

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ALDO FRANCISCO VALOTO

COMUNIDADES MUSICAIS E SUAS FRONTEIRAS –
GÊNERO E MÚSICA NA CENA UNDERGROUND DE TOLEDO

Curitiba

(2022)

ALDO FRANCISCO VALOTO

COMUNIDADES MUSICAIS E SUAS FRONTEIRAS – GÊNERO E MÚSICA NA CENA
UNDERGROUND DE TOLEDO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação em Antropologia e Arqueologia,
departamento de Antropologia, Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes da
Universidade Federal do Paraná, como
requisito parcial para a obtenção do título de
Mestra em Antropologia

ORIENTADOR: Paulo Renato Guérios

CURITIBA

(2022)

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Valoto, Aldo Francisco

Comunidades musicais e suas fronteiras : gênero e música na cena underground de Toledo. / Aldo Francisco Valoto. – Curitiba, 2023.

1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Renato Guérios.

1. Música – Toledo (PR). 2. Bandas (Música) – Aspectos sociais. 3. Identidade de gênero. 4. Punk (Música). 5. Emo (Música). 6. Death metal (Música). I. Guérios, Paulo Renato, 1971-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Antropologia e Arqueologia. III. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação ANTROPOLOGIA E ARQUEOLOGIA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ALDO FRANCISCO VALOTO** intitulada: **COMUNIDADES MUSICAIS E SUAS FRONTEIRAS - GÊNERO E MÚSICA NA CENA UNDERGROUND DE TOLEDO**, sob orientação do Prof. Dr. PAULO RENATO GUÉRIOS, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua **APROVAÇÃO** no rito de defesa.

Assinatura Eletrônica

06/02/2023 16:08:47.0

PAULO RENATO GUÉRIOS

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

07/02/2023 11:01:36.0

JEDER SILVEIRA JANOTTI JUNIOR

(UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO)

Assinatura Eletrônica

17/02/2023 03:17:07.0

LEONARDO CARBONIERI CAMPOY

(PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO PARANÁ)

CURITIBA, 11 de Novembro de 2022.

Ao tio Gerson e ao meu padrinho Ademar, que se foram junto com 2020.

AGRADECIMENTOS

Sem dúvida, esta dissertação não teria sido concluída sem a ajuda, apoio, atenção e carinho de muitas pessoas, e considero que palavras de agradecimento serão sempre insuficientes para fazer jus às relações que estabelecemos em minha trajetória e que me permitiram estar aqui. Mesmo assim, gostaria de escrever algumas palavras para manifestar meu agradecimento e eterna dívida.

Agradeço aos meus pais por me permitirem sempre ser livre para escolher meu próprio caminho e estarem do meu lado não importa o que aconteça. Claro que quando disse que meu sonho era ser membro duma banda de metal ficaram ressabiados; e ainda assim me incentivaram aprender música – mesmo que fosse uma música bem diferente daquela que acostumavam a ouvir, com muito mais berro e gritaria certamente.

E concordo com Strathern quando ela argumenta que “o conhecimento também faz parte das relações das pessoas entre si e pode vinculá-las – assim como a substância do parentesco – , apesar de preferirmos não chama-las de redes de parentesco, e elas podem se mostrar em uma grandeza semelhante à do parentesco” (2014, p.253). Então, gostaria de agradecer minhas amigas e amigos que fiz durante o mestrado e aquelas que me aturam desde a graduação.

Agradeço meu orientador Paulo Guérios por sempre ser paciente comigo e me ajudar a encontrar um caminho para minhas angústias objetificadas em muitos textos, assumindo muitas vezes o papel de um editor para o caos que chamo de dissertação. Agradeço também o PPGAA pelo compartilhamento e troca de conhecimento, e principalmente a preocupação com isto num dos momentos mais difíceis de estabelecer relações nos últimos 100 anos. E também agradeço o financiamento por parte da Capes, cuja ausência teria obstruído qualquer tentativa de fazer esta dissertação.

Agradeço também do fundo do meu coração aos colegas que se tornaram família durante o mestrado: o Guto, o Jotavê, o Jotapê, a Renata e a Sheila; cuja amizade foi essencial para me sustentar e me manter pesquisando e escrevendo. Agradeço imensamente pelas discussões, pelas indicações de leitura, pelas correções e lapidação de argumentos; assim como por me aturarem falando de metal e música underground, por ouvirem minhas indicações (apesar de as vezes extrapolar com indicações como “Bosta Nova”¹), e por tentarem me manter razoável nas

¹ O jotavê fica ensandecido só de mencionarem essa música a ele.

minhas brigas com autores e referências que nem sempre foram muito justas ou feitas com rigor.

Preciso também agradecer a Camila e a Elora por muita coisa que não cabe aqui; mas principalmente pelo abrigo, pelo carinho e pela longa amizade, pela atenção incessante. Pelo Quartel General em Toledo, pela companhia nos shows underground e na vida; pelas discussões etnográficas, antropológicas e existenciais. Por nunca desistirem de mim apesar de meu humor esquizoide.

E agradecer ao Dante pela irmandade incansável, pelos mais de dez anos de aprendizado constante e por também jamais desistir de mim apesar de nossas discussões acaloradas sobre tudo nesse mundo e além dele. E cuja melhor palavra para descrever é uma amizade lovecraftiana. E também agradecer ao Wini, outro amigo de mais de dez anos, companheiro de bandas que nunca foram pra frente, e figura importantíssima para o desenvolvimento do gosto por metal e música pesada; e pela ajuda e considerações nativas sobre o projeto – vida longa à Necrochorume!

Também preciso agradecer à cena de Toledo, aos membros da Subversa e da Juventude Perdida. E principalmente o Lessandro, a Franciele, a Luisa e o Otávio que foram sempre muito gentis em conversar comigo, compartilharem suas vidas e experiências comigo e por confiarem em mim. Espero que esta dissertação faça jus ao tempo, energia e todo o conhecimento que me disponibilizaram.

RESUMO

Esta dissertação buscou ser um relato sobre a cena de música underground da cidade de Toledo, objetivada na forma do coletivo Subversa e de bandas como a Juventude Perdida. A partir da noção de “cena”, procurou-se dar forma ao espaço social produzido pelas relações estipuladas entre pessoas e música. Ao ponto destas relações ensejarem o que chamei de “comunitarização musicalmente motivada”. Além disso, também houve a apresentação das maneiras pelas quais o gênero é utilizado como um organizador deste espaço social, percebendo as formas como o controle masculino é exercido e questionado pelas estratégias postas em práticas pelas mulheres em nome de sua participação. Isto foi possível pela utilização de entrevistas profundas e semi-estruturadas, com intenção de observar as maneiras como as trajetórias e experiências das entrevistadas poderiam dar pistas para a resolução dos problemas investigados. Por fim, buscou-se analisar e descrever as maneiras pelas quais as músicas da comunidade são construídas e possivelmente compreendidas pelas ouvintes, lançando mão duma análise simultaneamente de forma e conteúdo de canções específicas. Tais achados foram feitos também, balizando-os em relação aos gêneros musicais do punk, hardcore e death metal, conforme a filiação genérica manifestada pelas artistas e suas canções.

Palavras chave: Comunidades musicalmente motivadas; Música underground; Relações de gênero.

ABSTRACT

This dissertation aimed to account for Toledo's underground music scene, objectified in the Subversa colective, and bands such Juventude Perdida. With the notion "scene", we sought to shape the social space made by the relationships between people and music. To the point that these relationships give rise to "musically motivated comunitarization". Furthermore, we displayed the ways by which gender is used as an organizer of this social space, understanding the ways by which the male control is exercised and opposed by the women's practices for participation. That was possible using deep and half structured interviews, with the intention to observe the ways the interviewed's trajectories and experiences show clues to solve the investigation's problems. Finally, we sought to analyze and describe the ways in which community songs are constructed and possibly understood by listeners, using a simultaneous analysis of the form and content of specific songs. Such findings were also made, marking them in relation to the musical genres of punk, hardcore and death metal, according to the generic affiliation manifested by the artists and their songs.

Key-words: Musically motivated communities; Underground music; Gender relations.

*Deixe-o sozinho por um momento ou dois,
E você o verá com sua cabeça baixa,
Cismando, cismando,
Olhos fixos em algum fragmento,
Alguma pedra, alguma planta comum,
A coisa mais comum,
Como se fosse a pista.
Os olhos preocupados se erguem,
Furtivos, metálicos, insatisfeitos
Com a meditação sobre a verdade
E o insignificante*

Robert Lowell

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Campa do álbum “How Flowers Grow”, da banda Scowl	p.12
Figura 2: Tupãzine n1	p.31
Figura 3: Tupãzine n2	p.31
Figura 4: Tupãzine n3	p.31
Figura 5: Tupãzine n4	p.31
Figura 6: Tupãzine n5	p.32
Figura 7: Sub n1	p.35
Figura 8: Sub n2	p.36
Figura 9: Sub n3	p.37
Figura 10: Sub n4	p.40
Figura 11: Capa do álbum “Progresso”, da banda Juventude Perdida	p.100
Figura 12: Capa do álbum “Cursed Existence”, da banda Wargore	p.125

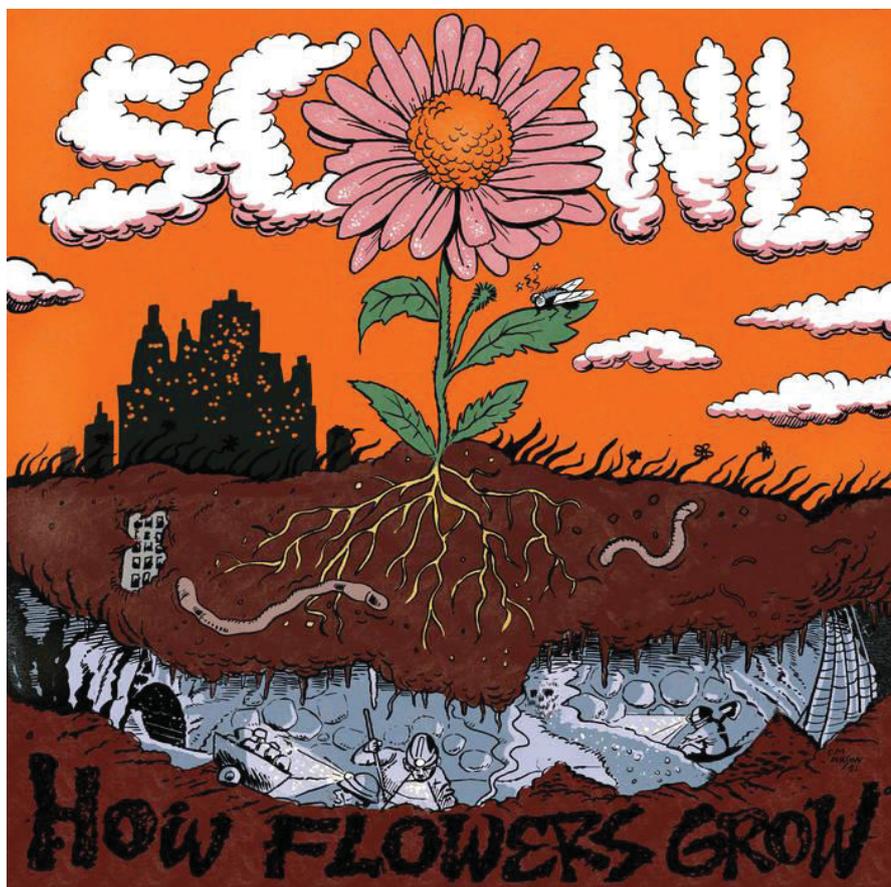
Sumário

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – SUBVERSA: A CENA UNDERGROUND DE TOLEDO	22
A COMUNITARIZAÇÃO MUSICALMENTE MOTIVADA	22
“RATOS DE PORÃO TEM NADA A VER COM CHARLIE BROWN JR.”: O MOVIMENTO UNDERGROUND DE TOLEDO ENTRE ASSOCIAÇÕES E DISSOCIAÇÕES	29
O UNDERGROUND ENCONTRA O MAINSTREAM – OU: JOGANDO BEATLES NA RODA PUNK.....	51
CAPÍTULO 2 – GÊNERO E COMUNIDADE MUSICAL: MANEIRAS DE ORGANIZAR, MANEIRAS DE RELACIONAR.....	58
CONCEITOS E ENQUADRAMENTOS – TEORIA DE GÊNERO E CENAS MUSICAIS.....	59
O GÊNERO COMO DIFERENÇA E A ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL	65
“OH MENINA BESTA, CÊ ACHA QUE PODE FICAR FAZENDO ESSAS COISAS?” – FAZENDO GÊNERO E RODAS PUNK.....	76
CAPÍTULO 3 – INTERPRETANDO AS MÚSICAS DO UNDERGROUND	86
COMO PODEMOS ANALISAR AS MÚSICAS DO UNDERGROUND?	86
“MUSICANDO A SEMIÓTICA” – OU: COMO BUSCAR O SENTIDO NAS CANÇÕES?	87
GÊNEROS MUSICAIS E CANÇÕES MIDIÁTICAS – OPERAÇÕES CONCEITUAIS	92
ESSE É O SEU PROGRESSO? – O PRIMEIRO ÁLBUM DA JUVENTUDE PERDIDA	97
“AMALDIÇOANDO MINHA EXISTÊNCIA” – O DEATH METAL DA WARGORE E ALGUMAS COMPARAÇÕES	125
CONCLUSÕES	136
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	137
MASCULINIDADE, COMUNIDADE E INVENÇÃO.....	137

COMPARAÇÃO	142
INTERPRETAÇÕES	143
REFERÊNCIAS	147

COMUNIDADES MUSICAIS E SUAS FRONTEIRAS – GÊNERO E MÚSICA NA CENA UNDERGROUND DE TOLEDO

INTRODUÇÃO



Esta é a capa do primeiro álbum lançado pela banda norte americana Scowl². A banda produz um som hard core/punk e circula na cena³ underground punk da “bay area” – a baía de

² A capa foi retirada da página da banda no Bandcamp (mais especificamente, aqui: <https://flatspotrecords.bandcamp.com/album/fsr58-how-flowers-grow>). O Bandcamp é um site que abriga e serve como vitrine virtual para o lançamento e comercialização de materiais relacionados às bandas (os “merchs”, que são camisetas, bonés, moletons, calças, bermudas/shorts, cds, LPs, EPs, fitas cassete), propondo um serviço mais direto entre estas e seu público. O site serve também como uma comunidade, possibilitando que as pessoas sigam suas bandas favoritas, recebam seus lançamentos, conversem com outras pessoas fãs e recebam indicações a partir de seu gosto pessoal. Contudo, o site não possui uma utilização abrangente no Brasil pois utiliza o dólar como moeda principal; contudo, no que ele ajuda é na divulgação das bandas brasileiras para um público estrangeiro, possibilitando que conheçam bandas daqui que ainda não fizeram turnês internacionais.

³ A noção de cena será apresentada mais adiante – a partir da página 9 desta dissertação. Mas para agora, vale ressaltar que é um termo nativo e teórico que busca dar conta de definir a comunidade musicalmente motivada; ou seja, o grupo de pessoas que se encontra, interage, produz, consome e estipulam relações com a música e entre si. Diferencia-se da noção de “subcultura” por não sustentar uma dualidade entre “alta e baixa” culturas; ou mesmo de uma “Cultura” que marginalizaria formas não aceitas de “culturas”. Além de a última noção não abarcar a sonoridade das bandas e das comunidades musicalmente motivadas.

São Francisco na Califórnia, EUA. Seu som é rápido, pesado, agressivo, com urros e gritos grossos e igualmente agressivos. Mas as identificações com a sonoridade hard core testadas pela banda de duas formas.

A primeira é manifesta no debut⁴ lançado em 2021 intitulado “How Flowers Grow” – ou “Como crescem as flores”. A capa – reproduzida acima – tem uma gigante flor roxa em primeiro plano, com suas raízes percorrendo um solo recortado e mostrando mais embaixo minhocas e uma escavação de minérios dentro da terra. Contudo, a fragilidade evocada pela flor é contrastada pela forma de sua representação – num grande tamanho e com raízes espalhadas e profundas.

A segunda forma é proposta pela vocalista Kat Moss, que escolhe cantar usando um vocal rasgado, grosso, agressivo, seco e direto para entregar suas ideias que associam o crescimento de flores com o crescimento pessoal/individual enquanto um projeto. O tensionamento proposto pela cantora é efetuado por meio das escolhas estéticas feitas por ela: da mesma forma que a flor roxa na capa, Moss utiliza vestidos floridos e coloridos no palco, com maquiagens carregadas nos olhos e unhas sempre pintadas. Isto é muito bem visível no vídeo clipe da música “Bloodhound” (ou “cão de caça”), onde podemos vê-la se preparando para um show: aparecem imagens dela se maquiando, passando rímel, batom e uma sombra azul sobre os olhos; arrumando o cabelo, colocando brinco e puxando o zíper de uma bota de plataforma comprida e branca, que junto com um vestido florido e uma jaqueta verde completam seu “visual”.

Moss propõe uma interessante sobreposição de valores femininos (a suavidade, a própria maquiagem e auto-cuidado) e agressividade – que é tomada como um valor inato masculino. O que produz um efeito estético brilhantemente trabalhado por ela e pela banda – que é composta por outros três homens que tocam guitarra, baixo e bateria – nas composições musicais e líricas. Com a sobreposição da imagem do crescimento de flores como metáfora para o crescimento pessoal e auto-entendimento. Isto é manifesto na canção “Seeds to sow” (sementes a semear), onde podemos ouvir em um vocal limpo: “I just wanna know, is this how flowers grow?/ I’m learning how to let it go/ Sun the seeds I’ve sown/ How flowers grow, this is how flowers grow⁵”.

⁴ “Debut” seria o primeiro lançamento em LP por uma banda, considerado muitas vezes como o momento de “nascimento” da banda pois seria uma forma de manifestação de quem a banda “é”.

⁵ “Eu só quero saber, é assim que as flores crescem?/ Estou aprendendo a como deixar ir/ colocar as sementes que semeei no sol/ Como as flores crescem, é assim que as flores crescem”.

