



Psicologia & Sociedade

ISSN: 0102-7182

revistapsisoc@gmail.com

Associação Brasileira de Psicologia Social
Brasil

de Alencar Jacques, Tatyana
ESTILO E AUTENTICIDADE EM BANDAS DE ROCK DE FLORIANÓPOLIS (SC)
Psicologia & Sociedade, vol. 20, núm. 2, mayo-agosto, 2008, pp. 208-216
Associação Brasileira de Psicologia Social
Minas Gerais, Brasil

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=309326698007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

ESTILO E AUTENTICIDADE EM BANDAS DE ROCK DE FLORIANÓPOLIS (SC)

Tatyana de Alencar Jacques

*Université Montpellier III (Paul-Valéry), Montpellier
e Université Paris V (René Descartes), Paris, France*

RESUMO: Partindo de uma etnografia do rock independente da cidade de Florianópolis, SC, este artigo trata das concepções artísticas e visões de mundo dos músicos que integram este universo, tendo como foco a constituição dos estilos de suas bandas e seu processo de composição musical. A elaboração destes estilos age no sentido de configurar um território simbólico demarcado por uma percepção de mundo hedonista, que se opõe à racionalização da sociedade moderna e que é expressa não por um discurso verbal articulado, mas por uma forma específica de criar música.

PALAVRAS-CHAVE: Rock independente; concepções musicais; estilo.

STYLE AND AUTHENTICITY OF FLORIANÓPOLIS ROCK BANDS

ABSTRACT: Based on an ethnography carried out in the city of Florianopolis, of the state of Santa Catarina, in Brazil, this paper discusses the artistic conceptions and world views of independent rock musicians. It focuses on the creation of their band styles and their music composing process. The elaboration of these styles shape a symbolic territory delimited by a hedonistic world perception in contrast to modern society's rationalism. Their world perception is expressed not by verbal articulated discourse but by a specific way of creating music.

KEYWORDS: Independent rock; musical conceptions; style.

À memória da antropóloga e musicista Maria Ignez
Cruz Mello, nossa querida amiga Mig.

Este artigo é resultado de minha pesquisa de mestrado¹ sobre o rock alternativo e as bandas independentes de Florianópolis (SC). Investigo a cena² independente e o trabalho de 14 bandas: Cabeleira de Berenice, Lixo Orgânico, Os Cafonas, Os Capangas do Capeta, Os Ambervisions, Brasil Papaya, Los Rockers, Kratera, Zoidz, Pão Com Musse, Euthanasia, Black Tainhas, Pipodélica e Xevi 50. Estas bandas dialogavam com subgêneros de rock diversos, tais como *punk rock*, *hardcore*, *rockabilly*, *surf rock*, *metal*, *stoner rock* e *grunge*³, que, diferentemente do que acontece em outras cidades brasileiras, em Florianópolis, compõem uma mesma cena. Meu trabalho de campo, realizado em 2006, constituiu-se em observação participante - acompanhamento de shows e ensaios, conversas com músicos, técnicos de estúdio e pessoas ligadas a estes -, entrevistas e pesquisas em *sites* das bandas.

Os músicos que acompanhei oscilavam bastante em idade: 16 a 51 anos. Pouquíssimas pessoas tinham a música como principal fonte de renda. Encontrei entre os músicos diversos profissionais liberais trabalhando com

a internet, arquitetos, fotógrafos, jornalistas, técnicos de estúdio, professores, um cabeleireiro, um corretor, uma psicóloga, uma nutricionista, atores, advogados, estudantes universitários e de segundo grau. Geralmente, as bandas são formadas por pessoas da mesma faixa etária, estando ligadas a um público desta faixa. Durante meu campo, os shows independentes aconteceram principalmente nos bares *Red Café*, no bairro Santa Mônica, *Tulipa*, *Creperia Nouvelle Vague* e *Galileus* - bar conhecido por seu público GLS (gays, lésbicas e simpatizantes) -, no centro da cidade, *Drakkar* e *Creperia da Lagoa*, na Lagoa da Conceição, e no *Iate Casa Blanca*, barco alugado para festas que tinha seu porto do bairro Saco dos Limões. Na época de minha pesquisa, não existia em Florianópolis nenhum bar dedicado ao rock. Desta forma, na maioria dos shows, havia uma mistura entre a comunidade rock e o público "nativo" do bar, como o público GLS do *Galileus*.

Minha análise tem como eixo central as concepções musicais e discursos sobre música em torno dos quais se configura esta cena. Entendo como "concepção musical"

a forma de pensar e de fazer música. Busco identificar entre os músicos quais valores estão em jogo quando estão tocando, compondo ou ouvindo música. Isto é, procuro conhecer o que significa o rock para aqueles que o praticam. Trato o rock como um gênero musical vinculado a um conceito de arte e a uma estética específicos, tendo em mente a relatividade dos valores ligados àquilo que tratamos como música e a diversidade de formas de se pensar esta que encontramos em nossa sociedade.

No que diz respeito à concepção musical, a autenticidade, a originalidade e a criação de um estilo próprio são questões centrais para as bandas de rock que acompanhei. Assim, busco neste artigo compreender a configuração destes estilos, partindo principalmente do processo de composição, que considero o próprio pensar musical, e que traz em seu bojo os valores dos músicos. Considero como sendo estilo a forma particular e individual com que uma banda estabelece suas características artísticas a partir da apropriação de diferentes gêneros musicais. Desta forma, há sempre uma dinâmica entre os gêneros musicais, tratados aqui como redes globais de circulação de informação, e as diferentes significações locais que esses gêneros recebem quando incorporados aos estilos específicos de cada banda⁴.

