, 13 de Novembro de 2015

Assinado por:
Eleide Abril Gordon Findlay
(Coordenador)

Endereço: Rua Paulo Malschitzki, n° 10. Bloco B, Sala 17.

Bairro: Zona Industrial CEP: 89.219-710

UF: SC Município: JOINVILLE

Telefone: (47)3461-9235

E-mail: comitetic@univille.br