Trago esta referência à Kat Moss e sua banda para apontar para uma questão importante às comunidades musicais: a noção de “impacto estético” (STRATHERN, 1999; GELL, 1995), isto é quando itens e produtos, ou eventos e ações, tornam-se apreciados precisamente por sua aparência – pela forma com/pela qual o item/a coisa aparece. É a forma que causa um impacto, que afeta as pessoas. O som da Scowl, sua temática e o vocal agressivo de Moss geram impactos sucessivos por meio da forma que se apresenta, pela sua performance musical e artística. E principalmente pelo choque entre valores masculinos corporificados por uma mulher que não recusa sua feminilidade na forma de agir.

Esta digressão pode nos ser útil em duas questões: a primeira é para falarmos sobre música (principalmente o metal e o punk/hardcore), e a segunda para falarmos sobre gênero. Estas duas questões são espaços onde a discussão sobre o impacto estético pode ser frutífero, pois desde Connell (1987,1995) e Butler (1990, 2004) entendemos que o gênero seja uma “forma”, uma posição assumida, uma sedimentação de práticas e ações feitas de uma certa maneira por pessoas que buscam efetivar uma “identidade”.

Esta dissertação, portanto, busca dar conta de enquadrar dois problemas centrais:

1) O primeiro, de analisar qual o papel da música nas formações e nas práticas pessoais. Ou seja, perguntar: qual o papel da música na construção e na formação das experiências das pessoas que participam da cena e da comunidade musicalmente motivada? Aqui, portanto, busca-se entender a música enquanto um dispositivo de precipitação do “Eu”. Como argumentado por Tia DeNora (2004), a música é um dispositivo que age junto na formação de memórias, de humores e de sentimentos. E nisso, ela age como um dispositivo de formação da experiência dos sujeitos (como nos exemplos trazidos por ela em relação às aulas de dança), ela age junto nestas formações, assim como as relações de gênero, de classe, de raça, de nacionalidade.

2) Em segundo lugar, busco entender como as relações de gênero são estabelecidas nas cenas musicais e underground de forma antropológica. Assim como busco compreender quais imagens e compreensões de gênero que são utilizadas pelas pessoas que frequentam e interagem na/com a cena underground. A pergunta se torna: quais as imagens de gênero (de homens e mulheres) que são utilizadas, manipuladas, questionadas, transgredidas, fortalecidas pelas pessoas que frequentam e dão forma às cenas musicais?

A estrutura dos capítulos desta dissertação, portanto, funcionam como variações dentro de um tema. Relatos de desdobramentos internos do objeto que busquei analisar

etnograficamente. Assim, os três capítulos aqui presentes possuem suas próprias necessidades teóricas que estão contempladas internamente. Lanço mão desta introdução para apresentar resumidamente o que será discutido, assim como os procedimentos metodológicos que me permitiram obter os dados aqui analisados.

O tema são as relações estipuladas entre as pessoas e a música, relações tão fortes que, como demonstrarei, ensejam a organização em grupos e comunidades – que venho a chamar de “comunidades musicalmente motivadas”. Esta formulação é uma forma de dar atenção aos efeitos circulares da música e das comunidades de praticantes, e suas relações de interdependência.

No primeiro capítulo eu reconstruo a cena underground de Toledo a partir das entrevistas que realizei. Pelo fato de não conseguir fazer observações participante e etnografias nos eventos da cidade durante o período da pandemia, lancei mão de entrevistas profundas com o intuito de entender as trajetórias pessoais nas interações com as cenas e com as músicas. Busco explicar neste capítulo também qual o sentido da noção de “underground” sustentada pela comunidade de praticantes, assim como isto se torna um elemento de distinção entre a comunidade e o “mundo de fora”.

Ao mesmo tempo, a organização destas comunidades também foi ponto de atenção. No capítulo seguinte busco observar a questão da organização do espaço social da cena buscando perceber os contornos generificados desta organização – como o controle de acesso por parte dos homens, a diferença no tratamento e na forma de relacionar entre homens e mulheres. Enfim, busco fazer isso também lançando mão das trajetórias e experiências generificadas de minhas entrevistadas na cena. Assim, busca-se compreender as maneiras como o gênero se torna um elemento de organização e da estipulação de relações entre as pessoas que fazem parte da cena de Toledo. E principalmente, trazer à frente as experiências das mulheres que dão forma à comunidade tanto quanto os homens.

Sendo o gênero aqui entendido como algo que é feito nas interações cotidianas e ordinárias das pessoas, as práticas de gênero surgem como um dos elementos que permitem a compreensão das funções organizativas que o gênero performa nas comunidades musicais. Por isso que a questão foi investigada da maneira como se aproximava das trajetórias e experiências das entrevistadas, seus “projetos de gênero” estipulados durante as suas existências.

As práticas, de forma geral, compõem a informação por meio da qual também somos capazes de acionar as noções de produção estética das comunidades. No terceiro capítulo, as

práticas de produção e entendimento das canções específicas são observadas com o objetivo de jogar luz sobre os valores e sentidos postos em circulação pelas músicas; e também, em circulação na comunidade, informando-a assim como as ações das pessoas.

Para tal propósito, dois álbuns produzidos por duas bandas da comunidade toledense foram analisados, buscando aproximar análises líricas e instrumentais numa mesma proposta. Para isto, lanço mão de dois conceitos operacionais, o de “canção” e o de “gênero musical”; este último funcionando enquanto uma gramática de produção e entendimento das canções produzidas.

Portanto, cada capítulo desdobra uma parte das relações que as pessoas estipulam com a música e com as comunidades musicais em que participam. Para isto, utilizei entrevistas etnográficas semiestruturadas e de longa duração, o que me possibilitou acompanhar três coisas: as interações das pessoas com as músicas e a comunidade na qual participam (processos de “auto-identificação” [BRUBAKER e COOPER, 2000]); as ações e interações que as pessoas desenvolveram em suas vidas para darem conta de produzir e manifestar uma ‘identidade’ (pensando mais no processo ou no ‘trabalho identitário’ que cada uma desenvolveu para si); e as maneiras pelas quais as pessoas entendem suas próprias trajetórias no mundo e suas interações (formas de ‘auto-entendimento’ [BRUBAKER e COOPER, 2000]).

Minha intenção original era investigar a cena de metal extremo, mas o campo demonstrou a inexistência de uma cena metal estabelecida em Toledo. O que existe é uma “cena underground”, onde o foco se coloca na organização conjunta numa rede de apoio entre as pessoas artistas que dela fazem parte. É uma configuração mais punk/hardcore do que do metal extremo, afirmação feita baseada nas etnografias referenciadas anteriormente.

Busquei encontrar pessoas que tivessem uma trajetória um tanto aterrada nas comunidades musicais, sendo fãs ou artistas locais e participando dos coletivos underground. Por tentar conversar com pessoas que estão próximas, lancei mão de minha rede de contatos, pessoas conhecidas mas não “próximas” num sentido afetivo e social do termo. Desenvolvi entrevistas com quatro pessoas – dois homens e duas mulheres – buscando entender as aproximações e afastamentos destas trajetórias.

Essa inserção no campo a partir de pessoas conhecidas foi possibilitada pela minha trajetória enquanto estudante de graduação em ciências sociais em Toledo, onde meu círculo de amizades interseccionava com a rede de relações dos coletivos underground. Então conhecia as

pessoas por encontra-las em festas acadêmicas, em shows e festivais municipais ou underground.

É esta forma de “conhecimento” que me possibilitou escolher, de certa forma, com quem conversar. Tendo em mente avaliações de proximidade, abertura, participação nos coletivos, conhecimento da história, procurei por pessoas que tivessem um conhecimento empírico da cena local e regional, que tivessem uma trajetória aterrada e interdependente com as relações das redes underground. Ambivalentemente, isto também motivou minha escolha por pessoas que poderiam, a partir de suas trajetórias, contrastar algumas questões levantadas nas etnografias das cenas musicais anteriores.

Aponto três trabalhos que considero essenciais neste grupo: o de Janotti Jr. sobre a cena metal soteropolitana (2004); o de Pedro Alvim Lopes sobre a cena de metal na cidade do Rio de Janeiro (2006); e o de Leonardo Campoy sobre a cena underground de metal extremo no Brasil (2008). Os três dão conta de demonstrar como as cenas de metal são construídas nas interações cotidianas de seus membros: em shows, em bares, em trocas de discos, em momentos de discussão da genealogia do metal, nas zines e discos; ou mesmo nas afirmações de pertencimento, nos desafios deste pertencimento, nas afirmações de autenticidade e igualdade entre os membros; e principalmente nas afirmações de oposição e construções de identidades e de realização duma comunidade musicalmente motivada.

O questionamento, portanto, num primeiro momento, se dá a partir das experiências de dois artistas da cena musical local. Um deles é membro de várias bandas locais do metal extremo, e o outro é vocalista de uma banda punk/hard core. Há uma diferença etária interessante entre os dois, permitindo perceber diferenças temporais no processo de comunitarização entre eles. Um primeiro elemento disto é em relação ao ‘pertencimento’ e ‘abertura musical’, dois elementos de socialidade que mudaram muito entre o início dos anos 2000 (período em que Lopes e Campoy desenvolveram suas pesquisas de campo) e os anos 2010/2020.

Ao mesmo tempo, busca-se um segundo tensionamento desta ‘visão comum’ das cenas a partir da trajetória de duas mulheres da comunidade local. Ambas são participantes da comunidade musical, sendo que uma participa como organizadora de eventos, fotógrafa e entusiasta do punk/hard core e o metal extremo; enquanto a outra é artista e também organiza eventos locais. Ambas apontaram para questões cruciais da estrutura sexista da música underground – a alta participação masculina, a falta de artistas femininas, histórias de assédio,

o tom paternalista que muitos homens assumem com elas, os silenciamentos e as marginalizações. Enfim, elas contam uma história um tanto diferente daquela relatada anteriormente pelos autores preocupados com as comunidades musicais.

Contudo, não houve apenas o questionamento destas representações anteriores; houve também similaridades, pontos de convergência e aproximação. Como por exemplo, uma introdução à música por parte de familiares – ou por meio do contato direto, colocando músicas de artistas do rock para tocar às crianças; ou mesmo por terem parentes (primos, primas, irmãs, irmãos, tias, tios) com bandas e que tocavam instrumentos em casa. Essa socialização musical é um fator que aparece repetidamente em outras trajetórias de fãs ou artistas – o caso do posfácio⁶ de Campoy (2008) é um ótimo exemplo.

A escolha pelo trabalho com entrevistas também foi motivado por fatores sociais mais amplos, principalmente a pandemia de COVID-19 que teve início em março de 2020. Com a aplicação de quarentenas estaduais e municipais que tinham o objetivo de controlar o contágio e transmissão do vírus, shows e eventos com aglomerações de pessoas foram proibidos. A principal manifestação das cenas fora impedida de acontecer. Sem shows, muitas bandas terminaram; outras, em menor número, investiram na produção de álbuns e músicas. Neste processo, os coletivos também tiveram suas atividades suspensas pois não havia festivais a serem organizados para as bandas tocarem. A “ecologia” de práticas das cenas e do underground fora suspensa, e se manteve assim até o final de 2021, tanto que o primeiro evento promovido pela prefeitura de Toledo com bandas locais ocorreu em dezembro daquele ano.

Portanto, os encontros e eventos em que o underground e sua comunidade se encontram e se manifestam – “vêm à vida” – não aconteciam. Isto impossibilitou uma pesquisa etnográfica da cena underground de Toledo, pois impossibilitou que as interações entre as pessoas acontecessem (fora do ambiente digital pelo menos). Escolher as entrevistas possibilitou, então, que eu conversasse diretamente com as pessoas, em lugares abertos, com pouca circulação e tendo em mente as medidas de precaução contra a COVID.

Até a retomada dos eventos e shows da cena, que se deu entre março e abril de 2022, foquei apenas em entrevistas, sendo meu material etnográfico retirado delas. Elas se deram em

⁶ “Deve ter sido com cinco ou seis anos, quando minha mãe me deixava com uma babá roqueira enquanto ia trabalhar, a Rose, fã de Janis Joplin e Jimi Hendrix, que gostava de “brincar de show” comigo. Vestia-me com roupas rasgadas, colocava uns óculos escuros no meu rosto e imaginávamos ser rockstars tocando para uma multidão a tarde toda. A Rose sabia criar um clima de rock tão bem que apelidou as reclamações do morador do andar de baixo de censura, a velha inimiga dos rockeiros” (CAMPOY, 2008, p. 244).

períodos mais longos, o que me permitiu aprofundar questões mais próximas às suas trajetórias e aos entendimentos sobre elas – por isso que lanço mão de muitos trechos. E para além das entrevistas, lanço mão também de zines produzidas pelos coletivos na cidade – que serão apresentadas mais à frente.

Portanto, meu corpus de análise é composto pelas entrevistas e pelas zines que me permitem demonstrar os processos pelos quais os coletivos underground da cidade tomaram forma, o que motivou suas formações, assim como me permitem acessar histórias e maneiras pelas quais as interações entre as pessoas tomavam lugar antes da suspensão das atividades por causa da COVID. Ao mesmo tempo, me permitem acessar as formas pelas quais tais processos são compreendidos, assim como os sentidos emprestados pelas pessoas às suas ações e interações nos desenrolares de suas experiências.

CAPÍTULO 1 – SUBVERSA: A CENA UNDERGROUND DE TOLEDO

As ideias não podem, no final, serem divorciadas de seus relacionamentos

(Strathern, 1987, p. 269)

Este capítulo busca dar conta de apresentar duas propostas/movimento. A primeira, é apresentar quem entrevistei, suas ocupações na cena de Toledo e seus percursos entre o underground e o mainstream. Neste momento da pesquisa foram entrevistadas quatro pessoas: o Lessandro, o Otávio, a Franciele e a Luisa. Propus entrevistas de longa duração com cada uma delas em momentos diferentes, nas quais perguntei sobre suas experiências enquanto frequentadoras das cenas regional e nacional, enquanto organizadoras de eventos e shows, fãs, artistas; enfim, pessoas que têm sua trajetória aterrada às comunidades musicais.

Junto à apresentação destas trajetórias, busco apresentar a cena underground de Toledo e o processo pelo qual passou até chegar à sua formatação atual que é o coletivo Subversa. Os coletivos são a forma pela qual a comunidade musical é objetivada pelas próprias participantes; então, considero importante sua compreensão para acionar as formas como o underground é manifesto pela e a partir da comunidade de praticantes.

A COMUNITARIZAÇÃO MUSICALMENTE MOTIVADA

Importante, antes de entrar de fato na cena toledense, é apresentar o que o termo “cena” significa neste trabalho, sua função como conceito de enquadramento da “comunidade musical” em questão. Afinal, um pressuposto do uso desta noção é que a música, enquanto um material estético, causa impactos e efeitos nas pessoas que com ela se relacionam. Assim, a noção de “impacto estético” (STRATHERN, 1999; GELL, 1995), isto é quando itens e produtos, ou eventos e ações, tornam-se apreciados precisamente por sua aparência – pela forma com/pela qual o item/a coisa aparece. É a forma que causa um impacto, que afeta as pessoas. E afeta de maneira a ensejar nelas uma motivação de “comunitarização”.

Este empreendimento de buscar entender os impactos estéticos da música em jovens – principalmente –, fora uma preocupação tanto acadêmica quanto sociopolítica no século XX. De um lado, a preocupação acadêmica com o assunto é manifesta desde os anos 60 com os

estudos das “subculturas juvenis” britânicas pelo grupo de pesquisa encabeçado por Stuart Hall e Tony Jefferson (2006). Do outro lado, temos o exemplo do Parental Music Resource Center⁷ (PMRC) norte-americano, um comitê responsável por avaliar o quão prejudicial e perigoso era um álbum ou uma música para ser exposta às crianças. Ficou famoso pelo seu julgamento e processos contra artistas de heavy metal e música pop – desde Madonna até Dee Snider, vocalista da norte americana Twisted Sisters – por serem perigosas, incitarem violência, suicídio, assassinatos, satanismo e “homossexualismo” (nas palavras do grupo).

Apesar destas duas práticas de conhecimento (STRATHERN, 2006) terem procedimentos diferentes, ambas evocam a preocupação de fazer manifesto um entendimento sobre os impactos das músicas sobre quem se relaciona com elas. Impactos tão profundos que ensejam modos diferentes de socialidades, até mesmo uma “comunitarização” (WEBER, 1920) musicalmente motivada. Isto é visível a partir dos anos 60 com os movimentos hippie, mod, a “beatle-mania” e o rock’n’roll (BENNETT, 2005; HALL e JEFFERSON, 2006), e intensificado nos anos seguintes com o surgimento do heavy metal nos anos 70, do punk/hardcore nos anos 80, das comunidades de fãs de artistas da música pop, rap/hip hop e grupos de música ‘teen’/jovem nos anos 90 e 2000 – e a “fragmentação” em comunidades ainda mais esparsas e diferentes durante os anos 2000 e 2010.

No Brasil a preocupação com tais impactos estéticos surgiu ainda nos anos 80, com o relato de Janice Caiafa (1985) sobre os punks da cidade do Rio de Janeiro. A sua atenção com os “grupos sub”, no entanto, não foi levada adiante. E apenas na primeira década dos anos 2000 que as cenas musicais retornam para o escopo investigativo das ciências sociais.

Aponto três trabalhos que considero essenciais neste grupo: o de Janotti Jr. sobre a cena metal soteropolitana (2004); o de Pedro Alvim Lopes sobre a cena de metal na cidade do Rio de Janeiro (2006); e o de Leonardo Campoy sobre a cena underground de metal extremo no Brasil (2008). Os três dão conta de demonstrar como as cenas de metal são construídas nas interações cotidianas de seus membros: em shows, em bares, em trocas de discos, em momentos de discussão da genealogia do metal, nas zines e discos; ou mesmo nas afirmações de pertencimento, nos desafios deste pertencimento, nas afirmações de autenticidade e igualdade

⁷ “Parental Music Resource Center”, ou “Centro parental de pesquisa musical”, era um comitê responsável por avaliar o quão prejudicial e perigoso era um álbum ou uma música para ser exposta às crianças. Ficou famoso pelo seu julgamento e processo contra artistas de heavy metal e música pop por serem perigosos, incitarem violência, suicídio, assassinatos, satanismo, “homossexualismo” (nas palavras deles).

entre os membros; e principalmente nas afirmações de oposição e construções de identificações e de realização duma comunidade musicalmente motivada.

Os três trabalhos apresentam um material etnográfico rico, que considero ser capaz de sustentar elaborações avançadas sobre alguns temas que as cenas musicais manifestam. É isto que busco desenvolver mais adiante também. O principal deles é o entendimento sobre as utilizações das músicas no cotidiano pelas pessoas como uma “tecnologia do eu”. Isto é possível a partir da síntese da pesquisa de Tia DeNora (2004).