Penso esta dinâmica a partir das teorizações de Bakhtin (1999) sobre os gêneros de discurso. Segundo este autor, só podemos nos expressar dentro de gêneros, estes sendo “formas típicas para a ‘estruturação da totalidade’, relativamente estável” (p. 267). Ao mesmo tempo da existência destas formas estáveis, os sujeitos discursivos vão elaborando os gêneros através de seus estilos, que são particulares. Um estilo pode transitar de um gênero para outro, acontecendo nesta situação que não apenas a entoação de um estilo se adapta às condições de um novo gênero, mas o próprio gênero é renovado. Assim, este autor considera as formas genéricas como flexíveis, “ágiles, elásticas e livres” (p. 268). Trato o rock como um gênero de discurso, e suas divisões, como *punk, stoner, metal e rockabilly*, como subgêneros.

Outro elemento de fundamental importância para a compreensão das concepções artísticas dos músicos com quem pesquisei são suas relações com a indústria fonográfica. Na visão dos músicos, a ambição comercial e as necessidades financeiras vinculadas à fonografia restringem a criação e corrompem a autenticidade da música, levando à sua alienação e fazendo com que esta perca seu valor fundamental e sua característica revolucionária para legitimizar o *status quo*. Assim, há no discurso nativo uma dicotomia entre música autêntica e original e música “comercial”, estandardizada e alienada, respectivamente o “puro” e o “impuro”⁵.

É esta dicotomia que leva ao aparecimento das categorias “rock independente”, “alternativo” ou *underground* – este último surgido com a contracultura, movimento

contestador de valores centrais do ocidente, tais como a tecnocracia (Roszak, 1972) - em oposição ao *mainstream*, constituído por bandas vinculadas às grandes gravadoras (*majors*) e associadas à cultura apontada pelos músicos independentes e por autores que trabalham com música popular ou indústria fonográfica como estabelecida e convencional. As bandas do *mainstream* são acusadas por esses músicos e autores de sucumbirem à lógica comercial das *majors* e de serem musicalmente caracterizadas pelo processo de estandardização. As independentes aparecem neste contexto como bandas com poucos recursos econômicos, fazendo música por prazer e não por dinheiro. Como não têm vínculos com as *majors*, contam apenas com sua iniciativa e recursos financeiros próprios para realizar shows e gravações. Elas frequentemente passam por dificuldades para a concretização de seu trabalho e acabam vinculando-se às gravadoras também independentes (*indies*), supostamente regidas pela mesma lógica do prazer e do amor pela música em oposição à da comercialização das *majors*. Com isso, uma cena *underground* seria constituída “abaixo” do *mainstream* e da cultura reconhecida, o rock independente sendo “alternativo” a esta cultura e considerado o motor da diversidade do gênero.

O Processo de Composição

A valorização da originalidade não é exclusiva ao rock, mas constituinte da música ocidental desde o século XVIII (Menezes Bastos, 1996b), quando a figura do artista como “grande indivíduo”, centro do sistema de criação e representante de um “profundíssimo nós” é um dos alicerces para a “sacralização” da música ocidental como um “tipo de sensibilidade” universal (Menezes Bastos, 1995, p. 54-65). A criação musical aparece neste contexto como atividade de extrema “pureza”, sendo percebida como objetivo final e processo pelo qual os integrantes das bandas amadurecem.

O procedimento de composição musical mais comum nas bandas é o seguinte: um integrante traz um elemento novo para o ensaio - letra, frase melódica ou ritmo de bateria. Então, os outros criam suas partes, em uma sessão de improviso. Depois, a música é “estruturada”⁶, isto é, organizada em sua forma. Este procedimento, no entanto, não é fixo. Um músico pode trazer uma música praticamente pronta, ou as idéias para uma música podem surgir durante os improvisos dos ensaios. A improvisação é percebida pelos músicos como o momento mais lúdico e criativo do ensaio. No entanto, ela deve ser dosada. Ouvi reclamações quanto aos ensaios com muita improvisação e pouca “estruturação” das músicas, o que gera frustração, pois ter uma música pronta é muito gratificante para os músicos, uma vez que possibilita a concretização e visualização (ou audição) de suas idéias.

Com exceção da banda Cabeleira de Berenice, que incluía percussionistas e sopristas, e da Euthanasia, que tinha um percussionista, as bandas que acompanhei eram compostas por voz, uma ou duas guitarras, baixo e bateria. A “estrutura” de uma música de rock compreende as partes: melodia instrumental, verso, refrão e solo; organizadas de inúmeras formas, como: introdução instrumental / verso / verso / refrão / solo / verso / refrão / finalização. No entanto, estas partes não são fixas. Há músicas sem refrão, com diversos temas instrumentais e sem verso, ou compostas apenas por efeitos dos instrumentos, não apresentando nenhuma daquelas partes. O mais comum é que o solo seja feito pela guitarra, mas também o é pelo baixo, bateria, por todos os instrumentos cada um à sua vez ou por outro instrumento como flauta, teclado, violoncelo ou metais.

Há uma separação entre a elaboração das músicas e das letras. Isto também aparece em outros gêneros musicais, como o samba. Em sua análise do processo de composição do *Feitio de oração*, de Noel Rosa e Vadico, Menezes Bastos (1996a) observa como a letra e a melodia foram compostas em momentos diferentes. No processo, os músicos trabalham com o que chamam de “monstro”, uma seqüência de palavras com sentido rítmico, sem conteúdo lingüístico. O “monstro” não é a letra, mas o suporte rítmico que faz a transição entre música instrumental e canção, uma vez que esta é caracterizada pela unidade da letra e da música. Partindo da idéia de “monstro”, o autor levanta um questionamento quanto aos significados de cantar e tocar, no qual o conteúdo das palavras no cantar torna-se central. No rock, a unidade entre letra e música é fundamental para a construção do estilo, e a banda trabalha com temáticas tratadas pelos subgêneros com que se relaciona. Bandas que não trabalham com letras são classificadas como de “rock instrumental”, categoria que engloba bandas que dialogam com diferentes subgêneros e apresentam características totalmente distintas, tendo em comum apenas o fato de não possuir letras.

As letras são escritas fora do ensaio. Alguns músicos mantêm um caderno no qual escrevem as idéias para letras e associações que surgem no cotidiano. Eles podem elaborar a letra tendo em mente uma parte instrumental específica ou recuperar idéias antigas, não associadas a músicas. A letra também pode ser o passo inicial para a elaboração da música. Apesar de não chamá-las de “monstros”, as bandas trabalham com as melodias iniciais de que trata Menezes Bastos (1996a). Na maioria das vezes, o vocalista é responsável pela elaboração do “monstro”, e pela adaptação da letra à parte instrumental, mas quem compôs a letra pode já fazer esta adaptação. Há casos onde o próprio vocalista é encarregado das letras.

A Assinatura do Músico

No rock, o desenvolvimento de características pessoais e particularidades na forma de tocar é muito importante. Alguns músicos são totalmente autodidatas, e a maioria o é durante parte de sua trajetória, ou porque tiveram aulas de seu instrumento ou de teoria musical por pouco tempo, ou aprendido a tocar com um músico amigo ou de sua banda. O aprendizado do instrumento surge como uma brincadeira em momentos de sociabilidade onde se bebe e se improvisa. O autodidata é muito valorizado no rock, no entanto, alguns, optam pela formação acadêmica, ingressando em uma escola ou universidade para estudar música.

Antes da bagagem técnica, é importante para o músico de rock a capacidade de ser criativo, de ter “pegada”. Na linguagem “nativa”, “pegada” é a forma particular com que o músico toca e domina o instrumento. Ela pode ser “forte”, com “raiva” e com “vontade” ou “leve” e com “sutiliza”. A “pegada” aponta para o verbo pegar, no sentido de segurar ou agarrar. No entanto, ela pode ser relacionada ao índice deixado por um animal ou pessoa. Neste caso, ela é a marca deixada pelo músico e por sua banda, sua assinatura. Estas “pegadas” são elaboradas a partir da seleção de elementos harmônicos, rítmicos, de intensidade e de timbres. Quando indagado sobre como a banda construiria uma sonoridade específica, Galináceo, da Kratera responde:

As colaborações [de cada músico da banda] viraram um estilo... a banda teve uma unidade, a banda teve uma química e nós fizemos o estilo da gente. Então hoje, tudo que a gente faz é Kratera... É a pegada da banda, a banda tem uma pegada única.

Os músicos apontam a combinação entre suas diferentes influências e gostos musicais como o principal fator para a construção do estilo particular da banda. Neste sentido, é interessante o depoimento de Heráclito, percussionista da Euthanasia:

O legal é que apesar de cada um na banda ter preferência por um estilo musical, a gente se respeita bastante, e termina sendo até uma virtude pra banda que a gente consiga conciliar os nossos gostos musicais diversos em prol de um estilo único da banda, que é meio mistureba assim, mas que tem uma cara bem própria. Não se parece com nada, eu acho.

Muitas bandas apresentam um de seus integrantes como principal compositor, casos de Willy, na Lixo Orgânico, Gastão, na Kratera, ou Boratto, na Zoidz. Entretanto, há sempre uma dinâmica entre o trabalho individual e o do grupo, a assinatura individual e a do grupo. O estilo da banda é construído a partir da interação entre os músicos, dos estímulos que cada um exerce no outro e das formas com que cada um responde a eles. Partindo de Durkheim, Seca (1988) considera a banda “um cam-

po de forças cujo produto é superior à soma de seus componentes individuais” (p. 177). A banda é um projeto comum que une e combina a expressão da personalidade de seus membros. Neste sentido, “[o] fazer musical é projetado na interioridade da banda em forma de projeto comum, revelando, nas diferentes singularidades, o grupo como um todo, pois nessa prática, cada um é o grupo e o grupo é cada um” (Maheirie, 2001, p. 83). Quanto a esse projeto comum, cito o que disse Cristiane sobre como lidaria com a dinâmica entre seu estilo pessoal e o das diferentes bandas em que toca:

Na verdade isso aí é bem fácil, porque é uma coisa meio *natural*, não é programado, a própria banda conduz. Por exemplo, uma banda, o Kratera, a idéia é um *som pesado* e *arrastado*, *pra trás*. Então você já tem essa idéia... É *natural*, não tem muito o que pensar, eu não vou tocar arrastado no Ambervisions, porque a idéia do Ambervisions é tocar *rápido*, é um som mais *pra frente*... Muitas vezes os próprios músicos, um ajuda o outro. Por exemplo, se chega alguém com uma composição nova, é muito comum o músico já ter a idéia de... como ele queria a bateria, como ele queria o baixo. É claro que nunca fica exatamente como o compositor planejou, porque cada integrante coloca a sua idéia, coloca a sua identidade. (grifos nossos).

Este depoimento sintetiza questões centrais para o rock. Discutirei a categoria “natural” em seguida. Também destaquei o contraste elaborado por Cristiane para descrever o estilo das duas bandas. O da Kratera é “pesado”, “arrastado” e “pra trás”. O d’Os Ambervisions, “rápido” e “pra frente”. Esta oposição está relacionada ao caráter das duas, a Kratera é ligada à idéia de apocalipse, Os Ambervisions, de comicidade.