A autora lança mão duma abordagem etnográfica para realçar os atores em seus engajamentos e “práticas musicais que regulam, elaboram e substanciam eles mesmos como agentes sociais. [A pesquisa está] preocupada em como a música está implicada na autogeração de agência social e como esse processo pode ser visto como acontece, ‘em ação’” (DENORA, 2004, p. 47). Entende-se que a esfera “privada” dos usos e consumos da música exerce sua influência nos processos de auto estruturação, constituição e manutenção do eu. Ou seja, agindo enquanto material cultural constituinte da subjetividade e dos sujeitos como agentes sociais.

Busca-se, então, explorar a música enquanto um dispositivo que auxilia ‘agência estética’ implicada na construção do Eu pelas próprias pessoas. Com isso, pode-se perceber de quais maneiras indivíduos engajam em estratégias autorregulatórias e práticas socioculturais na construção e manutenção de sua identidade, memória e humor – como nos casos que Werner estudou (CAHIR e WERNER, 2013).

O termo central aqui é o de “reflexividade estética”, onde a música é acionada para alterar humores, recuperar sentimentos, acionar e constituir memórias dos sujeitos por meio da interação entre eles – música e sujeito. As músicas são usadas como “coordenadas de si”, e em contextos de modernidade acelerada (ou capitalismo tardio) os sujeitos são representados como sujeitados a demandas cada vez maiores por flexibilidade e variação. Essa flexibilidade é exigida para que sejam capazes de produzir narrativas concisas a partir da administração de incongruências circunstanciais e de perspectiva. Nisso, a reflexividade estética é acionada como uma função das demandas feitas ao sujeito no mundo moderno.

As respostas das mulheres entrevistadas por DeNora (2004) possibilitaram que se percebesse as maneiras pelas quais as músicas são

usadas como referentes ou representações de onde elas desejam estar ou ir, emocionalmente, fisicamente e assim por diante. As respondentes fizeram, em outras palavras, articulações entre trabalhos, estilos e materiais musicais em uma mão, modos de agência em outra, a tal ponto que a música é usada, prospectivamente, para

rascunhar estados de sentido parcialmente imaginados ou aspirados (DENORA, 2004, p. 53).

É um erro assumir que a música seja um reflexo, ou simplesmente uma forma de alguém expressar uma emoção interna. Antes, o que se percebe é que a música faz parte, ou é imanente, à própria formação dessa emoção. “A música é parte da constituição reflexiva daquele estado [emocional]; é o recurso para o trabalho de identificação de ‘alguém saber como se sente’ – um material de construção da ‘subjetividade’” (DENORA, 2004, p. 57). Portanto, a música se torna o material, o enquadramento, a partir do qual as pessoas podem elaborar suas sensações e entendimentos sobre “como eu me sinto” – o que as transforma num objeto de conhecimento e aprendizado. As pessoas identificam seu estado emocional com as estruturas musicais.

Isso nos possibilita entender a música enquanto um dispositivo do qual as pessoas lançam mão para ordenar e regular a si mesmas como agentes estéticas. Contudo, alcançar esse estado de regulamentação requer um alto grau de reflexividade, sempre acionada e reestabelecida por meio das ações pragmáticas e situacionais durante as interações com outras pessoas.

Para isso, é necessário repensar a identidade longe de qualquer enquadramento essencialista. O que se pensa, ao contrário, é que nossas identidades sejam construídas por meio das interações que estabelecemos, a partir das redes onde somos inseridas ou construímos nossa inserção – portanto, é um produto do trabalho social/cultural⁸ (DENORA, 2004; BOURDIEU, 2011). É necessário lembrar, no entanto, que essa identificação é também construída a partir da reflexão do Eu para o Eu – uma certa auto-apresentação/auto-representação. Que também se caracteriza pela habilidade de mobilizar e se fidelizar à uma imagem coerente de quem sabe quem é. Tal habilidade de mobilização está estritamente relacionada à atividade sociocultural de relembrar, de recuperar e reviver (rememorar) experiências passadas com o intuito da conservação e nutrição de imagens de si autorresponsáveis. “A música pode ser usada como um dispositivo para o processo reflexivo de relembrar/construir quem alguém é, uma tecnologia para torcer o aparentemente contínuo conto de quem alguém é” (DENORA, 2004, p. 63). É um artefato que não serve apenas à lembrança, mas também como um mapeamento para planos de ação e identidades futuras; uma mediadora para futuras experiências.

⁸ “(...) boa parte do trabalho identitário [de produzir identidade] é produzido como uma apresentação do Eu para outro(s) – o que inclui uma micro-política – por meio de uma encenação de um conjunto de mini ‘docu-dramas’ sobre o curso dos dias” (DENORA, 2004, p. 62).

Nesse ponto, podemos então pensar a música enquanto um ingrediente ativo no trabalho de identidade, como as pessoas “encontram a si mesmas” nas estruturas musicais. Ao mesmo tempo, possibilita entendimentos em relação às apropriações – às vezes nada convencionais – pelas quais as pessoas isolam, classificam e entendem as unidades de sentido dentro das músicas.

As pessoas se reconhecem, ou encontram aquilo que pensam ser, nas canções que ouvem – identificando a si mesmas em relação à estrutura mesma das canções: andamento, tonalidade, timbre, peso, velocidade. São elementos presentes nas músicas reconhecidos como representações daquilo que a pessoa percebe e valoriza em si mesma. Encontrar tais atributos é encontrar a si mesma; é uma forma de autoafirmação. É um material no qual e pelo qual a pessoa consegue identificar sua identidade. Essas relações estipuladas permitem que encontremos relances do significado de cada uma das partes.

Essa mútua referenciação permite que o trabalho identitário seja concluído por meio de como ela percebe a si mesma enquanto, ou igual aos, materiais a que faz referência reflexivamente na produção de seu autoentendimento. A música se torna um espelho que permite às pessoas verem a si mesmas enquanto si mesmas. Contudo, é um espelho cujos materiais influenciam e se refletem por meio dessas estruturas perceptivas. A música se torna um paradigma da ação (TURNER, 1981).

Portanto, é uma forma de entender as “auto-identificações” (BRUBAKER e COOPER, 2000) das pessoas com as músicas, e como isso mobiliza uma comunitarização musicalmente motivada. Esta é a chave pela qual eu busco entender os processos de formação das cenas musicais: uma tentativa de demonstrar como as interações, primeiramente com a música, mobilizam e ensejam a comunitarização.

A proposta de pensar em uma comunitarização musicalmente motivada, como dito acima, é de dar foco às práticas e aos processos que ensejam a formação duma comunidade, de um grupo de pessoas, de uma rede de relações e interações. Contudo, na “tradição” dos estudos das comunidades musicais temos o uso de dois termos que buscam performar o trabalho teórico destes processos. De forma um pouco mais substancialista, temos os trabalhos e autoras que utilizam a noção de “sub-cultura” (HALL e JEFFERSON, 2006; LOPES, 2006; RICHES et al.

2014); e de forma mais processual temos aquelas que utilizam a noção de “cena” (JANOTTI JR, 2004, 2014; CAMPOY, 2008; OVERELL, 2012; SARELIN, 2010)⁹.

Aqui, eu não utilizo a noção de sub-cultura – porque frequentemente a substancialização da comunidade em sub-cultura deixa a música de lado, propondo concepções um tanto estáticas das comunidades, alimentando também uma dualidade entre alta e baixa (ou cultura popular) culturas. Por outro lado, a noção de cena é apropriada por ser também um termo nativo – uma objetivação nativa da forma do grupo. Não somente, considero que o trabalho que a noção de cena performa em definir a comunidade seja adequado; contudo, algo se mantém estranho no próprio uso nativo da ideia. Muitas vezes, cena é capaz de abarcar uma comunidade “mundial” – como a própria cena metal; em outros momentos, ela não se expande tanto e se mantém ‘restrita’ à comunidade local, de interações face a face mais frequentes. Este problema de escala (podemos chamar assim?) é tomado por Hill (2016) enquanto uma das motivações para ela descartar seu uso; mas também por considerar que o termo não opera a conceituação adequada:

Os enquadramentos da teoria subcultural e da cena contam uma história muito estreita sobre a comunidade de fãs, mas porque eles se mantêm dominantes privilegiam as atividades outdoor/públicas e os fãs que são mais capazes de participar nestes moldes. Dentro dos estudos metálicos os efeitos disso são surpreendentes e têm importantes consequências para o entendimento do metal (HILL, 2016, p. 31).

Ela argumenta ainda que a inadequação dos conceitos também encobre o fato deles privilegiarem uma visão “homem-cêntrica” por apenas se preocuparem com as interações públicas enquanto formativas das comunidades, ignorando as participações menos públicas (ou mais “passivas”). Hill (2016) busca então enquadrar as comunidades musicais enquanto “comunidades imaginárias” – seguindo a formulação do historiador Benedict Anderson (2006). A autora modifica um pouco a formulação de Anderson sobre suas comunidades imaginadas, focando na questão processual – como se a comunidade estivesse sempre em formação, nunca estática ou definida de antemão. Assim, para conservar essa ideia de atividade processual, ela prefere cunhar “comunidades imaginárias”.

A conceituação de “comunidade imaginária” é capaz de abarcar aquelas práticas que antes eram desconsideradas pelo escopo teórico-analítico da subcultura ou da cena. Principalmente as práticas relacionadas ao consumo individual e privado, como por meio de

⁹ E temos o trabalho de Janice Caiafa (1985), que apesar de usar o conceito de sub-cultura, trabalha-o de forma processual e nada substancialista. Antes, propõe uma “análise aberta” sobre o movimento punk na cidade do Rio de Janeiro durante os anos 80.

fonos de ouvido, aparelhos sonoros caseiros (TV, rádio, aparelhos e caixas de som, celular) ou automotivos.

Contudo, apesar de concordar com a formulação de Hill (2016), ela é produzida tendo em mente a comunidade que interage com a revista analisada por ela, a Kerrang!. Esta revista possui grande circulação, que apesar de cobrir festivais de metal e “rock pesado”, não é especializada nisso; ela não cobre as cenas underground com frequência, e é mais atenta com artistas já estabelecidos, ou em processo de “crescimento”. Isto faz com que a comunidade imaginária imaginada por ela dê conta de conexões globais. O que, de certa forma, performa o trabalho de definição de quando as cenas se referem às comunidades de praticantes mais globais – como a cena metal mundial, pensando no circuito de shows e turnês mundiais de um Iron Maiden, por exemplo.

Apesar de considerar inadequado para pensar as cenas locais e regionais, não o é tanto para as cenas nacionais. Porque se partirmos do pressuposto de Anderson (2006) de que o consumo de notícias, romances e outros materiais escritos, produzia a sensação da nação como uma “grande comunidade de iguais” (que provavelmente nunca se encontrarão de fato), a cena de metal underground, como apresentada por Campoy (2008), é uma “comunidade imaginária” à medida que as relações se estabelecem a partir do consumo comum de álbuns e de zines propostas a cobrir o metal underground nacional (com notícias, entrevistas com artistas e bandas, listas de lançamentos da semana/mês, festivais).

Por outro lado, Janotti Jr. (2014) argumenta que as cenas sejam um espaço de mediação constante entre “identidades nacionais/globais” e “sonoridades locais”. Se considerarmos esta mediação como uma das facetas das cenas, as “comunidades imaginárias” de Hill dariam conta de abarcar estas identidades nacionais que Janotti Jr se refere; enquanto as cenas manteriam a definição para as comunidades musicais locais e com interações mais frequentes entre as participantes.

Portanto, além de um problema de escala, é um problema de referência – a quem, ou o que, o termo se relaciona e pretende definir? Qual o trabalho conceitual que se busca desempenhar? Procuo então aplicar cena de forma a dar conta das comunidades musicalmente motivadas locais e regionais (‘estaduais’, ou como a cena do oeste paranaense que as vezes interage com o Paraguai mais do que com São Paulo) mas também nacionais.

Nesta dissertação, utilizo a noção de cena como uma forma de acionar a (e também performar de certa forma o trabalho teórico da) noção de “comunitarização” weberiana para enquadrar a “comunidade underground” da cidade de Toledo.

“RATOS DE PORÃO TEM NADA A VER COM CHARLIE BROWN JR.”: O MOVIMENTO UNDERGROUND DE TOLEDO ENTRE ASSOCIAÇÕES E DISSOCIAÇÕES

Toledo é uma cidade localizada no Oeste do estado do Paraná, e fica próxima a Cascavel (40km de distância) e Foz do Iguaçu (150 km de distância). Ela também fica próxima do Paraguai – tanto pela fronteira Guaíra/Salto del Guaira, quanto pela fronteira Foz/Ciudad de leste. Sua economia investe bastante na indústria e na agricultura, possuindo uma paisagem tomada pelas plantações de soja.

Esta ‘agriculturalização’ da cidade acaba por se refletir no gosto pela música sertaneja e principalmente no gosto pelo sertanejo universitário. Além dele, outros gêneros musicais mais pop também têm presença constante – sejam em festas ou nos bares mainstream da cidade. Os eventos universitários da região são um outro tipo de espaço onde este tipo de música tem presença marcada. As famosas ‘cervejadas’ investem principalmente no sertanejo universitário e no funk.

Em paralelo, o rock tem um status de música mainstream na cidade, com alguns bares especializados em tocar este tipo de música e participar do circuito de bandas cover do estado e do país. O público destes lugares costuma abarcar jovens que não frequentam a cena underground da cidade até adultos com mais de 40 anos. Esse público mais velho muitas vezes é percebido como os “tiozão”; que ouvem o rock clássico e de bandas já estabelecidas¹⁰. O “Pub Abbey Road” é um dos mais populares, e antes da pandemia, semanalmente um grupo cover de Red Hot Chilli Peppers, Foo Fighters, Nirvana, Pearl Jam, Guns and Roses, AC/DC... enfim, um grupo cover de bandas de rock/hard rock mainstream, se apresentava no espaço. Mas mesmo assim, o Abbey se localiza ao lado do “Empório Santa Maria”, a balada de música sertaneja

¹⁰ Essa distinção é difícil de ser feita. Porque muitas bandas que são aglomeradas aqui – como AC/DC, Iron Maiden, Guns’n’roses, Def Leppard, Led Zeppelin, Black Label Society – são bandas que tendem a fazer um som hard rock ou de metal “clássico”, que se distancia bastante do som feito e ouvido pelas bandas underground – seja do punk/hardcore ou do metal extremo.

mais famosa da cidade. Então, há uma existência do pub englobada pelo Empório. Uma certa marginalização do rock, mas ainda assim se posicionando como um ambiente mainstream.

Esta tensão entre marginalização e mainstream que configura o rock em Toledo se manifesta pela formação, em 2017, do Movimento Rock Toledo, ou MRT. Grupo este que buscava formar uma rede de apoio às bandas e aos artistas locais que circulavam e faziam shows pela cidade, sem distinção quanto se as bandas tocavam “cover” ou músicas autorais. As bandas cover, como dito acima, são “especializadas” em tocar músicas já gravadas por artistas já consagrados e famosos, as vezes fazendo sessões “rock anos 90” – com Pearl Jam, Alice in Chains, Red Hot Chilli Peppers, etc. – ou especializando em artistas específicos.

A auto-organização das bandas locais manifestava também uma insatisfação com a forma que a “cultura” de Toledo estava sendo gerida e organizada, pensando nas políticas públicas de incentivo à cultura que eram insuficientes. Então, uma das formas de apoiarem-se foi pela promoção e eventos próprios, os “Festivais MRT” – que em 2020 teve sua 5ª e por enquanto última edição – e alguns acordos quanto à cobrança de valores entre as bandas para apresentações ao vivo.

Muitos artistas e suas bandas foram convidadas para participarem das primeiras reuniões de organização. Entre elas estava a Juventude Perdida, banda de punk/hardcore cujo vocalista é o Lessandro. Ele tem 32 anos e frequenta a cena da cidade desde a segunda metade dos anos 2000, mas só em 2016 juntou-se com outros membros da cena para formarem a Juventude. E desde lá, eles vêm tocando e ajudando na mobilização da cena toledense.

Eu conheci o Lessandro primeiramente enquanto o vocalista da Juventude, e depois me tornei um pouco mais próximo por frequentarmos os mesmos “rolês” e compartilharmos algumas amizades – fato que facilitou o contato para entrevistas. E sobre esta questão do MRT, ele me contou que fora junto com outros músicos que conhecia e de quem era amigo às reuniões para que pudessem entender direito quais eram as propostas do movimento e as vantagens para a filiação das bandas.

Contudo, para ele algo ficou muito explícito nas falas e na postura de organização do grupo. Como ele argumentou para mim: “o que os cara queriam e colocavam, no meu entendimento, eles queriam dinheiro. Queriam dinheiro. Queriam unificar pra todo mundo cobrar o mesmo tanto de cachê, não importa qual banda fosse”. A questão de cobrar o mesmo valor não era em si um problema; afinal, ter uma banda é muito custoso, fato reconhecido pelo próprio Lessandro.

Eu até entendo os cara, entendo muito bem. Porque assim, é instrumento, é comprar corda, é comprar não sei o que, é energia, é estúdio. É uma grana. É uma grana. Transporte, é uma grana. Eu entendo perfeitamente. Mas assim, não tem como comparar uma banda A com uma banda B, não tem (Lessandro).

Esta referência à comparação entre bandas se deu porque a Juventude Perdida é uma banda de músicas autorais; Lessandro e os outros integrantes da banda compõem e escrevem as canções juntos, em sessões de ensaio e de momentos de experimentação para novas canções.

Uma banda que só toca cover do Raimundos; claro que vai ter mercado. E comparar com uma banda que só toca música própria, os cara não vão pagar, os cara não vão ver; quem vai ver são os amigos, a cena. Porque assim, rock não toca mais na rádio, não tem nenhuma banda de rock tocando na rádio. Não tem. Como que o cara vai cobrar fazendo música própria. Cobrar 800 pila; cê acha que os cara vão pagar 800 pila pra uma banda que vai tocar música própria, pra ir na casa do cara lá e não ir ninguém? Não vai né; vai pagar pro cara que toca CPM22, Detonautas. Porque assim, apesar de não tá tocando na rádio, essas bandas aí chamam. Os cara que tocam esse cover aí, Charlie Brown Jr (Lessandro).

O que se torna manifesto na fala do Lessandro é o fato do MRT investir e tomar como pressuposto a realidade das bandas cover para todas as experiências possíveis das bandas e artistas da cidade. O circuito mainstream e as formas de circulação das bandas cover foram tomadas como as experiências básicas na formatação e organização do grupo MRT, ressaltando as relações mainstream de consumo e produção musical. O que acarretou numa marginalização das bandas underground e voltadas para a composição de músicas autorais, escritas e compostas por elas mesmas. Não é uma posição contrária ao cover musical em si, mas ao foco automático em buscar fazer apenas isso por ser mais fácil de ganhar dinheiro. Pois existe um certo circuito para as bandas cover tocarem que não existe para as bandas underground – como é manifesto na fala acima.

Este estranhamento entre as experiências underground e as do mainstream fora sentido por outras artistas, o que as motivou a encabeçar uma “debandada” do MRT para a formação de um coletivo próprio de artistas underground.

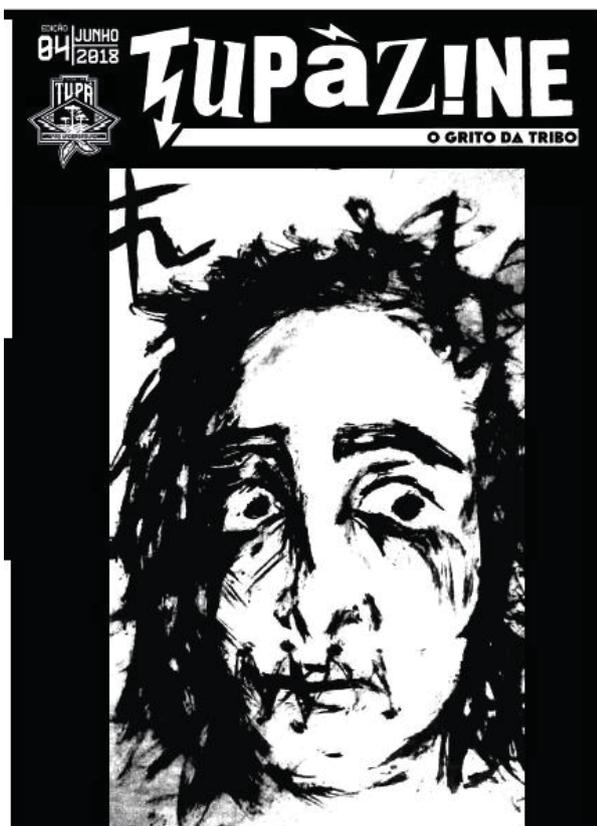
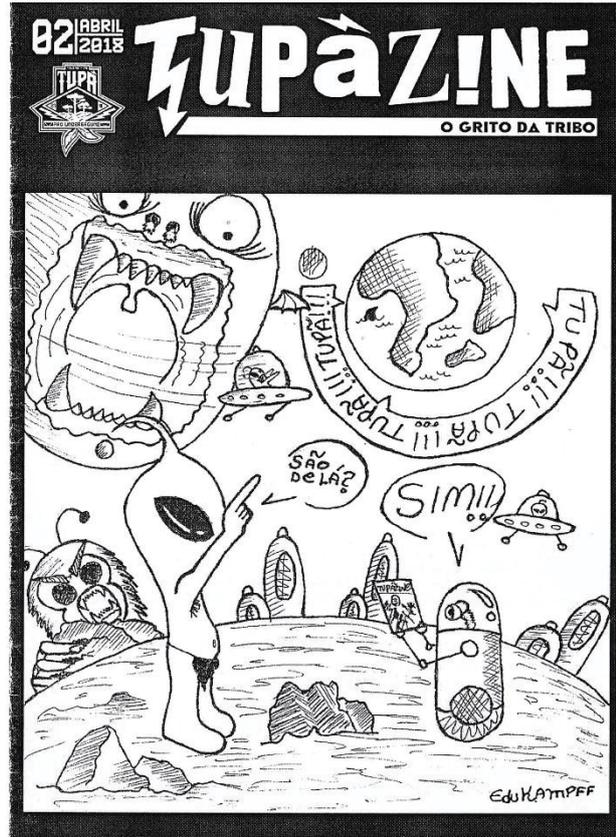
Daí outros mano já enxergaram isso aí. E foi [quando chegaram] em mim e [falaram] ‘vamos fazer uma parada? Eu já tô com a ideia aqui e tal’, e eu falei ‘bora, vamo se fortalecer’. Porque se os cara tava se fortalecendo, a gente precisava se fortalecer também. Quem ficou de fora, porque a gente ficou à margem dos cara. Era a realidade deles, a gente não tinha nada a ver. Eu entendo que os cara tem tudo um gasto, tocar num, é massa assim você padronizar um valor, se sua banda toca também no rolê. Daí é isso. Daí a gente, daí [chamaram] a gente pra montar a Tupã e rolou a Tupã; dos caras da margem (Lessandro).

A TUPÃ – acrônimo para “Toledo Underground Pró Associação” – surge em março de 2018 com o objetivo de “fornecer aos artistas associados (músicos, bandas, artistas plásticos, artistas visuais, etc.) apoio, respeito e, principalmente, possibilidade de crescimento

profissional e intelectual” (tupãzine, março de 2018). E o nome faz referência ao deus do trovão da mitologia tupi-guarani (segundo a mesma zine).

A associação atuava como uma “rede de auxílio e assistência às bandas underground, aos artistas que não se encaixam ou não encontram espaço em lugar algum e aos fãs de rock que não encontram rolês diversificados para apreciar”. Este trecho foi retirado da “Tupãzine” número 1 (março de 2018), e como o nome faz menção, ela era a zine construída pela própria Tupã para a promoção destas atividades propostas. Divulgando também os trabalhos das bandas, das artistas, a produção de fotos promocionais e material gráfico, organização de eventos e festivais. Enfim, a zine se configurava como o principal material de divulgação do coletivo.

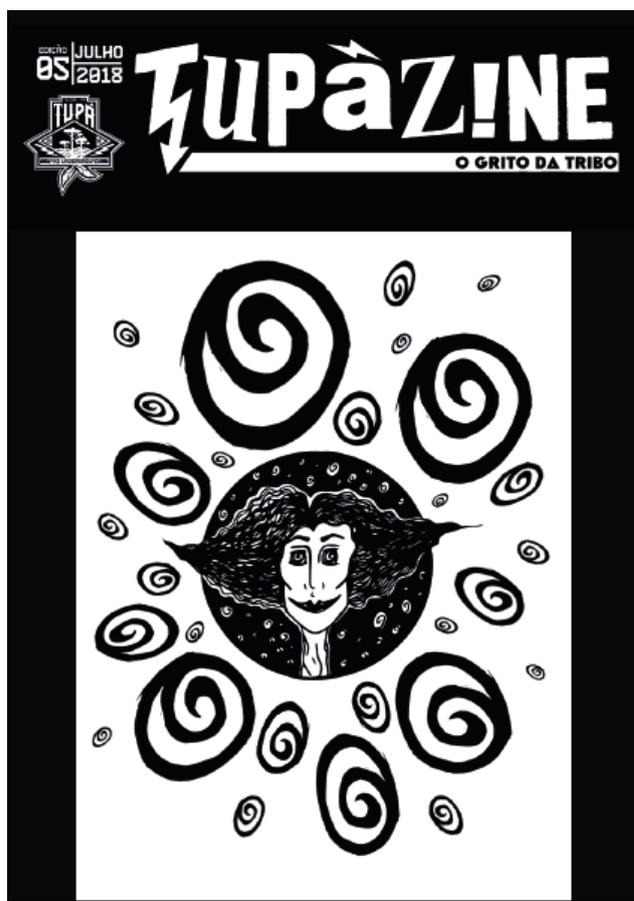
A ‘Tupãzine’ teve cinco números, editados e lançados no decurso de cinco meses do ano de 2018, indo de março a julho daquele ano. Todos os números foram editados pela Franciele Garcia, pela Luisa Canezim e Lucas Amorim. Os dois primeiros números foram feitos a partir de colagens em papel sulfite e com canetas, tudo à mão, em uma zine “original” que depois fora xerocada e permitiu a impressão de mais números para venda e distribuição. Os três últimos números já foram feitos no computador com o auxílio de programas de edição de imagens e arquivos. Não existem referências quanto à tiragem. Todas as zines foram impressas em folha tamanho A4 dobrada ao meio, como um livreto contendo 8 páginas ao todo – ou seja, duas folhas dobradas ao meio.



Aí do nada assim a gente se apresentou num Rockato¹¹, foi a primeira aparição da Tupã. Foi aquele chute nas costas dos caras, aquela voadora nos cara. Porque do nada a gente já apareceu com tudo, com camiseta já, meio que uma bandeira, levantou a bandeira. E imagina assim pros cara, ‘ué, tem outro movimento acontecendo’ (Lessandro).

A imagem evocada no relato manifesta o posicionamento de contestação e embate que caracteriza o underground. Contestação das normas e posturas comuns, e embate de legitimar e manifestar tal posição. Apesar deste início emblemático, a Tupã teve vida curta – como dito acima, um pouco mais de quatro meses. Porque um dos membros do grupo que participou da debandada do MRT, tomou a Tupã como uma criação dele. O logotipo do coletivo foi ele quem criou, o nome também (a identidade visual de certa forma). Então, ele acionou estas criações como uma manifestação de um certo controle sobre as direções e atividades que o coletivo propunha desenvolver.

Postura esta que vai contra os interesses e objetivos que motivaram a criação do coletivo em primeiro lugar. Como Campoy (2008) argumenta sobre o underground do metal extremo,



¹¹ É um festival beneficente promovido pela prefeitura de Toledo cujo objetivo é arrecadar ração e dinheiro para os animais de rua ou recolhidos e cuidados pela AFOCATO (Associação Focinhos Carentes de Toledo). Ele será apresentado com mais cuidado mais à frente.

não há hierarquização das atividades. A cena é organizada como um espaço horizontalizado de ação e interação comum entre as pessoas. Claro que manifestações de impacto sobre outras pessoas seja intrínseco a qualquer campo, mas o controle é muito diferente da influência. Isto fica evidente aqui:

O cara não deixava ninguém falar, ele tinha a namorada dele até então e não deixava nem a mina falar. A reunião era na casa da mãe da mina e ele não deixava a mina falar e queria mandar. A gente queria um negócio reto, um negócio amplo pra todo mundo ter voz e só ele queria ter voz, e ele queria meio que mandar na gente. Como se a gente fosse trabalhar pra ele (Lessandro).

A tensão no grupo se apresenta por esta dissonância entre um grupo cujo objetivo era apoiar e dar suporte às bandas e artistas da cidade e região e um membro que desejava ser ‘líder/chefe’ do grupo e estipular hierarquias. Assim como o próprio princípio de igualdade e horizontalidade motivou as decisões tomadas pelo grupo em detrimento desta ofensiva. Houve uma conversa e a Tupã, em grupo, pediu que o membro em questão se retirasse. Houve então este afastamento, e as reuniões do grupo se mantiveram por algum tempo.

Só que o bagulho era dele – ele que fez o logo, ele que criou o nome. E a gente assumiu, ‘cê não vai participar mais’. Porque a gente pensava que era assim, que o bagulho era tudo nosso. Só que daí passou umas duas semanas, a gente tocando o bagulho e tal, fazendo reunião. Aí o cara chegou ‘ó, o nome é meu, a logo é minha’ (Lessandro).

Esta afirmação de posse serviu como base para sua afirmação anterior de controle, levando à dissolução da Tupã em nome de evitar quaisquer problemas legais. É deste contexto que surge a Subversa tomando a forma dum coletivo para artistas.

Outro fator que pode ser atribuído à cisão é pela postura do “pretendo dono da TUPÃ” ir contra o construto ideológico da comunidade como uma “utopia igualitária” (HILL, 2016). As cenas musicais são pensadas como um agrupamento de iguais, assim como a nação é imaginada como um aglomerado de pessoas iguais cujas diferenças são suplantadas ou negligenciadas em nome desta semelhança.

Aqui no caso da cena underground, a igualdade é uma “igualdade estética”, motivada musical e artisticamente. E ela se refere a duas coisas diferentes, mas conectadas:

[à] maneira pela qual músicos, fãs e jornalistas são imaginados como sendo de mesmo status e registrando o mesmo respeito; e à maneira pela qual a comunidade é pensada como sendo diferente da sociedade mais ampla e portanto não possuindo as mesmas áreas de discriminação (HILL, 2016, p.56).

É quase um espaço deslocado da realidade para pessoas que se sentem diferentes da sociedade mais ampla, unidas por um mesmo gosto musical; uma comunidade de iguais onde

ninguém e nenhuma pessoa ocupa um lugar mais alto que a outra – algo que também se manifesta no texto retirado da Tupazine nº1 (março de 2018) acima reproduzido.

Na primeira zine da Subversa, lançada em agosto de 2018, esta questão é adereçada logo na primeira página, onde podemos ler sobre as motivações da mudança:

A mudança aconteceu por divergências nos interesses do coletivo, que desde o princípio se propôs a ser um suporte e um braço direito para o artista independente. **Para que isso aconteça, todos devem ser ouvidos e atendidos de forma organizada, mas horizontal.** (grifos meus – SUB nº01, agosto de 2018).

Na fala do Lessandro, a Subversa é “um filho da Tupã, um filho bom”. Esta referência à Subversa ser ‘boa’ é em relação às atitudes e ações do “pretense dono” acima mencionado. Há aqui uma desavença percebida entre os “valores” e as “atitudes” manifestas por ele. Campoy (2008) faz referência à postura de artistas e membros do underground considerarem que a falsidade do mainstream seja fruto de um descompasso entre as ações e as ideologia das pessoas, que usam a arte e a música – que deve ser honesta – para apenas conseguir dinheiro e notoriedade. Isto se repete na questão da Subversa, onde o descompasso se manifesta na proposta de “fornecer (...) apoio, respeito e, principalmente, possibilidade de crescimento profissional e intelectual”, e as atitudes de controle e “tirania” que contrariam esta postura.

No texto da abertura da zine SUB nº1 (de agosto de 2018) ainda podemos ler outras manifestações desta posição:

Como o próprio underground sugere, o coletivo deve ser do povo, para o povo, e todos devem ter a mesma importância para que o movimento aconteça. Então, para derrubar líderes e pódios, a Subversa veio com propósito de unificar o movimento e dar voz a todos! (SUB nº01, agosto de 2018).

Esta primeira zine também apresenta as bandas que juntaram-se ao coletivo, como a Wargore, a Juventude Perdida, Drive Core, Motorhell, Rope Bunny¹² – todas (exceto a Juventude) que tocaram no primeiro evento organizado pela Subversa, o “Toledo em chamas” que aconteceu em outubro de 2018.

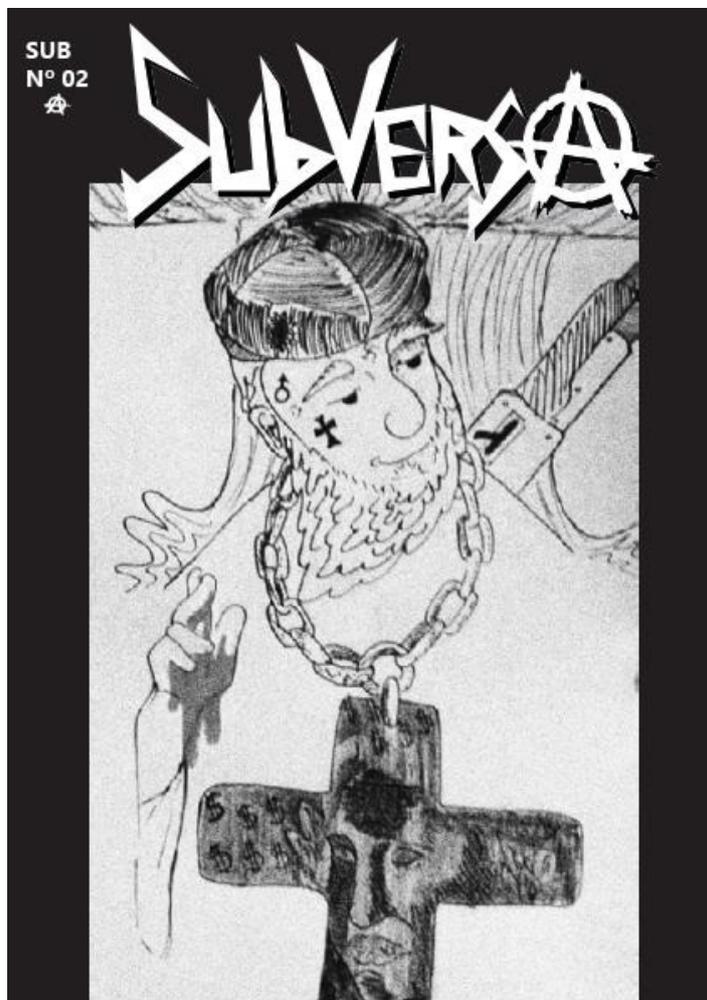
¹² Destas bandas, apenas a Drive Core não está mais em atividade. Falarei da Wargore mais à frente. A Motorhell ainda se encontra na ativa, e tocou no Rockato deste ano (como mencionarei adiante); eles tocam músicas cover de death e thrash metal, mas também compõe músicas autorais também nestes estilos. Já a Rope Bunny é uma banda de um homem só – Bob Scienza – que toca stonerdoom e doom blues. A banda estava se preparando para lançar seu primeiro álbum, mas as publicações das páginas da banda nas redes sociais (facebook e instagram) estão sem atividade desde 2020. Mas podemos encontrar alguns EPs da banda no serviço de streaming Spotify – como o de 2020 “Necropolitics dance”, e o de 2019 “Death to Bolsobanger”.



A Subversa produziu e publicou apenas 4 números de sua zine, e as edições tiveram a participação de mais pessoas enquanto editoras dos números – mas os nomes que se repetem com maior frequência são da Franciele Garcia, Priscila Turetta e Steph Ciciliatti. Os números contam com desenhos, charges e poemas de pessoas e artistas filiadas ao coletivo, e todos foram produzidos no computador a partir de aplicativos de edição e formatação de arquivos. Contudo, o formato de edição é o mesmo de livreto das Tupãzines. Um tema que percorreu todas as edições – além da divulgação dos shows e eventos onde as bandas com membros participantes tocaram – é a posição contrária ao fascismo e principalmente contrária ao atual presidente Jair Bolsonaro.