O estilo da banda pode mudar com a integração de um novo músico. O caso d’Os Ambervisions é um bom exemplo. Sua primeira formação tinha Zimmer como baterista, substituído por Cachorro, a quem perguntei como lidou com as partes de bateria já criadas por Zimmer. Este me respondeu: “Eu peguei mais ou menos a essência, a idéia dela, mas botei meu estilo. O Zimmer... é ambidestro. Então, ele é o cara que desenvolveu uma técnica própria revolucionária. *Tosca*” (grifos nossos).

O ajustamento entre os membros da banda também gera tensão, pois eles podem ou não sacrificar sua individualidade em favor do coletivo. O trabalho de uma banda apresenta dois lados: um de engajamento pessoal, outro de ligação com o social. Assim, “os temas de recolhimento, de busca individual, espiritual, se misturam aos da necessidade de ritos comuns, de consumação de um desejo em grupo” (Seca, 1988, p. 191). Essa tensão também é tratada por Cohen (1991), para quem a qualidade social e emocional do processo criativo faz com que surja uma relação intensa entre os integrantes da banda, o que pode contribuir tanto para a harmonia quanto para o

confílio. A tensão entre as individualidades alimenta o processo criativo, mas, dependendo da forma com que for canalizada, pode levar à ruptura.

Apropriação da Técnica Musical

Os depoimentos de Cachorro e Cristiane apresentam duas categorias centrais para o universo de conceções do rock de Florianópolis: “natural” e “tosco”. Elas referem-se à valorização da “espontaneidade” do tocar, da “intuição” do músico e de sua expressão “verdadeira” em oposição ao excesso de técnica e “artificialização”. A técnica aparece às vezes no discurso dos músicos como mecanização do tocar, destruição da criatividade e redução da música a “padrões” associados ao *establishment* e à comercialização. Weber (1995) assim analisa o processo que constitui a música ocidental: “Nossa música harmônica de acordes racionalizou o material sonoro mediante a divisão aritmética” (p. 54), submetendo “também a melodia à harmonia de acordes racionais” (p. 58). Note-se que Weber constrói sua teoria da música ocidental fundamentado nesta racionalidade, com base no que a contrasta com a música dos outros povos. Então, “a música ocidental – oposta a todas as “outras” - seria aquela que está submetida à disciplina e ao controle da inteligência”, assim se afirmando como arte – “téchne⁷, no sentido estrito de ‘técnica’” (Menezes Bastos, 1995, p. 48). Quando relativizam a técnica, os músicos de rock questionam a estética de uma tradição racializada que tem origens no Canto Gregoriano, chegando ao fim com o dodecafônismo (Menezes Bastos, 2003).

Ressalto que esta relativização não significa desleixo quanto ao fazer musical, e, também, que não existam músicos admirados por suas habilidades técnicas. O que há é o questionamento da técnica como valor fundamental - ela deve ser submetida à criatividade, originalidade, espontaneidade e expressão dos sentimentos do músico; tomada, pois, como “base” sobre a qual se cria. O questionamento da tradição ocidental não é uma negação desta, mas uma apropriação, de acordo com a qual o valor do indivíduo é posto em relevo e o da técnica não percebido como garantia da supremacia daquele.

O melhor exemplo para esta valorização da criatividade em detrimento da técnica está no revezamento de instrumentos feito pelos integrantes da banda Cabeleira de Berenice. Nesta, um integrante que nunca tocou um instrumento pode começar a investigá-lo e desenvolver, parafraseando Cachorro, “uma técnica revolucionária. *Tosca*”. Segundo o *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*, “tosco” significa: “1. Tal como veio da natureza. 2. Não lapidado nem polido. 3. Bronco, grosseiro, rude” (Ferreira, 1988, p. 641). O discurso dos músicos aponta para a idéia de “naturalidade” ainda não domesticada pela racialização da técnica (Menezes Bastos, 1995, p. 48). Em campo, demorei a compreender

der que quando um músico chama outro de “tosco” não estava criticando sua forma de tocar “rude” e “grosseira”, mas elogiando a autenticidade de sua “naturalidade”.

Constituição do Estilo: *Música como “Pegada” no Mundo*

Sempre percebi o rock como um gênero ligado a visões de mundo questionadoras e como o objetivo investigar a relação entre concepções musicais e política. No início, achei estranho que poucas bandas apresentassem letras com temas políticos, exceção da Black Tainhas e da Euthanasia. Aos poucos, percebi que a crítica ao *establishment* não era articulada pelo discurso verbal, mas pelo estilo musical, pela relativização da técnica e pela rejeição daquilo que é percebido como “padrões” da indústria fonográfica. A rejeição da música racionalizada é também a negação de um comportamento racionalmente orientado, o que marca toda a história do rock. Nos 1950, Elvis Presley com seus movimentos de quadril confronta uma sociedade moralista (Wicke, 1993). Nos 1960, o confronto intensifica-se com a oposição da contracultura à tecnocracia (Roszak, 1972). Nos 1970, esta oposição só vem a intensificar-se com o *punk* e sua máxima “faça você mesmo”.