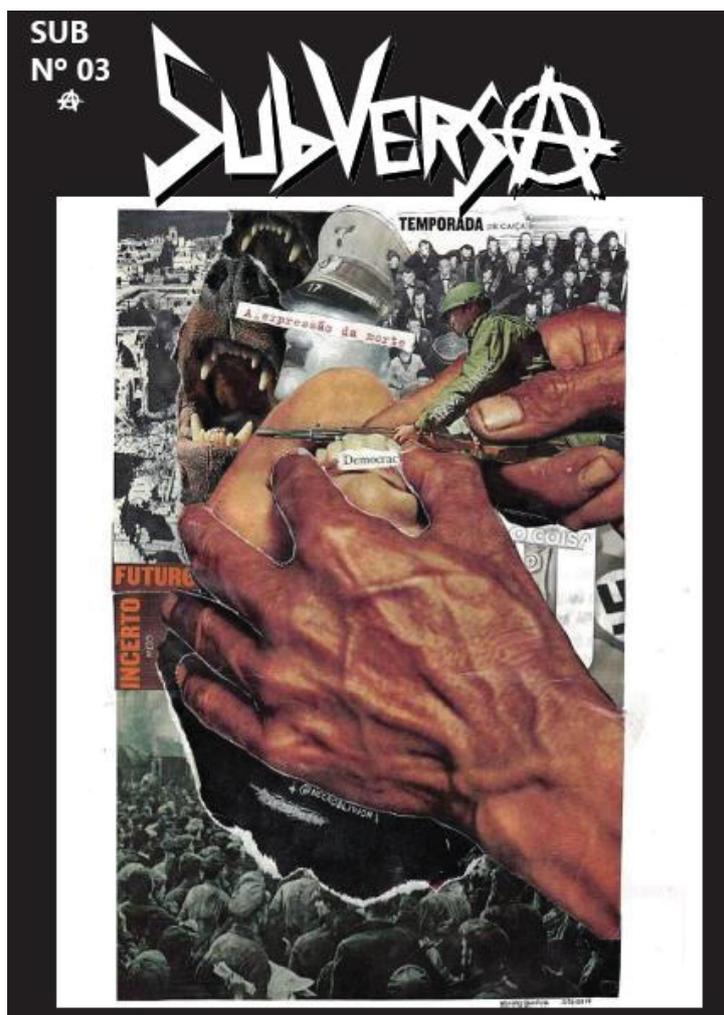
A SUB nº2 (setembro de 2018) apresenta duas manifestações neste sentido. Uma delas é um poema que faz um paralelo entre o assassinato de Marielle Franco e a facada que o então candidato à presidência tomou antes das eleições de 2018. O paralelo é traçado a partir duma conexão proposta pela ideia de “autoria”, como evocado na frase também presente na imagem de fundo do poema e usada como manifestação política: “Quem mandou matar Marielle?”. Isto pode ser visto no verso do poema onde lemos: “Facada mal dada/ projeção eleitoral,/ mais uma

matéria/ para o jornal nacional./ Chacina encomendada/ silêncio parcial,/ quem matou Marielle,/Anderson, e todos/ aqueles que ousam/ lutar?” (LUCIANO RENATTO, SUB nº 2 setembro de 2018).



A outra é uma imagem composta por um fundo preto com textura de papel amassado e letras em branco. Na metade do quadro, em sentido diagonal, lemos em uma faixa vermelha escura: “#ELENÃO”. A faixa cobre os olhos da cabeça de Jair Bolsonaro, cuja boca está aberta evocando um sentido de choro ou grito – quase como se estivesse decepada. No topo da imagem há a exposição da ideia de que o underground não combina com as formas de opressão associadas ao, e manifestas pelo presidente: machismo, fascismo, homofobia – entre tantos outros possíveis; em seguida afirmam que aquelas ideias não combinam com estas práticas de opressão. Logo abaixo podemos ler: “Rock/metal é contra cultura, nasceu de movimentos contra uma sociedade conservadora e opressora. Não seja hipócrita. Não apoie quem te oprime!” (SUB nº2, setembro de 2018).

A edição número 3 da zine foi lançada após as eleições, em novembro de 2018, e apresenta a questão com mais cuidado e mais informação. Com a vitória do atual presidente, os movimentos de esquerda promoveram um acirramento de sua posição contrária às políticas neoliberais e conservadoras apresentadas por ele, assim como contrária à posição moral assumida por ele. Isto é manifesto no texto publicado neste número da zine, intitulado de “A ascensão fascista no Brasil” – o texto ocupa metade da página, enquanto a outra metade é preenchida por um desenho do atual presidente vestido com farda e indumentária nazista; acima dele podemos ler o antigo slogan da ditadura “Brasil: ame-o ou deixe-o”, contudo, o “ame-o” foi substituído por um balão que contém uma fala do presidente onde lemos: “me ame”, fazendo alusão à postura narcisista apresentada por ele. O desenho é de autoria de Vitor Teixeira, desenhista que ficou famoso por seus desenhos política e culturalmente críticos.



O texto faz referência ao resultado das eleições de 2018, e descreve seu entendimento de que a escolha democrática de um candidato antidemocrático e com ideais fascistas possibilitou a promoção – por parte do eleitorado do então candidato – de preconceito e agressões contra as minorias sociais. O texto segue então na descrição das tendências dos regimes fascistas, como “a valorização do sentimento de nacionalismo (...) Ele também se utiliza da presença do militarismo e de preceitos religiosos como formas de controle e manipulação da população” (SUB, nº 3, novembro de 2018). Por fim, fazem o alerta de que tais regimes também se caracterizam pela perseguição às pessoas opositoras por meio de censura, violência e tortura; e fazendo ataques à liberdade de expressão mínima da população. E “Sendo assim, a nossa liberdade de expressão corre risco, e por isso declaramos que a Subversa é **antifascista**” (grifo no original; SUB nº3, novembro de 2018).

A página seguinte continua este tema, apresentando “Como o fascismo afeta o underground?” um texto que busca apresentar e demonstrar um caso prático e histórico de como posturas políticas e de organização do estado fascistas afetam o movimento underground e a produção artística de forma geral. O caso empírico é a Ditadura empresarial-militar instaurada no Brasil em 1964, apresentada no texto apenas como “Ditadura Militar de 64”. Há a construção discursiva de uma conexão com a noção de “subversivo”, categoria utilizada pelo regime ditatorial para qualificar artistas e produtos artísticos que manifestavam uma postura contrária ao regime, geralmente atacando algum ideal moral sustentado. As obras subversivas eram, como apontam no texto, censuradas, com a possibilidade de consequências sérias às artistas e suas criadoras – principalmente a tortura. A imagem proposta é a perda da “liberdade”:

Em um país democrático temos a liberdade de ser a favor ou contra a qualquer governo, de expor nossas opiniões e escrever sobre qualquer assunto, e a Subversa por ser um coletivo cultural underground, depende muito dessa liberdade para garantir que seus artistas ainda consigam fazer o trabalho independente (SUB nº 3, novembro de 2018).

O texto encerra com um retorno ao tema da inconsistência entre apoiar ditadura/fascismo e participar do underground.

É perceptível que a cena de Toledo assume um posicionamento político bem delimitado, o que se torna uma importância na e para a organização da cena e do coletivo. O punk tem essa vertente muito bem estabelecida que pode ser vulgarmente estabelecida como “punk de protesto”, cujo mote temático são as críticas ao governo e à realidade social como um todo.

Essa questão que você falou da crítica é um elemento principal para você na música que você ouve?

Pra mim sim. É aquela crítica ao governo, aquela crítica social. Pra mim é o mais importante hoje pra ouvir. (...) Agora a gente [a banda] vai começar a fazer música nova né. Eu já tenho as letras prontas e a rapaziada musicaliza no caso. Então a gente tá vendo com músicas tipo que falam sobre as drogas, que ela destrói a vida da pessoa. Aí tem música que vai falar sobre o governo; tem música que vai falar sobre a diferença economia do bairro mesmo né – porque aqui cê já tem uma casona massa e ali uma casa mais humilde. Daí a gente tá tratando sobre essa questão também (Lessandro).

É uma posição que se diferencia do underground do metal extremo (CAMPOY, 2008), que geralmente vocaliza uma posição “apolítica” sob a retórica do “o que importa aqui é a música, e só ela” (apesar de achar que esse valor hoje em dia tenha sido deslocado nas cenas underground até mesmo do metal extremo).

Podemos perceber isso numa fala da Franciele sobre o punk e a política:

Eu acho que minha ideologia política hoje é por causa do punk, sabe. Acho que ele influenciou bastante na minha adolescência, sabe. Tipo, porque eu sempre fui o tipo de pessoa que ouvia a música e prestava atenção na letra. Tipo hoje, por exemplo, tem pessoas que ouve Rage Against the Machine mas nunca parou para prestar atenção nas letras (risos) (Franciele).

A Franciele tem 25 anos, é designer gráfica, publicitária e também fotógrafa, e nos coletivos ela atuava organizando eventos e posteriormente fotografando-os. Ela também já dirigiu e produziu um vídeo clipe para a Juventude Perdida, além de fornecer imagens e fotos para as bandas participantes dos coletivos para a criação de suas identidades visuais. Ela frequenta a cena de Toledo desde 2012 (mais ou menos), e por ter esta trajetória aterrada na cena underground considerei importante entrevista-la para este projeto.

É, não é à toa que hoje em dia eu não me considere metaleira porque não é uma galera que me agrada muito pra rolê, sabe. Tipo, exceto quem, se fosse pra dar rolê com o pessoal do Manger¹³, dar rolê com o pessoal da Skröta¹⁴, nossa, super 10. Eu iria. Porque politicamente falando a gente se dá bem assim. Mas tipo, eu ir pra cascavel para dar rolê com os metaleiros de lá eu não duro nem um dia lá direito (risos)

(risos) treta na hora com os maluco

(risos) Sim! Tipo, o punk formou a minha ideologia política e também formou o meu círculo de amigos que eu mantenho até hoje, sabe (Franciele).

¹³ Manger Cadavre? é uma banda de crust punk/metal de São José dos Campos no interior de São Paulo. Foi formada em 2011 e manteve-se em atividade até os dias de hoje, inclusive lançaram seu último álbum em 2021, chamado de “Decomposição”. A banda é liderada pela Nata (vocalista) e composta pelos Marcelo Kruszynski (baterista), Bruno Henrique (baixista) e Paulo Alexandre (guitarrista). O crust punk é marcado por instrumental pesado e rápido, fazendo um “meio de campo” entre grindcore, hardcore e metal extremo, com um gutural rasgado e áspero e cantado em português.

¹⁴ A Eskröta é uma banda de thrash-punk também do interior de São Paulo. Ela é composta pela guitarrista/vocalista Yasmin Exodus, a baixista Tamy Leopoldo e pelo baterista Jhon França. A banda está em atividade desde 2017, e seu último álbum é de 2020 chamado de “Cenas Brutais”. A sonoridade é também marcada por guitarras pesadas e rápidas e um canto rasgado e que se aproxima dum gutural.

Mas apesar desta pretensa ‘apoliticidade’ das cenas underground de metal extremo, em Toledo a Subversa dialoga com bandas locais de metal extremo. E as bandas de metal que interagem e se associam com o coletivo apresentam um alinhamento político comum; e o mesmo ocorre com as artistas individuais.

A última zine, SUB nº4 lançada em dezembro de 2018, não possui a questão política como um assunto central da mesma forma que o número anterior. Nesta edição temos, por outro lado, exemplos da socialidade do underground – ou seja, a manifestação das relações estabelecidas pelo coletivo e quem participa dele com a rede alternativa de comunicação da cidade de Toledo (como a participação no Programa Antropofagia, veiculada à rádio da UNIOESTE¹⁵) e com o circuito underground nacional.



¹⁵ O programa de rádio Antropofagia é vinculado à Kula Webrádio que funciona dentro da UNIOESTE (Universidade Estadual do Oeste do Paraná) como um programa de extensão desta. E tem como foco a divulgação dos clássicos do do Blues e do Rock mas que “apoia incondicionalmente os novos sons independentes dos artistas regionais” – retirado da página do programa do Facebook: <https://www.facebook.com/Antropofagica/>. O programa encontra-se em sua 15ª temporada.

Este último conjunto de relações é manifesto pela participação da Subversa enquanto coletivo do “Maniacs Metal Meeting”, que é o maior festival ao ar livre (ou “open air”) de metal underground da América Latina, e já foi realizado quatro vezes – cuja última edição foi em 2019 – em Rio Negrinho, Santa Catarina. As relações são explicitadas pela forma com a qual descrevem como foi a participação: “Foi uma experiência incrível, tivemos espaço para vender nossos merch e fizemos novas amizades dentro do underground” (SUB nº4, dezembro de 2018). A participação da Subversa no evento se deu de duas maneiras, a primeira enquanto imprensa – onde o coletivo agiu enquanto “repórter” e “fotógrafa” do evento; e também enquanto bandas – tocaram no evento o artista Rope Bunny e a banda Wargore.

A Wargore é uma banda de death metal de Toledo cujo baixista é o Otávio. Além desta, ele também toca na Kill Again (como guitarrista), na Mangarosa (como baixista) e em mais alguns projetos ainda não anunciados. Otávio é o único “metaleiro” do grupo de pessoas que entrevistei, tendo frequentado desde 2010 a cena underground de Cascavel – cidade localizada a 40 km de distância de Toledo. Ele é originalmente de lá mas mudou-se para Toledo em decorrência de seus estudos na UNIOESTE (período em que nos conhecemos por meio do curso de ciências sociais da universidade) em 2019, o que o fez entrar mais em contato com o underground da cidade.

A Wargore já era membra da TUPÃ em 2018, antes da entrada do Otávio na banda, e se manteve participando da Subversa – como a análise das zines demonstrou. Contudo, seu entendimento de como uma cena funciona e se estabelece está muito aterrado à sua experiência no metal underground de Cascavel.

Quando eu comecei, é aquela coisa né, você não conhece tudo (...). Tem muita gente que conhece uma banda ou duas e ouve de um show de rock e começa a frequentar a cena e aos poucos vai... Pelo menos onde tem uma cena estabelecida né (...) Mas o ambiente [em Cascavel] proporcionava isso: tinha lugar pra ir, tinha uma cena rolando, e além disso eu tinha liberdade de ir. (...) Tipo, tinha 13, 14 anos e tava no rolê. E era isso aí. Era Adega da vida e as coisas foram acontecendo junto. Aí nisso, participando da cena, conversando com as pessoas, as pessoas vão te indicando mais bandas, vão te indicando mais som, vai trocando umas ideias sobre as coisas, e vai te alimentando isso. A minha história pelo menos é isso. É uma coisa meio mútua de ouvir som e de participar da cena, isso e cada vez mais... (Otávio).

As comparações entre Cascavel e Toledo são frequentes por serem cenas com diferenças entre si apesar de serem muito próximas espacialmente. Enquanto em Toledo a cena é influenciada mais por uma postura punk/hardcore, mas mantendo uma abertura, a cena de Cascavel é organizada a partir da lógica do metal extremo. Contudo, o que elas mantêm em

comum é a utilização da noção de “underground” para definir aquilo que fazem e a maneira como se relacionam com a produção das músicas e seu consumo.

A noção de underground se torna importante para que o grupo defina a si próprio e estabeleça sua identidade a partir desta qualificação que é, em si, um posicionamento. Isto porque o underground evoca para sua autodefinição a diferenciação e oposição com a noção de mainstream. Não é possível pensar em um movimento underground sem manifestar sua oposição e diferenciação em relação ao mainstream – com sentidos múltiplos em oposição: como de comum/extremo, de falso/autêntico, de ruim/bom, de fraco/forte, ou de vendido/honesto. É um claro exemplo do que Bateson (2006) chama de “cismogênese”; e na realidade toledense não é diferente.

Podemos perceber um exemplo de “cismogênese”, que se define pela escolha e tomada de posições que apenas podem ser afirmadas ou identificadas – ou mesmo incitar identificação das pessoas – se evocarem em seus discursos e performances a outra posição relacional e oposta. São posições alcançadas na interação e em sucessivas diferenciações entre as pessoas ou grupos, sempre tendo em vista a posição assumida pela outra como referencial. O que dá uma forma às retóricas de oposição utilizadas para manifestar a oposição mesma. (Penso que isto manifesta uma certa interdependência entre as duas organizações musicais, porque o underground não teria como se caracterizar e se definir se não utilizasse, ou manifestasse, o que é o mainstream.) Como argumenta Bourdieu (2011), a identidade só se manifesta por meio duma diferenciação.

Porque para muitas pessoas que frequentam o underground, a música mainstream seria simplesmente uma negociação monetária: paga-se um certo valor em dinheiro, e obtém-se o CD. A música aqui não passa dum simples gosto, uma simples ‘curtição’ barulhenta. A passividade vem desta troca monetizada, onde a pessoa fã “não precisa montar o show, escrever revistas ou ter sua própria banda. daí sua passividade” (CAMPOY, 2008, p.35). O MRT é definido da seguinte forma pelo Lessandro:

Então tem um movimento antes da Tupã?

Tem um movimento antes, que daí era os cara que eram de outras bandas. Que é uns cara que já tocam mais por dinheiro, sabe. Uns cara que – nada contra, que fique registrado (risos) – que é uns cara que toca já no Abbey Road, nesses lugar assim. Pra mim é cara que toca cover e que ganha dinheiro tocando cover.

Só tocam cover?

É, só tocam cover do Charlie Brown Jr., só tocam cover do Red Hot, Pearl Jam. Cê não faz música, cê faz cover. Aí os cara são muito bom, mas são boas bandas cover. Aí não adianta né. Nada contra o cover né, mas... em todo caso, essa galera fez o MRT (Lessandro).

O underground, diferentemente do mainstream, exige que a pessoa se torne uma produtora ativa do espaço (CAMPOY, 2008. p. 35), precisa querer participar e investir pesado nesta participação. Além de ser fã ou musicista/músico, a pessoa fã pode também agir em outras frentes: com fotografias, promoção e organização de festivais e shows, produção de zines. Isto é manifesto nas próprias zines da Subversa e da TUPÃ, cujas páginas são usadas para a apresentação de artistas que participavam do movimento. No primeiro número da Tupãzine (março de 2018), há a apresentação da banda Juventude Perdida; no segundo número (abril de 2018), temos a apresentação de algumas artistas, entre elas Gabriela Fagotti (Yunka Artesanatos) e a Elo (HaraZuli livretos & pertences de estima); no terceiro número (maio de 2018), temos a apresentação das fotógrafas Franciele Garcia e Steph Ciciliatti.

Assim, percebemos que o underground é uma ecologia de práticas que funcionam com uma energia centrípeta, direcionando-as para o interior da cena e em favor dela. Por isso a ideia do Lessandro de criar um coletivo sob a retórica do “temos que nos fortalecer”, porque a cena só existe nesta interação entre as pessoas preocupadas em “fazer” o underground. Isto é também manifesto numa fala do Otávio:

Mesmo que o cara ele tenha uma banda por exemplo, e o cara curte o som, mas ele é tido como um cara fora da cena porque ele não vai nos shows. Porque quando tem shows as pessoas te esperam lá, as pessoas esperam te ver lá. E se você não vai e você tá em outros lugares e não tá lá, as pessoas ficam ‘ué, por que você tá em outro lugar e não tá na cena?’ entendeu, enquanto tá tendo show. Então eu acho que tem muito esse conceito de participação efetiva de você tá lá. Hoje em dia tudo, ainda mais com a pandemia, tudo mudou muito assim né. Mas tinha sim esse conceito de você tá lá **mesmo**, de você participar da cena, se possível ajudar comprando material das bandas, e divulgando e ouvindo o som das bandas locais, valoriza banda local, banda brasileira pra depois ir pra fora. E não gostar muito de cover, tem essa coisa também.

Em outra entrevista, os contornos da diferenciação se delimitam também na hora de tocar. Lessandro argumenta que a diferença também pode se encontrar no contato com a “galera”:

Eu acho que quem tá em show grande assim não tem a mesma essência que a gente tem de sentir a galera aqui perto. De ir lá, termina de tocar e a galera ‘pô cara, que massa’, não sei o que. É outro rolê. Eu acho que é o sonho de toda banda tocar em festival grande, ser reconhecida em todo o país. Mas eu acho que acaba perdendo a essência né (Lessandro).

Essa “essência” é um entendimento sobre as relações que estipulam enquanto banda com o público, a galera que cola nos shows. É a manifestação duma ideia de “proximidade”, uma diferenciação entre público e banda que se dilui assim que o show acaba.

(...) [Tipo] igual a gente tocou ano passado na Toca (do Raul), não lembro quando mas foi ano passado, quando deu aquela baixada nos casos assim. A gente tocou e a galera já cantando as músicas assim [do último álbum da banda], tá ligado. Pelo menos

os refrões né, não vou dizer que tudo. E tinha uma galera vinha e falava ‘pô, depois de tanto tempo só vim aqui pra ver vocês’. É massa pra caralho.

Acaba valendo pra porra esse contato né.

Pô, eu acho massa. É uma coisa que eu gosto. Cê terminar de tocar e a galera vir conversar assim, tá ligado. Até os caras das outras bandas vêm trocar ideia e eu acho massa.

Essa é uma parte que você mais gosta desse movimento underground?

É sim, o calor humano né. A galera te recebendo e tal, toda aquela correria, aquela expectativa.

Aquele nervosismo antes de tocar.

É. ‘Será que vai chover?’, será que não vai; será que vai dar gente, será que não vai. Eu acho massa isso aí. Até a hora que cê tá lá em cima lá, aí é o momento. Cê esquece tudo. Só canta (Lessandro).

Campoy (2008, p. 16) argumenta que essa proximidade entre artistas e fãs é uma das características do underground do metal extremo, e considero que seja importante no movimento em Toledo também.

Podemos entender o underground como o conjunto de relações estabelecidas entre as pessoas que têm como interesse fazer, ouvir, consumir, e debater um tipo de música específico, feito geralmente pela própria comunidade. No contexto de Campoy (2008, p. 24), o underground do metal extremo se configura enquanto uma forma de “vivenciar o metal extremo para além de uma escuta caseira das gravações”. Pode-se argumentar, portanto, que o underground do metal extremo seja uma forma de colocar em circulação manifestações de relações com a música extrema.

E a manifestação mais corrente destas relações com a música extrema e a cena underground é por meio da negação das relações com o mainstream. Se seguirmos o entendimento de Campoy (2008) de que o underground seja um “conjunto de relações”, então torna-se patente que a manifestação de relações com o underground seja feita pelo deslocamento das relações com o mainstream. Para ele, esta cismogênese – termo que eu utilizo, não ele – está na base de qualquer possibilidade de entendimento e identificação com o metal extremo:

A questão que se impõe, então, é compreendermos como essa diferenciação articula a organização do *underground*. Balizando a etnografia nessa direção poderemos, ao mesmo tempo, compreender melhor no que consistem as relações *underground* bem como fundamentar uma caracterização dessa oposição binária *mainstream/underground* (CAMPOY, 2008, p. 25).

Esta retórica da negação do mainstream se repete na cena de Toledo, e podemos argumentar que ela seja manifesta enquanto uma maneira de formatar o espaço social

(BOURDIEU, 2011) do underground. Para o autor, a ideia de espaço elicia noções de separação e diferenciação, pois é num espaço que somos capazes de assumir posições distintas mas ao mesmo coexistentes, definidas elas mesmas pelas relações estipuladas umas com as outras e por meio de sua “exterioridade mútua” – relações de proximidade, vizinhança, distanciamento, etc.

É por isso que o underground evoca práticas de menor escala, mas integradas ao espaço social da cena local e as relações que estipula com as diversas entidades que dão forma ao campo cultural mais amplo. A oposição ao MRT foi importante para que a TUPÃ, na época, pudesse ter uma identidade e uma definição; que permitisse que evocassem um auto-entendimento e uma auto-definição. E percebemos também que o posicionamento político assumido abertamente pela Subversa é uma forma de definir posições em relações de oposição, principalmente em oposição à política conservadora e neo-liberal.

Pode-se argumentar, assim, que o espaço de posições sociais é retraduzido num espaço de tomadas de decisão por intermediação do “habitus”. Ou seja, ao sistema de separações que Bourdieu tratou anteriormente (2011, p. 15-17) – que manifestam as diferentes posições nos sistemas do espaço social – aplica-se um sistema de separações nas propriedades das agentes – ou seja, naquilo que fazem (suas práticas) e aquilo que possuem (seus bens). Basicamente, “[a] cada classe de posições corresponde uma classe de habitus (ou de gostos) produzidos pelos condicionamentos sociais associados à condição correspondente (...)” (BOURDIEU, 2011, p 20).

Se pensarmos então num habitus underground, estaremos nos referindo ao conjunto de posições e decisões tomadas pelos sujeitos dentro das cenas underground. A escolha por fazer música não tendo em vista o retorno monetário é uma dessas decisões, as letras das canções e a estética são outras; o que implica em ser estrangida pelos condicionamentos do mundo do trabalho, por exemplo, como o mundo de onde sai a grana para manter a banda na ativa muitas vezes – financiando os equipamentos, gravações, ensaios, tudo do próprio bolso.

Apesar disto, há uma dimensão de sentido aqui onde estes estrangimentos são também fontes de satisfação. Campoy (2008, p. 42) faz referência a isto em um diálogo travado com Guga e Carlos, ambos membros da banda Sad Theory:

É interessante notar que esse gasto [de gravar um álbum], longe de ser um prejuízo, é percebido pelas bandas como um dispêndio positivo. No discurso do *Sad Theory*, apesar de enxergarem os custos da gravação como um mal necessário, não vêem outra forma de produzir sua própria música: “fazer música própria no Brasil é assim mesmo, ou você banca ou esqueça. Ninguém vai chegar pra você e bancar sua carreira”,

comenta Carlos. Guga complementa a resposta argumentado que “mesmo se alguém quisesse bancar, algum empresário ou gravadora, teriam que deixar todo o processo nas nossas mãos. Como isso não existe, sempre vão querer meter o dedo na sua música, deixa que a gente banca por conta”.

Apesar de não utilizar a retórica da liberdade de produção, Lessandro adereça a questão de outra forma:

[Igual] quando vocês abriram pro Surra que você me falou da outra vez. Muda, [na hora de tocar para um público grande ou um público pequeno] tem diferença? No tocar, no jeito que você se apresenta pra galera?

Não, pra mim é a mesma coisa. Se tocar pra uma pessoa lá, chegar pra tocar pra uma pessoa vai ser a mesma coisa. Claro vai chegar ali e vai falar ‘pô, só tem uma pessoa’, mas vai ser igual. Vai ser diferente do meu emprego, eu gosto de subir no palco, eu gosto de tá lá em cima.

É um prazer né, não é uma obrigação.

Ainda que tem que ir trabalhar pra ganhar dinheiro. Enquanto que tocar não ganha nada, mas é gostoso.

Ele usa a comparação com seu trabalho para demonstrar que, enquanto o trabalho é uma obrigação, uma forma de ganhar dinheiro, a banda é uma forma de prazer, um lugar que tensiona o cotidiano. Nesta relação, o underground da banda é também posicionado contra o mainstream do mundo do trabalho, demonstrando que o habitus underground se manifesta também nestes momentos.

Pois ele pode ser entendido como uma ‘pedra de Rosetta’ que permite que traduzamos as características intrínsecas e relacionais na tomada duma posição em um “estilo de vida unívoco”. Ou seja, permite que possamos “dar conta da unidade de estilo que vincula as práticas e os bens de um agente singular ou de uma classe de agentes (...)” (BOURDIEU, 2011, p.20). O exemplo acima se adequa muito bem a esta proposição de Bourdieu, porque o underground se torna uma forma de “paradigma para a ação”, modulando as interações e servindo de base para as escolhas pessoais.

Ambivalentemente, o habitus é produto das tomadas de posições das agentes, mas é também um diferenciador, manifestando distinções ao colocar em prática princípios de diferenciação diferentes, ou manipular diferentemente princípios comuns. Ou, como resume o autor, “(...) são princípios geradores de práticas distintas e distintivas (...)” (BOURDIEU, 2011, p. 21). Aqui podemos pensar na questão de tocar por dinheiro como uma faceta distintiva entre o mainstream e o underground, que toca por prazer, por amor/paixão, ou por ser a única coisa possível de ser feita.

Há principalmente uma questão de “expressão”, que toma contornos interessantes aqui, quando pergunto pro Otávio sobre suas composições:

E as vezes, quando a gente fala sobre se expressar, as vezes não é exatamente expressar pros outros assim, sabe. É meio que expressar pra você mesmo, sabe? Tipo, que nem quando você vai tocar um riff, um negócio ali que cê tá tocando, e você sente uma aura pesada e tal, aquele sentimento assim, tipo, você não tá falando nada pra ninguém, mas tá falando algo pra você mesmo. Você tá tirando aquilo de você, cê tá manifestando uma parada que tá dentro de você.

Esta retórica da manifestação evoca a definição de DeNora (2004) da música enquanto um dispositivo do eu. Para Otávio, a música não é simples reflexo; é uma manifestação de algo que existe dentro de si acessado por meio e junto com a música, agindo como modeladora desta “parada que tá dentro de você”. As características sombrias do riff – que é uma sequência de notas que dão uma “cara” para a canção, sendo repetida várias vezes durante a execução da canção – apontam também para uma valoração quanto às qualidades daquilo que se escuta. O que está de acordo com a formulação do habitus enquanto uma forma de percepção.

Forma de percepção pois estabelece diferenças e valorações entre aquilo que é bom ou ruim, entre aquilo que é autêntico e o que é falso – entre o que é mainstream ou underground. E ao serem percebidas desta maneira, enquanto categorias sociais de percepção, elas permitem enxergar os bens e as práticas enquanto diferenças simbólicas. Bourdieu (2011, p. 21) chega a usar a noção de “linguagem”, pois as diferenças assim percebidas são utilizadas e funcionam como diferenças constitutivas de sistemas simbólicos – com os bens e as práticas agindo enquanto “signos distintivos”.

Podemos perceber que as práticas e os modos de fazer música underground sejam utilizados pelas comunidades de praticantes enquanto signos distintivos de sua música em relação às práticas do mainstream. Distintivos para a comunidade underground, porque estas questões não são necessariamente um problema para quem é mainstream, até porque não há uma autoafirmação por parte das enquanto uma “comunidade mainstream” de música. Na música pop, por exemplo, a questão do “fandom”, ou da “comunidade de fãs”, são motivadas mais pelo apreço de artistas em particular (como a comunidade de fãs da artista Lady Gaga, Madonna, Kate Perry, Beyoncé, Rihanna, etc.) ou seja, a comunidade se constrói no entorno da artista.

O mainstream não existe enquanto autoafirmação. O que acontece é a construção de campos específicos para os diferentes gêneros musicais, onde valores diferentes fazem parte deste “campo de possíveis” de tais espaços sociais. Aquilo que as comunidades underground aglomeram enquanto mainstream, podemos dizer, é uma definição aplicada pela própria comunidade underground; não é uma categoria “nativa”.

E se pensarmos que a distinção tem em seus contornos uma “pedagogia da percepção”, apontando para o fato de que precisamos ser educadas para percebermos algo enquanto distintivo, talvez o mainstream manifesto pelo underground não tenha tanta preocupação em se distinguir. Como no caso do MRT, a diferenciação em relação ao underground não era uma preocupação. Para eles, a motivação de construir um grupo girava em torno do apoio mútuo das bandas em contraposição à gestão política da “cultura” feita na cidade vista como “insuficiente”.

Os contornos do trabalho identitário feito pelo movimento underground podem ser observados nas práticas que apresentei anteriormente neste capítulo. A questão do “tocar por dinheiro” ganha uma status interessante de signo distintivo para as artistas underground, algo que as diferencia das artistas mainstream, que tocam estilos mais rentáveis – ou como argumentou a Luisa, mais “vendáveis”.

A Luisa é artista solo mas já esteve em algumas bandas underground que não existem mais; ela é multi-instrumentista e também canta. Em 2019 ela começou a tocar em bares e restaurantes da cidade enquanto artista cover e solo, uma forma que encontrou de transformar a sua paixão pela música em uma fonte de renda. Naquele ano ela construiu um repertório que permitisse que ela tocasse músicas rock conhecidas para um público pouco delimitado; e desde então ela percorre estes dois mundos da produção musical, algo que ela manifestou muito durante nossa entrevista.

Ela utiliza a mesma diferenciação que Lessandro utilizou para falar sobre as bandas do MRT: “tocar por dinheiro”. Assim como ele, Luisa participa atualmente da Subversa e participou da TUPÃ; então ela faz parte do underground de Toledo tanto tocando quanto por meio da organização dos eventos junto da Fran e do Lessandro. E tal participação possibilita que ela valorize o seu “trabalho musical” enquanto uma forma de ganhar dinheiro – questão manifesta por seu repertório, voltado a tocar covers de bandas de rock e algumas músicas pop em covers rock.

[Ter uma banda só de meninas] é o sonho da minha vida! Queria muito. Inclusive a banda que eu tinha com o Sepp e o Luis foi uma banda assim “ah eu quero ter uma banda só de meninas”, e eles “enquanto você não acha as meninas a gente pode fazer com você”. Que daí a gente só tocava música de “menina”, que era The Runaways, L7, Joan Jett essas coisas assim (...) [Mas]quando eu tiver banda vai ser para tocar isso, para tocar o que eu chamo de ‘punk de menina’ (porque daí tem punk, grunge, todas as bandas femininas aí, as riot girl etc). Mas profissionalmente, comercialmente, você toca o rock que o tiozão tá tomando cerveja gosta de ouvir né (Luisa C.).

A “consciência” em o que tocar e como a diferença é manipulada por ela demonstram, além da pedagogia do habitus underground, como a percepção é modificada pela participação na comunidade musical underground. Se há esta possibilidade de alguém tocar por dinheiro, ela se dá em contraponto à possibilidade de tocar por prazer:

Como você acaba equilibrando a questão de underground e mainstream?

Eu abandono a minha essência (risos). Não sei, isso é uma coisa que atualmente, como eu tô focando nisso, eu percebo que o underground tá bem abandonado. (...) Mas é aquela coisa de, eu sei que eu vou ter alguma banda em algum momento, porque esse formato bar, eu toco rock com umas pitadas de pop que eu gosto (Lady Gaga, Billie Eilish, Lana Del Rey), que são coisas vendáveis, que eu sei que vão me dar dinheiro. Mas eu sei que eu vou ter uma banda por prazer, que não vai me dar dinheiro com certeza, mas que daí sim com ela vou poder tocar as músicas que eu gosto. Mas é aquela coisa né, “prioridades”, daí as prioridades não monetizáveis vão ficando pra trás né (Luiza C.).

Aqui, o mainstream recebe o contorno de “vida paga”, onde a música é tocada tendo em vista ganhar dinheiro, como uma forma de monetizar a prática de tocar. Luisa manifesta essa distinção em sua prática e no momento em que toma as decisões de o que tocar em qual lugar; e manifesta também esta percepção de que o underground não é um terreno para buscar ganhos monetários, profissionalizar-se enquanto artista e musicista. E acredito que sejam questões de preocupação por sua trajetória no underground.

Podemos perceber que ela opera uma negociação com sua posição dupla de artista mainstream e underground, sua posição de ser uma artista profissional e tocar por prazer. E para além de artista, ela é também professora de inglês; então aqui também não há um rompimento completo com o mundo mainstream do trabalho assalariado, porque ele se mantém um contraponto ao underground – a mesma dicotomia proposta por Lessandro anteriormente. Então, há também um compartilhamento nesta rede underground dum mesmo entendimento e percepção quanto à prática de tocar e fazer shows.

Contudo, existem momentos em que a diferenciação entre os espaços seja tensionada, onde a participação e circulação das bandas underground invadem o mundo mainstream. Eventos como o Rockato e a Virada Cultural de Toledo são bons exemplos para demonstrar esta “invasão” underground.

O UNDERGROUND ENCONTRA O MAINSTREAM – OU: JOGANDO BEATLES NA RODA PUNK

O Festival Rockato acontece há 7 anos em Toledo como uma parceria entre a prefeitura da cidade e a Afocato. O evento deste ano (2022) ocorreu no dia 10 de abril, um domingo, na Praça da Cultura, local já conhecido como “O lugar” em que acontece o Rockato e outros eventos culturais. A praça, neste dia, foi dominada por famílias, crianças, cachorros passeando com suas donas ou em espera por adoção, jovens e adultos que encontravam seus amigos e conhecidos no evento.