Assim, concluí que as concepções de “arte” das bandas que acompanhei estão ligadas à contraposição de seu universo “hedonístico” (Menezes Bastos, 2003) à racionalização moderna. A originalidade, tão importante para o rock, é uma forma de demarcação e conquista de um território simbólico por meio de uma visão de mundo que prioriza o prazer e a diversão em detrimento da mecanização e da obrigação. Relacionada a esta conquista, surge a expressão “nativa” “ideologia da banda”, para referir-se à sua proposta original e autêntica, não corrompida pela “comercialização” promovida pelas grandes gravadoras. Neste sentido, cito o depoimento de Christian, vocalista da banda Los Rockers:

Vou dar um exemplo: sei lá quantos CDs teve, o primeiro e o segundo foram mais pesados, daí, depois começou a ficar mais comercialzinho, com certeza não foi porque eles quiseram. Acho que teve dedinho de produtor lá pra vender mais... Isto aí é corromper. Eu acho assim: se tu estás a fim de fazer um som, a gravadora fechou contigo, a sua *ideologia* não pode mudar, tem muita banda que eu conheço... que mudou o jeito de trabalhar... daí vem um cara e fala assim pra gente: ‘Oh, a gente está a fim de gravar vocês.’ Tudo bem, a nossa *ideologia* é a mesma, nossa melodia é a mesma, a gente compõe as músicas do jeito que a gente acha, a gente passa a mensagem que a gente quer. Então o cara quer gravar, quer gravar a gente do jeito que a gente é. (grifos nossos).

Através do estilo, a banda constrói um universo de significados particular. Quando ela deixa de seguir suas

concepções, cedendo aos “padrões” racionalizados da comercialização, ela apaga sua “pegada” e deixa de sustentar seus valores. Partindo disso, percebo que a música narra em sua constituição estética uma visão de mundo. Parafraseando Maheire (2001): “A partir da música, pode-se criar novas significações, vivências, reflexões sobre a realidade social e sobre o cotidiano” (p. 11). Assim, a música pode ser uma forma de resistência, pois “se revela como uma maneira de conceber o pertencimento” (p. 10). Partindo dos significados expressos pelas bandas, a autora observa que:

É necessário... que se abandone formas tradicionais de se compreender a política, a fim de entender a perspectiva presente na interioridade do rock, pois este gênero musical está amparado em valores que enaltecem o presente, a transformação da vida desde o cotidiano e uma crítica social que nem sempre vislumbra mudanças a partir das instituições formais... De qualquer maneira, o rock se traduz numa linguagem que faz uma aliança entre a crítica e a diversão, chamando o coletivo para a vivência do cotidiano, o qual se revela um elemento importante na compreensão deste gênero musical. (p. 69).

E continua:

Sendo a música um tipo de prazer, diversão e abertura de novas possibilidades, esta escolha pode significar uma saída ético-político-estética, num contexto social cada vez mais voltado à solidão, ao anonimato e a perda da dignidade humana, mesmo que o músico não se dê conta disso. (p. 82).

Além da originalidade, há três outros fatores fundamentais para a demarcação do território simbólico da banda a partir da sua visão de mundo: a escolha do nome, sua forma de se apresentar em shows e, finalmente, a idéia de ruído.

O nome da banda está ligado aos subgêneros com que dialoga, remetendo a suas características musicais e a visão de mundo. Para Cohen (1991), a escolha do nome não serve só para atrair a atenção, mas simboliza “o caráter da banda, suas aspirações e ideologia” (p. 37). Nas bandas que acompanhei, há dois tipos principais de nomes: apocalípticos e cômicos.

Assim como os nomes de bandas de *heavy metal* analisados por Walser (Motörhead, Ratt, Scorpions, Judas Priest e Black Sabbath), os nomes que chamo de apocalípticos “evocam poder e intensidade de diversas formas” (Walser, 1993, p. 2). Kratera é um bom exemplo disto. Aqui, o sentido de poder é constituído a partir da idéia de destruição evocada pelo termo “cratera”. Recordo as características do som desta banda apontadas por Cristiane: “pesado”, “arrastado” e “pra trás”. A idéia de “peso” é uma das principais categorias descritivas do rock e também é relacionada por Walser à potência e ao poder. Ela refere-se a diversas características, sempre

associadas ao ruído, como distorção de guitarra⁸, vocais gritados ou bateria com ataque duro e carregado. Nesta banda, ela é construída a partir dos atributos de “grave” e “lento”. Por fim, o fato de “cratera” ser aqui escrito com “k” parece ainda querer retirar essa “destruição” do domínio do corriqueiro, lançando-a no universo do apocalipse.

Porém, alguns nomes apocalípticos – como Lixo Orgânico - apontam para uma visão de mundo pessimista, associada à morte, a dor e à falta de poder. Estes significados transparecem nas características musicais desta banda, tais como os vocais gritados e guitarras distorcidas - que podem ser associados ao sentimento de desespero - e a “suavidade” – característica que pode ser descrita a partir da metáfora de “nuvens sonoras” e que, na visão “nativa”, é freqüentemente associada à melancolia. Mais uma vez, a grafia é fundamental: a ausência do acento em “orgânico” retira seu sentido do corriqueiro, arremessando-o ao extraordinário.

Os nomes cômicos descrevem a relação da banda com o humor, o deboche e o sarcasmo. São bons exemplos: Os Cafonas, Os Capangas do Capeta, Os Ambervisions, Pão Com Musse e Black Tainhas. Humor, zombaria e sarcasmo caracterizam a crítica irrisiva à sociedade racionalizada. Na história da arte e da cultura brasileiras, eles enquanto formas de crítica social têm tido importância, como foi o caso do Modernismo – entre o final dos 1910 e início dos 1920 -, particularmente do movimento antropofágico, no qual Oswald de Andrade tem destaque. A poesia modernista tem como principal método de criação a decomposição humorística do arcabouço intelectual da sociedade brasileira da época (Nunes, 1995). Essa mesma crítica modernista a partir do humor é posteriormente retomada pelos tropicalistas, que, inspirados em Oswald, buscam revolucionar a música brasileira (Menezes Bastos, 2003, 2005a).

Considero que o humor das bandas que acompanhei pode ser relacionado à idéia de carnavalescação de Bakhtin (1999), que “trata a cultura popular da Idade Média e do Renascimento como uma cultura de carnaval ou do riso” (Gurevich, 2000, p. 83-84). Bakhtin analisa a cultura medieval partindo dos opostos: cultura oficial - da Igreja e do Estado - e popular - das festas carnavalescas. Enquanto as festas oficiais consagravam “a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes”, o carnaval era “o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente” (p. 8) ⁹. Segundo Bakhtin, na Idade Média, o riso é uma visão de mundo oposta à da sociedade instituída. É assim que o riso aparece entre as bandas de rock de Florianópolis.

Outro paralelo entre o riso carnavalesco e o humor das bandas é o fato de que uma das características impor-

tantes deste riso é o escárnio dos próprios burladores, que destrói qualquer forma de superioridade (Bakhtin, 1999, p. 10). Um bom exemplo disto está no nome Os Cafonas, que, segundo Calvin, vocalista e baterista da banda, surgiu de um comentário de um amigo criticando a forma com que os integrantes da banda se vestiam. Eles resolveram apropriar-se da crítica, transformando-a em deboche de si mesmo. O escárnio de si mesmo também está no nome Os Ambervisions. “Ambervision” é um modelo de óculos escuros, “de surfista”. Com o nome, a banda - que dialoga com o subgênero *surf rock* - constitui seu estilo a partir de um achincalhe com o estereótipo do surfista. Retomo aqui a comparação de Cristiane: enquanto a Kratera é “pesada” e “pra trás”, Os Ambervisions é “rápido” e “pra frente”. Relaciono este “pra frente” à visão de mundo a partir do humor da banda.

Passo ao próximo ponto crucial para a demarcação do território simbólico da banda: os shows. Os shows de rock são os momentos de maior efervescência da cena e podem ser vistos como rituais onde ocorrem “instantes divinos de comunhão com a sociedade”, e público e músicos entram em transe (Seca, 1988, p. 66). Para que isto ocorra, há dois elementos fundamentais: o impacto da música e a construção da imagem dos músicos.

Maffesoli (2005) considera que a imagem é um apoio para o estar junto e a aparência, uma espécie de pele do social. Assim, a escolha de vestimentas e acessórios fazem parte de um trabalho sobre o corpo que indica o pertencimento grupal. Seca (1988) observa a importância da construção da imagem da banda, ou *look*, para que o público identifique-se com esta, escolhendo-a como sua representante. Ele entende por *look* “um conjunto de vestimentas, de acessórios, de posturas físicas denotando e conotando um estilo, visando representar a personalidade daquele que o sustenta como uma segunda pele do indivíduo” (p. 141), a ele atribuindo uma característica hipnótica, comparando-o à ação de um pêndulo que prende o olhar enquanto a voz o hipnotiza.

A Kratera é uma das bandas que mais se ocupa da construção da imagem. Seus músicos entram no palco com máscaras que cobrem seus rostos, mostrando apenas os olhos. Perguntei o por quê das máscaras, no que Gastão, principal compositor da banda, me respondeu: “Fator agressividade. Rock não pode ser inofensivo... Nós queremos é incomodar... É isso, a gente não quer indiferença. A máscara é um fator anti-indiferença”.

Essa agressividade, que empiricamente toma conta dos corpos dos músicos, está ligada à conquista de território simbólico, sendo uma senha para a idéia de poder, que, como dito, aparece já na escolha do nome da banda. A construção da imagem de uma banda ainda está ligada ao que os membros da comunidade chamam de ter “atitude”, categoria que aponta para a autenticidade e originalidade¹⁰. No entanto, o excesso de valorização da apa-

rência física causa desconfiança. Surge a idéia do *poser*, cuja imagem é construída para agradar o público ou vender discos. No discurso nativo, esta imagem é “forçada” pelo músico, que perderia sua “espontaneidade” e personalidade. A categoria *poser* refere-se aos músicos que são totalmente influenciados pela moda, e que priorizam a sua música, a vaidade e a vontade de se exibir.

Quanto ao impacto causado pela música, Seca (2004) observa nos shows de rock “uma violenta paixão vinculada à vontade de fazer o ouvinte entrar, custe o que custar, no ritual sonoro”. O ouvinte “deve ignorar o ritmo de seu próprio corpo e adaptar-se ao de uma marcha precipitada e muito mais forte” (p. 34). A música deve alcançar as “vísceras” (p. 35), penetrar e cortar o corpo. Esse impacto do som no corpo também é tratado por Maheirie (2001):

Para além da identificação com as letras, a batida, o pulsar, enfim, o ritmo das músicas nos lança, tendo ou não conhecimento disto, a um envolvimento físico com elas e ao mesmo tempo com os outros, produzindo novas afetividades. Quando o som emerge do silêncio, ele transforma corporalmente os sujeitos que o escutam, podendo aumentar ou diminuir os batimentos cardíacos, a pressão sanguínea, a energia e o metabolismo. (p. 52).

O som dos shows é muito alto, o que gera um impacto táctil da massa sonora no corpo – pois o som não é, exatamente ele mesmo, um mar de ondas no ar? Jorge, técnico de estúdio, relatou que quando ensaiam bandas de *hardcore* em seu estúdio, em 15 minutos ele fica com osvidros totalmente embaçados, o que não acontece com as de *pop*. O *hardcore* produz mais calor, tanto pela movimentação dos músicos, quanto pela intensidade do som. Jorge continua, observando que as bandas de *hardcore* ensaiam com o som extremamente alto, mas utilizam tampões de ouvido. Isto indica um desejo de sentir a intensidade do som não pela audição, mas no corpo inteiro, pele, coração, estômago. A intensidade do som é fundamental para a efervescentia dos shows. Alguns bares estipulam um limite de decibéis¹¹ a ser respeitado pelos músicos. Os shows que acompanhei nesse tipo de bar tiveram recepção fria do público.