As pessoas ocuparam a grama com cadeiras de praia, panos para sentar, o mate bebido gelado “tererê”, cuias e térmicas; mas também bebidas alcoólicas (cerveja, vinho) e refrigerantes. Na praça houve comercialização de alimentos – como cachorro-quente, pastel e churros – e a venda de bebidas – cerveja e refrigerantes. Trinta por cento do valor arrecadado por estas vendas foi repassado à Afocato, que então repassará para ONGs e outras associações que também cuidam e atendem animais abandonados nas ruas da cidade. Grande parte do valor será para a quitação das dívidas destas organizações com veterinárias da cidade que atendem animais atropelados, mas também fazem castrações e outras formas de atendimento para as ONGs. O evento também arrecadou mais de 500 quilos de ração, e onze cachorros foram adotados.

Segundo informações do “Jornal do Oeste¹⁶” mais de cinco mil pessoas participaram e assistiram aos shows das bandas “de rock” convidadas para tocar no evento. As bandas eram: Enigma 77, Motorhell e Juventude Perdida; além delas, o Trio Tribo da Lua e Rafael Meneghini também participaram. A Juventude foi a última banda a tocar, e todas tocaram por uma hora – as vezes um pouco mais, as vezes um pouco menos. Todas as artistas participaram como uma contrapartida ao investimento que receberam da prefeitura via Lei Aldir Blanc – Lessandro comentou que são 6 shows ao todo que a banda “deve” à prefeitura, já foram dois.

A lei de apoio às trabalhadoras da cultura homenageia o artista Aldir Blanc que morreu em 4 de maio de 2020, ele era escritor e compositor musical – cuja maioria das obras fora interpretada por Elis Regina. Os objetivos da lei eram garantir o acesso das trabalhadoras do setor cultural e criativo à

I - renda emergencial mensal aos trabalhadores e trabalhadoras da cultura;

II - subsídio mensal para manutenção de espaços artísticos e culturais, microempresas e pequenas empresas culturais, cooperativas, instituições e organizações culturais

¹⁶ Retirado daqui: <https://www.jornaldooeste.com.br/toledo/rockato-reune-aproximadamente-5-mil-pessoas-e-arrecada-mais-de-500-quilos-de-racao/>

comunitárias que tiveram as suas atividades interrompidas por força das medidas de isolamento social; e

III - editais, chamadas públicas, prêmios, aquisição de bens e serviços vinculados ao setor cultural e outros instrumentos destinados à manutenção de agentes, de espaços, de iniciativas, de cursos, de produções, de desenvolvimento de atividades de economia criativa e de economia solidária, de produções audiovisuais, de manifestações culturais, bem como à realização de atividades artísticas e culturais que possam ser transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais¹⁷.

Houve 322 inscrições na cidade de Toledo entre artistas, bandas e instituições culturais. Entre estas inscrições estão as bandas mencionadas anteriormente e que tocaram no evento. E isto foi a motivação da construção do “line up” (o conjunto de bandas escolhido para tocar) do festival: serem bandas contempladas pela Lei Aldir Blanc.

Então mesmo as bandas que orbitam as comunidades underground e que se inscreveram no edital da lei receberam o valor para que financiassem seus projetos. A contrapartida ao recebimento do dinheiro permite que as bandas participem de eventos propostos pela prefeitura e assim alcancem um público que não circularia nos eventos underground dos quais frequentemente as bandas participam.

O Rockato é um exemplo disso, onde a Juventude Perdida pôde tocar para um público mais diverso do que nos shows underground, composto por pais e mães (jovens ou com mais idade), crianças, jovens adultos longe de serem underground. Uma imagem que pode manifestar mais facilmente o contraste de público é a de um grupo de motoqueiros com suas camisetas pretas, coletes de couro e copos de cerveja na mão ouvindo música, fumando cigarros no meio do parquinho com brinquedos de metal e multicoloridos nos quais as crianças brincavam.

Esta configuração imagética dos motoqueiros de preto em um parquinho com brinquedos multicoloridos de metal foi uma das formas de perceber como as diferenças eram estabelecidas entre aqueles que se viam como “não-mainstream” – as famílias que estavam lá apenas para ouvir música e ajudar na causa animal, ou mesmo os jovens adultos que foram até lá para encontrar amigos e não necessariamente pelos shows. Este público era marcado por suas roupas coloridas e pensadas para o calor do oeste paranaense – tanto homens quanto as mulheres lançavam mão de roupas coloridas, com motivos florais, as vezes tons de preto mas sem a forma underground de usar: como o uso de camisetas de bandas mainstream, como Guns, AC/DC, Iron Maiden, Metallica (geralmente camisetas que podem ser encontradas em lojas de departamento).

¹⁷ Retirado daqui: <https://www.in.gov.br/en/web/dou/-/lei-n-14.017-de-29-de-junho-de-2020-264166628>

Isto porque a “galera da cena” estava presente no evento, marcada pelas suas camisetas de banda underground (Ratos de Porão, Skröta, Wargore, Converge...) calças jeans ou bermudas pretas. Para além disso, durante os shows, ocupavam os espaços adjacentes ao palco por meio de rodas punk, mergulho do palco e o bater cabeça dependuradas no palco. Preciso salientar que o palco não era “enorme”, com 3m de comprimento para 2 de largura e 1,80m de altura; o que causava um efeito de ainda mais proximidade entre público e banda.

Estas adjacências ao palco foram ocupadas pelos membros da cena, pelas pessoas que encontrei e conversei no dia anterior durante o evento “Festival Grito Suburbano”, organizado pelo Rubão, sua banda (Área 277), e mais outras três bandas da cidade – a já conhecida Juventude Perdida, a NuMetal Kings e The Scream; destas, apenas a Juventude tocou músicas autorais. Já as outras duas tocaram covers de bandas do numetal¹⁸ – como Limp Bizkit e Korn – e a outra tocou uma variedade de clássicos do rock – uma “autêntica” banda de rock cover.

O evento ocorreu na “Chácara Gramixinga”, e a entrada custava módicos 10 reais; o valor da entrada fora usado para pagar o aluguel do estabelecimento. Como o nome diz, a Gramixinga é uma chácara afastada da cidade de Toledo que os donos transformaram num complexo de eventos – possuindo áreas com piscina, churrasqueiras e espaços para festas mais familiares. Ao mesmo tempo, há na chácara a sede de um motoclube e o espaço onde se deu o festival chamado (de forma um tanto irônica para o meu argumento até aqui) “Gramixinga Lounge & Bar – rock e sertanejo”. O valor arrecadado da venda de bebida ficou com o Lounge.

Mas apesar do nome, naquele dia, o “sertanejo” não esteve presente. O evento não fora organizado pela Subversa, então ela não estava lá como organizadora, nem mesmo apoiadora do evento, apesar de a Juventude tocar. Talvez seja motivado por uma controvérsia na formação do evento em primeiro lugar. Porque a Subversa, de certa forma, está parada atualmente, sem um calendário de atividades estabelecido ou reuniões regulares de organização. Pois durante a pandemia houve uma desarticulação do coletivo motivada pelos problemas já relatados acima (impossibilidade de fazer shows, de se encontrarem para fazer reuniões, e o medo de contaminação numa das únicas cidades do estado que chegaram a registrar uma bandeira roxa em relação à Covid).

Franciele: É que na verdade a gente tá parada né. A gente ia voltar só que aumentou um monte de caso de covid do nada, mais de 800 casos. Daí paramos; só que agora diminuiu. Aí não sei como é que vai ser. O ruim é que o pessoal tá todo sem tempo.

¹⁸ O numetal é um estilo do metal que surgiu no início dos anos 90, com uma sonoridade marcada por guitarras pesadas e ritmadas, apostando num groove, mas com uma forma de cantar próxima do rap/hip-hop. Além disso, adicionam também ritmos e batidas eletrônicas e uso de DJ.

Tipo o Sepe, que participa com a gente, ele trabalha final de semana; o Lessandro também trabalha de final de semana.

É eu falei com ele ontem e é o mesmo problema deles não conseguirem fazer ensaio, falta de tempo da galera.

F: é, exatamente. A gente compete porque a Juventude Perdida é praticamente toda assim tá na Subversa. Então, a gente vai se reunir com a Subversa ou os meninos vão ensaiar? (risos)

A dificuldade em se reunirem para fazer as reuniões, aliada à dificuldade da juventude em ensaiar também é um elemento que dá forma ao underground – algo que argumentei acima. O que muda é que os contornos retóricos não são positivos, como podemos ver aqui nas falas que prosseguem o diálogo acima:

Luisa: é uma coisa que eles já não conseguem fazer [os meninos da Juventude ensaiar com mais frequência].

Fran: tudo que a gente quer fazer acontecer só que a nossa vida de proletariados não tá colaborando com o negócio (risos).

Ainda mais no rolê underground né

L: é só pela paixão né.

Pelo fato de a Subversa estar se recompondo após a pandemia, parece que houve um vácuo organizativo no underground. Porque desde 2018 é a Subversa quem organizava ou ajudava a organizar os eventos e festivais na cidade. Então a questão tornou-se uma bola de neve negativa: a impossibilidade de fazer eventos e festivais desmobilizou a Subversa que não conseguiu se recompor ainda para promover festivais e outros eventos nessa “era pós-Covid”; criando um vácuo num momento em que há uma ânsia para “as coisas voltarem ao normal”.

Neste contexto, entra Rubão. Ele é vocalista da Área 277, que toca principalmente covers de Matanza e Raimundos, e era originalmente de Curitiba. Não cheguei a fazer uma entrevista detalhada com ele, nossas conversas se deram durante o Grito e o Rockato – no primeiro, ele estava na correria do festival, de falar com todo mundo e organizar o som para as bandas; no segundo, ele estava com sua família e sua filhinha curtindo o evento.

Ele veio de Curitiba há menos de um ano por causa de sua esposa, que precisou mudar para Toledo (não me disse o porquê). Nesse tempo, ele montou o “Estúdio V. A.” que serve de espaço para ensaios das bandas locais. O festival foi montado assim, com o convite para tocar sendo junto dum convite de ensaio no Estúdio. Ele argumentou que o festival foi uma forma de se inserir na cena, fazendo o diálogo entre as bandas e montando o “line up” do evento. Como ele falou: “eu paguei pra tocar”; ou seja, foi uma forma dele colocar a banda e ele mesmo no circuito relacional da cena local. A organização do evento age no mesmo sentido, porque ele trouxe do estúdio suas caixas de som para que fossem utilizadas durante o festival.

Esta estratégia de inserção utilizada por ele foi também motivada pela percepção do vácuo deixado pela Subversa em relação à organização de eventos e rolês. Fazia muito tempo que não havia um festival de bandas da cidade, questão manifesta pelo público do evento que compareceu em peso – até mesmo acabaram com a quantidade de cerveja que o Lounge estipulou para servir naquela noite. Muitos manifestaram de forma alegre e contente, as vezes até histericamente, o fato de poderem rever a galera em um evento com música pesada de bandas da cidade; tanto que compareceram no evento do dia seguinte também para ouvir mais bandas pesadas e locais no Rockato. Um destes, inclusive, estava usando a mesma roupa, a mesma camiseta branca e suada do Led Zeppelin. Tirando este sujeito, as camisetas de banda foram trocadas de um dia para o outro, mas se mantiveram como indumentária padrão do público underground.

Outra diferença bastante perceptível era na estipulação de relações e interações. No Rockato as interações se davam entre pessoas conhecidas. Claro que havia interação entre desconhecidas, mas não era uma questão manifesta. O que parecia mais frequente era reencontrar pessoas, ou encontrar amigos e amigas para ouvir música, comer alguma coisa... No entanto, o corte entre as pessoas mainstream e as do underground era manifesta pela inexistência de comunicação fora a ocupação dum mesmo espaço público. Apesar de serem contatos face-a-face, não havia comunitarização; aquele grupo todo do público do Rockato era internamente seccionado para quem olhasse para ele “procurando” o underground.

O que me faz retornar ao argumento inicial desta sessão: o underground é distintivo para quem tem a sensibilidade (pensando no sensível de Bourdieu) de reconhecer o underground (BOURDIEU, 2011). Para quem vestia uma camiseta dos Beatles ou do Iron Maiden no Rockato poderia muito bem imaginar-se como membro da “comunidade rockeira” de Toledo. Agora, para a comunidade de praticantes do underground, usar estas camisetas são sinais diacríticos que manifestam, na realidade, a não participação; afinal, se Charlie Brown Jr. tem nada a ver com Ratos de Porão, Beatles e Iron Maiden têm menos a ver ainda.

A distinção que faço aqui pode ser um pouco exagerada, mas serve ao meu argumento. Busquei apresentar a configuração da cena underground de Toledo e a forma como a comunidade de praticantes organiza este espaço social, utilizando de valores underground e também políticos. Lancei mão também de etnografias sobre outras cenas musicais para que, por meio destes contrastes, delimitasse os contornos relacionais do espaço em questão – o que permitiu que o definisse como a cena underground da cidade de Toledo, objetivada na Subversa.

Ao mesmo tempo mantive algo implícito para que fosse introduzido no próximo capítulo: a questão do gênero. Mantive implícito enquanto um recurso narrativo, porque as entrevistas que fiz com a Franciele e com a Luisa possuíam um enquadramento que permitiu a elas falarem também sobre como o gênero é acionado para organizar esse espaço social. Não somente ele, mas nossa “sociedade” de forma geral. Connell (2005) chama esta forma de organização de “ordem de gênero”; enquanto as formas mais localizadas de organização são entendidas como “regimes de gênero” – as práticas de gênero possíveis de serem acionadas por homens e mulheres em lugares específicos por causa das relações especificamente estipuladas.

No próximo capítulo, busco demonstrar como esta organização se manifesta na cena de Toledo, lançando mão de minhas entrevistas nas quais houve a explicitação destas práticas generificadas de organização do espaço social.

CAPÍTULO 2 – GÊNERO E COMUNIDADE MUSICAL: MANEIRAS DE ORGANIZAR, MANEIRAS DE RELACIONAR

*We are vast unknowable beings
Without the confines of perception
Our gender is disorder
Our sexuality is transgression and transience
Shape shifting through life
To navigate the trench of sex and design
Thou, “Transcending dualities”¹⁹*

Este capítulo busca apresentar e entender as maneiras como o gênero se torna um elemento de organização e da estipulação de relações entre as pessoas que fazem parte da cena de Toledo. E principalmente, trazer à frente as experiências das mulheres que dão forma à comunidade tanto quanto os homens.

Sendo Hill (2016) uma das principais referências para o meu trabalho, não poderia deixar de usar sua lente analítica para pensar as relações entre as pessoas que compõem a cena de maneira generificada. Ou seja, é fazer perguntas a partir duma perspectiva de que homens e mulheres são posicionadas diferentemente na comunidade musical, posições estas moduladas pelo gênero que corporificam; mas que, a seu tempo, é também modificado nesta interação. Por outro lado, há também uma faceta de controle do espaço social, uma forma de hegemonia que concede aos homens que corporificam uma masculinidade adequada uma margem de ação e agência maior que às mulheres que corporificam uma feminilidade mais próxima à socialmente hegemônica (CONNELL, 2005, 2016; hooks, 2019).

Os dados que apresento a seguir corroboram com estas proposições dos estudos de gênero, e também com as dos estudos das cenas e como as relações de gênero se estabelecem nestes espaços sociais. Desta forma, dou mais ênfase nas entrevistas com a Fran e com a Luisa para que seja possível acessarmos suas experiências enquanto mulheres nestes espaços; as formas como elas percebem o processo pelo qual “fazem” seu gênero em relação a um ambiente e gêneros musicais masculinizados. Ao mesmo tempo, a ênfase também é posta na forma como

¹⁹ Tradução: “Somos seres vastos e senscientes/ sem os confinamentos da percepção/ Nosso gênero é a desordem/ Nossa sexualidade é a transgressão e a transitoriedade/ Mudando de forma pela vida/ Para navegar a trincheira do sexo e do designio”.

as masculinidades são construídas nestes espaços nas relações utilizadas para organizar o espaço social do underground.

CONCEITOS E ENQUADRAMENTOS – TEORIA DE GÊNERO E CENAS MUSICAIS

Na literatura da relação entre comunidades musicais e gênero, temos trabalhos interessantes que ajudam na formatação e resolução do problema. O primeiro deles é o já mencionado “Gender, metal and the media: women fans and the gendered experience of music” (2016) da socióloga britânica Rosemary Lucy Hill. O principal argumento levantado no livro é que todas as experiências sociais da música (a escuta, o consumo, a produção, a prática de tocar instrumentos musicais, as discussões sobre a música) são experiências já sempre generificadas. A partir disso, as posições sociais ocupadas por homens ou mulheres determinam tais experiências, com o sexismo sendo um elemento de alteração e modulação das possibilidades que homens e mulheres têm de ouvir e serem afetadas/afetados pela música. Assim, as experiências individuais de existência nas cenas são todas crucialmente definidas, ou moduladas, pela ordem de gênero – sejam experiências de homens ou de mulheres. E a própria motivação do livro é uma preocupação em relação ao auto-entendimento de Hill enquanto fã de metal e também feminista. Tendo em vista que o metal (segundo os estudos feministas sobre o gênero dos anos 1970, aliados às considerações da PMRC norte-americana) é um gênero musical misógino, machista e “masculino”, Hill (2016) se pergunta: qual o lugar para uma mulher feminista neste espaço?

Busca-se perceber tais construções e manutenções de gênero em relações ordinárias das pessoas entrevistadas. Ou seja, como no dia a dia, na rotina ordinária, as pessoas produzem e sustentam seu gênero. Isso porque não existe qualquer padrão, ou esquema organizador duma masculinidade ou feminilidade universais. Assim como qualquer coisa, o gênero é manipulado e construído de fato através das relações estipuladas entre as pessoas; relações estas organizadas, à sua parte, a partir de esquemas culturais.

Pensar em gênero, portanto, é pensar nestas relações, nestas redes organizativas, interdependentes e culturalmente ativas dos grupos humanos (DELPHY, 1993), até porque, como afirma Connell (2005), o mundo e os espaços sociais são arenas de gênero. Portanto, o que devemos pensar, de partida, é em masculinidades e feminilidades; e, a seu tempo, pensar

como estas masculinidades e feminilidades são sustentadas e ganham realidade, matéria e principalmente, paradigma de ação.

Nesse aspecto, perguntar e pesquisar as experiências femininas dentro das comunidades musicais é também pesquisar e fazer perguntas sobre como a dominação masculina é reproduzida em suas culturas, e qual o papel da mídia nisso (a preocupação com as representações midiáticas é importante para Hill, 2016).