Tratando da intensidade do som, entramos na próxima questão fundamental para a delimitação do território da banda: o ruído - o rock deve ser “barulhento”, ruidoso. Remeto-me a *O cru e o cozido*, onde Lévi-Strauss (2004) trata do ruído. Ele estabelece uma relação entre o mito e a música, onde esta é a “manifestação suprema no mundo ocidental - durante determinada época – do pensamento mítico” (Menezes Bastos, 2005b, p. 5). Enquanto para Lévi-Strauss a música aponta para o mito, elemento crucial para a elaboração das escalas de classificação constituintes da ordem social, o ruído representa o rompimento dessa ordem. O autor encontra dois exem-

plos etnográficos onde o ruído é prescrito pelo costume. O primeiro é o chavari da tradição europeia, que acontece em circunstâncias como: “casamentos entre cônjuges de idades muito diferentes, segundas núpcias de viúvos, maridos surrados pelas mulheres . . . casamentos que violam os graus proibidos”. O segundo é a algazarra, produzida por “numerosas sociedades ditas primitivas (e também civilizadas), por ocasião de eclipses solares e lunares” (p. 329). Nos dois eventos, o ruído aponta para a ruptura de uma ordem a partir da introdução de um elemento estranho. O papel do ruído é, portanto, “assinalar uma anomalia no desenvolvimento de uma cadeia sintagmática” (p. 331).

Attali (2003) faz uma leitura da comparação entre música e mito de Lévi-Strauss, considerando que a ordem musical simula a social e a dissonância, a marginalidade. Para ele a música funciona como um espelho onde “toda a atividade é refletida definida, gravada e distorcida” (p. 5): “O código da música simula as regras aceitas da sociedade” (p. 29). Assim, a música é apropriação, controle e reflexo do poder, logo, essencialmente política. Partindo disto, ele também associa o barulho à desordem, percebendo-o como uma fonte de poder que aponta para a mudança dos códigos. O barulho cria um significado, em primeiro lugar porque “a interrupção de uma mensagem significa a interdição de um significado transmitido” (p. 33) e porque a falta de significado no barulho liberta a imaginação do ouvinte e, com isso, a ausência de um sentido torna-se a presença de diversos deles. O ruído possibilita a criação de uma nova ordem, outro tipo de organização e outro código. No trabalho dos músicos que estudei, o ruído do som alto, das distorções de guitarra e da microfonia parece apontar para o desejo de rompimento com a ordem estabelecida e racionalizada - musical ou social - e para a mudança, sendo assim, importantíssimo na constituição do estilo da banda como “pegada” e proposta de visão de mundo. Assim, também aparece a idéia de “peso”, relacionada à distorção de guitarra e intensidade do som. O “peso” intensifica a marca da “pegada”. Retomo a associação de Walser (1993) entre a distorção das guitarras e da voz humana e a idéia de potência e desejo de poder.

Algumas Considerações Finais

Assim, com esta descrição do processo de composição musical e dos principais eixos de articulação de um território simbólico a partir do estilo da banda, chamo a atenção do leitor para a íntima ligação entre visões de mundo e concepções musicais, ética e estética. No entanto, muita coisa ainda pode ser dita neste sentido, esta ligação tendo sido tratada aqui de forma panorâmica e não através de análises de transcrições de músicas específicas. O estilo da banda é constituído na elaboração de

cada uma de suas músicas, na forma com que os subgêneros recebem sentido em cada uma delas e na interatividade entre suas letras e textos musicais. Assim, em trabalhos futuros, pretendo voltar a estas questões, aprofundando em particular o estudo da dinâmica entre os gêneros musicais enquanto redes globais de circulação de significados e os estilos individuais como apropriações destes.

Finalizando, considero que no universo do rock, a criação é uma proposta de mudança social, que se fundamenta no questionamento de uma sociedade regida pelo racionalismo moderno e na celebração de uma visão de mundo hedonista. Percebo que nas bandas de rock o que está em jogo é a criatividade, a espontaneidade, a “atitude” acima de tudo, e que está ligada à originalidade. Através da experimentação e da proposta de inovação na hora de fazer música, os músicos brincam com seus instrumentos e o material sonoro sofre um “reencantamento”.

Notas

1. Dissertação intitulada *Comunidade Rock e Bandas Independentes de Florianópolis: Uma Etnografia Sobre Socialidade e Concepções Musicais* orientada pelo Prof. Rafael José de Menezes Bastos e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina em março de 2007.
2. O termo cena é aqui empregado como em Maffesoli (2000), referindo-se à cristalização de ambientes dentro do fluxo de redes extensas de troca de informação. Cena é também um termo nativo, que diz respeito aos shows e festivais de rock alternativo, à produção independente de CDs, revistas e fanzines e a todas as pessoas constituintes da comunidade rock.
3. *Punk rock*: subgênero caracterizado pela crítica social que surge em meados dos 1970, paralelamente em Londres e Nova Iorque; *Hardcore*: variante do *punk* que surge na Califórnia na década de 1980; *Rockabilly*: outro termo para designar o *rock'n'roll* dos anos 1950; *Surf rock*: subgênero que surge na Califórnia, nos anos 1960, mesclando elementos da *surf music* havaiana e do *rock'n'roll*; *Metal*: subgênero caracterizado pelas guitarras distorcidas e virtuosísticas e pelos vocais gritados e também virtuosísticos, que surge na Inglaterra, nos anos 1970; *Stoner rock*: também californiano, subgênero relacionado ao psicodelismo caracterizado pelo emprego de registros graves, surge nos anos 1980; *Grunge*: pode ser caracterizado como uma retomada do punk, surge nos anos 1990 em Seattle.
4. Sobre esta forma de tratar os gêneros musicais ver Menezes Bastos (2005a).
5. A relação puro/impuro no rock evoca o trabalho de Dumont, “*Homo hierarchicus*” (1992). Neste, a pureza e a impureza conferidas às castas da Índia do sul aparecem relacionadas à vinculação das pessoas ao trabalho.
6. “Estrutura” aqui é um termo nativo, e refere-se ao estabelecimento da forma da música.
7. Palavra grega para aquilo que chamamos de “arte”.
8. A distorção é um efeito comumente usado nas guitarras, às vezes no baixo. Há vários tipos de distorção, cada um apresenta timbres específicos. O efeito “distorce” o som do instrumento enviado para o amplificador, gerando ruído. Entre as distorções mais comuns estão o *fuzz*, o *lead*, o *overdrive*, a distorção típica do *blues* e a própria ao *metal*.
9. DaMatta (1997) também trata da relativização das hierarquias sociais no carnaval. No entanto, diferentemente de Bakhtin (1999), ele considera que elas não são propriamente desconstruídas, mas invertidas.
10. A categoria “atitude” não é exclusiva do rock, aparecendo também em outros universos musicais, como o *rap*, onde refere-se à linha de conduta que um grupo espera de cada um de seus integrantes (Rocha, Domenich, & Casseano, 2001).
11. Decibel é a “unidade logarítmica de medição relativa para variações acústicas e elétricas” (Oliveira & Lopes, 1999, p. 217).

Referências

- Attali, J. (2003). *Noise: The political economy of music* (8. ed.). Minneapolis, MN: University of Minnesota.
- Bakhtin, M. (1999). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais* (4. ed.). São Paulo, SP: Hucitec.
- Cohen, S. (1991). *Rock culture in Liverpool*. New York: Clarendon Press.
- DaMatta, R. (1997). *Carnavais, malandros e heróis: Para uma sociologia do dilema brasileiro* (6. ed.). Rio de Janeiro, RJ: Roxo.
- Dumont, L. (1992). *Homo hierarchicus: O sistema de castas e suas implicações* (2. ed.). São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo.
- Ferreira, A. B. H. (1988). *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira.
- Gurevich, A. (2000). Bakhtin e sua teoria do carnaval. In J. Bremmer & H. Roodenburg (Eds.), *Uma história cultural do humor* (pp. 83-92). Rio de Janeiro, RJ: Record.
- Jacques, T. A. (2007). *Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: Uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais*. Dissertação de Mestrado não-publicada, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC.
- Lévi-Strauss, C. (2004). *O cru e o cozido*. São Paulo, SP: Cosac & Naify.
- Maffesoli, M. (2000). *O tempo das tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa* (3. ed.). Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária.
- Maffesoli, M. (2005). *No fundo das aparências* (3. ed.). Petrópolis, RJ: Vozes.
- Maheirie, K. (2001). “Sete mares numa Ilha”: A mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva. Tese de Doutorado não-publicada, Programa de Pós-graduação em Psicologia Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP.
- Menezes Bastos, R. J. (1995). Esboço de uma teoria da música: Para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico*, 93, 9-73.
- Menezes Bastos, R. J. (1996a). A “origem do samba” como invenção do Brasil (Por que as canções têm música?). *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 31, 156-177.
- Menezes Bastos, R. J. (1996b). Musicalidade e ambientalismo na redescoberta do Eldorado e do Carajá: Ensaio sobre o encontro Raoni-Sting. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 39(1), 145-

189.

- Menezes Bastos, R. J. (2003). *Brazilian popular music: An anthropological introduction (part III): Vol. 59. Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis, SC: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.
- Menezes Bastos, R. J. (2005a). Brazil. In J. Sheper, D. Horn, & D. Lacing (Eds.), *Continuum encyclopedia of popular music of the world: Vol. 3. Caribbean and Latin America* (pp. 213-248). London: Continuum.
- Menezes Bastos, R. J. (2005b). *O pensamento musical de Claude Lévi-Strauss: Notas de aula: Vol. 76. Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis, SC: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina.
- Nunes, B. (1995). *A utopia antropofágica: Oswald de Andrade* (2. ed.). São Paulo, SP: Globo.
- Oliveira, M. C., & Lopes, R. C. (1999). *Manual de produção de CDs e fitas demo* (2. ed.). Rio de Janeiro, RJ: Gryphus.
- Rocha, J., Domenich, M., & Casseano, P. (2001). *Hip hop: A periferia grita*. São Paulo, SP: Perseu Abramo.
- Roszak, T. (1972). *A contracultura*. São Paulo, SP: Vozes.
- Seca, J. M. (1988). *Vocations rock*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Seca, J. M. (2004). *Los músicos underground*. Barcelona, Espanha: Paidós Ibérica.
- Walser, R. (1993). *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*. Hanover, NH: University Press of New England.
- Weber, M. (1995). *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo.
- Wicke, P. (1993). *Rock music: Culture, aesthetics and sociology*. (2. ed.). New York: Cambridge University.

Tatyana de Alencar Jacques é bacharel em Música pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Integra o Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA) da UFSC e o GREMES (Groupe de recherche et d'étude sur la musique et la socialité) da Université Paris V. É doutoranda em Sociologia, em co-direção entre as universidades Montpellier III (Paul-Valéry) e Paris V (René Descartes) – França.

Endereço para correspondência: Estrada Sertão do Assopro, 110, Lagoa da Conceição, Florianópolis, SC,

88 062-002

taty.aj@gmail.com

Estilo e Autenticidade em Bandas de Rock de Florianópolis (SC)

Tatyana de Alencar Jacques

Recebido: 09/10/2007

1^a revisão: 06/03/2008

2^a revisão: 20/04/2008

Aceite final: 22/04/2008