Ao mesmo tempo, é vital para que entendamos que as experiências musicais jamais são “sem gênero”, elas são já sempre generificadas, e

de fato, a maneira como experienciamos a música pela mídia, por meio de nossas interações sociais e públicas e por meio das nossas escutas privadas é moldada por expectativas, afirmações e papéis generificados [gendered]. Embora nem todas nossas experiências sejam generificadas todo o tempo (e a música pode as vezes fornecer às mulheres um espaço onde o gênero pode ser temporariamente esquecido), a experiência geral do hard rock e do metal é diferente para homens e mulheres (HILL, 2016, p.3).

Assim, o que se almeja é o enquadramento das experiências das pessoas participantes da cena e da comunidade enquanto experiências generificadas. É entender os percursos subjetivos e as construções de gosto (HENNION, 2011) das pessoas que participam da cena – uma certa “reflexividade estética” (DENORA, 2004).

Estes percursos subjetivos são também moldados a partir do que é entendido por “experiências”, entendido por de Lauretis (1987) como o processo pelo qual, para todos os sujeitos sociais, a subjetividade é construída. Mais precisamente, é um complexo de efeitos de sentido, habitus, disposições, associações e percepções resultantes da ‘interação semiótica’ entre o eu e o “mundo de fora” – a forma cultural da individualização ocidental (ELIAS, 1994). A constelação de efeitos de sentido que a autora chama de “experiência” muda e é continuamente reformulada por cada sujeito/sujeita em seus engajamentos contínuos na realidade social, sempre, e mais centralmente às mulheres, incluindo as relações sociais de gênero.

Importante então é ressaltar as experiências masculinas tendo em vista as relações sociais de gênero, investigando como as masculinidades performadas e postas em prática nas comunidades underground interagem na ordem de gênero. Pensando as formas que estas masculinidades interagem entre si, as formas de relação que estipulam com a masculinidade hegemônica (CONNELL e MESSERSCHMIDT, 2013; CONNELL, 2005) e as interações que estipulam com as feminilidades (metálicas, mas também as “mainstream”).

A teoria de Raewyn Connell sobre gênero é baseada numa teoria da prática social desenvolvida a partir de sua leitura um tanto própria de Sartre (CONNELL, 1982). Assim, o entendimento do gênero é um entendimento dele enquanto uma forma de organização da prática social. Contudo, as práticas nunca são atos isolados e configuram-se enquanto unidades mais amplas – como as estruturas da ação social (BARTH, 2000). E quando falamos de feminilidade e masculinidade estamos dando um nome aos conjuntos de práticas de gênero. É uma visão menos estática em relação à estrutura ou à configuração por tomar essa possibilidade dinâmica em relação aos conjuntos de práticas. O que nos permite entender a masculinidade e a feminilidade enquanto “projetos de gênero”: “São processos de práticas de configuração no tempo, os quais transformam seu ponto de partida em estruturas de gênero” (CONNELL, 2005, p. 72).

Porque o gênero é uma maneira de estruturação da prática social, de forma geral, ele não fica isento de envolver-se com outras estruturas sociais. É por isso que ele interage com classe e raça, e interage também com a nacionalidade/nacionalismo e posições no mundo²⁰.

Somos incapazes de entender classe, raça ou desigualdade global sem constantemente nos movermos para além do gênero. Relações de gênero são um dos principais componentes da estrutura social como um todo, e políticas de gênero estão entre os principais determinantes de nosso destino social (CONNELL, 2005, p. 76).

Reconhecer o gênero enquanto um padrão social requer que enxerguemos o gênero tanto como produto quanto como produtor da história – é seu caráter onto-formativo. Portanto, fazer esta referência à historicidade das relações de gênero é aterrar firmemente ao mundo social da agência estas categorias. Marcar a historicidade do gênero é lembrar a sua composição em mudança. É entender e se aprofundar nestas mudanças, que não são recentes, mas cristalizadas durante os últimos dois séculos com a emergência de políticas públicas de gênero e sexualidade.

As relações de gênero são também arenas de interesse, onde interesses são colocados em conflitos ou construídos em posições de conflito. Nessa construção, homens são chamados a sustentar o patriarcado, enquanto os interesses das mulheres (principalmente na forma do feminismo) são de mudança e alteração. E é aqui onde entra o “dividendo do patriarcado”, do qual a maioria dos homens nos beneficiamos:

Os homens ganham um dividendo do patriarcado em termos de honra, prestígio e o direito de comandar. Eles também ganham um dividendo material. Em

²⁰ Piscitelli (2008) argumenta que em alguns estudos das mulheres usa-se, no lugar de interseccionalidade, a noção de produção de relações, ou interações. Assim, Connell parece mais filiada à esta última forma analítica – ainda mais se pensarmos em seus estudos mais recentes sobre a teoria do sul global (CONNELL, 2007).

países capitalistas ricos, os ganhos corriqueiros dos homens se aproximam quase do dobro dos ganhos corriqueiros das mulheres (CONNELL, 2005, p. 82).

Connell argumenta ainda que é importante entender formas de relações que as masculinidades diversas estipulam com a masculinidade hegemônica. É uma forma de ampliar as possibilidades de masculinidade sustentada pelas pessoas, ou mesmo pensar em uma relação mais situacional entre sua construção e biografia. Contudo, pensar em masculinidades negra, branca, de classe média ou operária, é (de um lado) permitir e salientar a não fixidez da masculinidade, ou mesmo a não unicidade dela, mas (por outro) não é apontar para qualquer forma essencialista de masculinidade – apesar de haver estes tipos de masculinidade, não podemos pensar *NA* masculinidade negra ou branca, por exemplo (aqui é interessante ter em mente a discussão do filósofo marxista e martinicano Frantz Fanon em “Pele negra máscaras brancas”, 2020).

Da mesma forma, não devemos pensar que a masculinidade hegemônica seja a mesma sempre, ou mesmo única, um tipo categórico fixo e permanentemente igual alhures. Antes, precisamos lembrar que esse conceito de “masculinidade hegemônica” se refere à masculinidade que ocupa a posição hegemônica num dado padrão de relações generificadas, uma posição sempre em contestação. Portanto, é pensar sempre em termos de relações. É isso que define a percepção e a abordagem de Connell do gênero: “Uma abordagem relacional facilita o reconhecimento das compulsões duras sob as quais a configuração de gênero é formada, tanto a amargura quanto o prazer na experiência generificada” (CONNELL, 2005, p.76).

O modelo de Connell (2005, 2016; e CONNELL, PEARSE, 2015) possibilita que atentemos para as maneiras como o gênero é feito nas interações e relações cotidianas e ordinárias das pessoas. E tendo isto em vista, penso ser possível alocar tal investigação na trajetória de vida de pessoas envolvidas nas comunidades musicais (fãs e artistas principalmente), onde podemos focar os processos pelos quais tais pessoas vivem suas vidas enquanto experiências generificadas, como elas vivem enquanto um homem ou uma mulher ou nenhum dos dois, e como constroem suas sexualidades e seus gêneros a partir de seu percurso pelo mundo social. Assim, tanto a masculinidade quanto a feminilidade são “simultaneamente um lugar nas relações de gênero, as práticas pelas quais homens e mulheres engajam nestes lugares de gênero, e os efeitos destas práticas na experiência corpórea, na personalidade e na cultura” (CONNELL, 2005, p. 71).

Ou seja: devemos pensar que o gênero e o sexo são categorias de organização dada realidade corporificada e generificada; não são essências, frutos de algum “reino biológico” anterior às relações humanas e sociais. Considero ser possível afirmar, então, que o gênero e o sexo são categorias que “fazemos” (no sentido de “craft” também, manufatura), são formas de entendimento construídas no tempo e por interações e relações cotidianas e ordinárias – ad infinitum, ad nauseam...

Se num primeiro momento entendemos que o gênero é feito e não alcançado, num segundo podemos pensar que o gênero é totalmente relacional (BUTLER, 1990; CONNELL, 1982, 1987, 2005, 2016; POGGIO, 2006). Se o gênero é feito, ele é feito cotidianamente; e se é feito cotidianamente, é feito mediante a relação e interação com outras pessoas e instituições sociais. Então, apesar de buscar entender o gênero em trajetórias de vidas, não podemos pensar que ele seja feito e refeito apenas sob os desígnios do desejo dos sujeitos.

É possível pensar numa historicização da formulação do “gênero enquanto prática”. Poggio (2006) afirma que tal concepção tem raízes tanto na etnometodologia quanto no interacionismo simbólico. Ambas as correntes já haviam percebido que o gênero não era propriedade de qualquer essência ou naturalismo; por exemplo: a “feminilidade” era algo constante e concretamente alcançado, como no caso de Agnes (GARFINKEL, 1967); ou, era um comportamento que se manifestava na relação, sem ter qualquer propriedade essencial, e devido aos enquadramentos interacionais embebidos em contextos situados (GOFFMAN, 1976; assim como BEAUVOIR, 1949 [2009]).

O primeiro artigo a usar a formulação da ideia de “fazer” o gênero é de autoria de Candace West e Don Zimmerman (1987) cujo título é, justamente, “Doing Gender”, ou “fazendo gênero”. As autoras pensam o gênero como aterrado nas relações ordinárias, na interação cotidiana – ganhando um caráter de rotina, uma “realização metódica e recorrente”; não há gênero fora delas. Seria uma forma de pensá-lo enquanto uma “[atividade] de manutenção da conduta situada sob a luz de concepções normativas de atitudes e atividades apropriadas para a categoria sexual de alguém” (p. 127, 1987).

O sexo e o gênero enquanto natureza foram questionados progressivamente na compreensão sociológica, e nos anos 90 com os trabalhos de Judith Butler (1990 principalmente; 1993) a questão se tornou um ponto diacrítico nas discussões internas das correntes na teoria feminista. Tirando sua teoria numa formulação dos “atos de fala” de Austin, Butler demonstrou uma dimensão “performática” do gênero e do sexo – algo que as autoras

anteriores não se preocuparam muito. A performance aqui, tem um caráter de reificação duma identidade por meio de atos contínuos; mas, tendo em vista sempre uma “paródia” (BUTLER, 1990), pois o gênero não existe.²¹

A performance seria o instante de produção do gênero e do sexo, pois os sujeitos dão sentido a tais categorias por meio destes atos performativos e discursivos. Eles teriam lugar em momentos de interação, ou na “cena do interpelação”: quando alguém ou alguma instituição pergunta ao sujeito “quem tu és?”. É mediante esta cena que o gênero é performado, sendo uma resposta a tal interpelação, ou um processo de “sujeição”.

Ademais, a defesa é em nome da auto-representação dos sujeitos por meio de seus atos discursivos e performativos. A performance seria a manifestação do gênero – a única possível, e se registraria nela e por ela. No entanto, Butler não se preocupa muito em historicizar estes atos, e a “cena de interpelação” ocorre num espaço um tanto em branco; sendo o “contexto” um produto da própria performance. Ortner direciona uma crítica parecida a Giddens, que imagina seus agentes como seres um tanto puros, “estando à parte do conjunto de relações maior e em constante mudança” (p. 12, 1996). Contudo, é importante ressaltar a importância dada por Butler (1990) às interações sociais e ao entendimento do gênero como ação.

Esta história é um tanto mais longa e exige mais espaço que o possível. E o que vale manter disto tudo, são três entendimentos: (1) o gênero é algo feito e manufaturado – não existe a priori, a partir de nenhuma essência ou desejo; (2) é uma categoria imanentemente relacional – como o é o próprio sentido em Barth (2000, 1989); e, por fim (3) por ser feito relacionalmente, o gênero e seu processo de “feitura” não podem ser descontextualizados: os sujeitos agem a partir de posições sociais, e não podemos esquecer a multiplicidade de vozes que existe nas construções dos contextos e realidades culturais (REVEL, 1998).

O contexto deve ser entendido aqui com fins heurísticos, ou seja pensar que os contextos onde os fatos se desenrolam e onde podem ser observados, devem ser entendidos como processos. O contexto se torna imanente às práticas, faz parte delas e é inerente a elas. Assim, recusa-se qualquer visão do contexto como uma estrutura estática, muito menos coerente na sua duração, "mas habitado por múltiplas contradições e fraturas internas" (BENSA, p. 46, 1998).

Ainda, deve-se entender que o contexto aqui funciona diferencialmente ao conceito habitual de ‘cultura’ – uma concepção de um sistema que dê inteligibilidade às práticas a priori,

²¹ Esta noção de paródia é algo muito parecido com a descrição de Bateson em “Naven” (2006).

antes delas “acontecerem”. O contexto, portanto, não funciona para dar inteligibilidade aos acontecimentos e às práticas a priori, porque ele não é um "reservatório de representações ordenadas que preexistiria às práticas e lhes daria a priori sentido" (BENSA, p. 46, 1998). Não são quadros de referência para as ações, mas “um conjunto de atitudes e de pensamentos dotados de sua lógica própria, mas que uma situação pode momentaneamente reunir no interior de um mesmo fenômeno" (BENSA, p. 47, 1998). A cultura se torna imanente às relações sociais.

Penso então ser possível abordar a questão das interações entre música underground e gênero por meio das experiências generificadas de quem interage e participa das comunidades imaginárias musicalmente motivadas. O uso das músicas como um dispositivo pelas pessoas permite que acompanhem estas interações de perto, ao mesmo tempo que permite uma abertura para acessar as interações das pessoas com as comunidades musicais.

Minha proposta, portanto, é abordar as relações de gênero a partir duma posição crítica em relação às experiências tomadas como hegemônicas pelas pesquisas mencionadas anteriormente. Ou seja, abordar criticamente as masculinidades evocadas como a experiência comum nas e das comunidades musicais, lançando mão de trajetórias de homens e mulheres que investem nestas comunidades. Busca-se tensionar esta representação comum, complexifica-la um pouco mais.

O GÊNERO COMO DIFERENÇA E A ORGANIZAÇÃO DO ESPAÇO SOCIAL

Uma das perguntas que Hill (2016) fez às suas entrevistadas fora a seguinte: “em alguma situação em sua trajetória na cena teve algum momento em que pensou que se fosse um homem seria mais fácil?”. Para mim soou como uma boa pergunta para iniciar as questões que propunha discutir, e acabei incluindo-a em meus questionários. Mas para minhas entrevistadas soou como uma pergunta extremamente ingênua, tendo em vista a patente vantagem masculina no mundo ocidental.

Contudo, a inocência da pergunta desdobrou-se em comentários de definição por parte das entrevistadas, dos porquês de suas afirmativas à pergunta. A resposta da Franciele é importante neste sentido:

É que eu não toco né. Mas eu acredito assim que pras gurias, pra elas conseguirem lugar em festivais, porque cara, eu já ouvi muito comentário

machista de “ah não vou trazer banda de mina porque essas bandas não traz público” sabe. Então tanto pra eles, tanto pra quem tá organizando, de não querer confiar no trabalho duma mina que tá organizando; não só organizando, mas fazendo parte ali do audiovisual – fotografando, filmando ou produzindo zine, produzindo qualquer coisa. Tipo, nunca confiam e quando vão se aproximar, ou é pra ficar tirando onda do trabalho da mina ou é pra ter segundas intenções com a guria sabe, isso é uma merda (Franciele).

Esta é uma das críticas mais recorrentes sobre ser mulher na música underground, mas que não se limita a este espaço social. Parece ser um fator intransigente da participação feminina em ambientes dominados por homens o desmerecimento que estes desprendem em relação às mulheres. O processo de diminuição e desmerecimento parece ser uma prática de “porteiros” (ou “gatekeepers”), regulando a participação e a entrada feminina nestes espaços (hooks, 2019).

Elizabeth Delphy (1993) aponta para o fato de que o gênero seja um dispositivo de organização do espaço social, como um signo que – no senso comum – divide e separa homens e mulheres, e que em seguida propõe uma hierarquia entre estes dois valores. Gênero, segundo a autora, pode ser visto como a objetivação desta diferença (ou do conjunto de diferenças) entre homens e mulheres. É este o sentido de gênero que Hill (2016) utiliza em sua pesquisa.

O gênero é usado por ela (HILL, 2016, p. 8) em busca de perceber as formas pelas quais tais diferenças estruturam o espaço e as interação sociais, agindo junto nas naturalizações das hierarquias de dominação masculina. Portanto, o gênero está intrinsecamente relacionado às estruturas de dominação, pois é entendido como “um construto que funciona para assegurar hierarquia” (HILL, 2016, p. 8; hooks, 2019). Assim, “a divisão criada pelo gênero é somente reproduzida em ordem de repetir essa divisão” (HILL, 2016, p. 8).

Pensar em gênero, portanto, é pensar nestas relações, nestas redes organizativas, interdependentes e culturalmente ativas dos grupos humanos (DELPHY, 1993), até porque, como afirma Connell (2005), o mundo e os espaços sociais são arenas de gênero. Portanto, o que devemos pensar, de partida, é em masculinidades e feminilidades; e, a seu tempo, pensar como estas masculinidades e feminilidades são sustentadas e ganham realidade, matéria e principalmente, paradigma de ação. Para melhor visualizar a questão, podemos trazer um exemplo etnográfico.

A cidade de Toledo tinha até antes da pandemia, como uma programação anual, a realização da “Virada Cultural”. O festival sempre aconteceu enquanto uma realização da prefeitura, por meio da organização da Secretaria da Cultura; sua programação frequentemente ocupava um final de semana inteiro do ano – de sexta à noite até o domingo. No entanto, a Virada de 2021 se diferenciou das anteriores por causa das escolhas de quem tocava ou faria

alguma apresentação cultural, pois tal decisão fora motivada tendo em vista a Lei Aldir Blanc de apoio às trabalhadoras da cultura. Porque uma das condições para o recebimento do valor repassado era a contraproposta por parte das bandas de ficarem “devendo” alguns shows para a prefeitura a serem realizados no decorrer de 2021 e 2022. Desta forma, a Virada de 2021 foi composta inteiramente de artistas da região e do resto do Brasil que receberam este incentivo e estavam tocando como forma de quitar estes shows “contratados” pela prefeitura. Como afirma em seu site governamental:

Com o lema “Palco com Arte da Nossa Gente”, a Virada Cultural de Toledo, uma das melhores do Paraná [sic], abrilhantar a programação alusiva ao 69º aniversário da emancipação político-administrativa do município, celebrado em 14 de dezembro. No fim de semana anterior, entre os dias 10 e 12 (sexta a domingo) [de 2021], o público de Toledo poderá acompanhar e aplaudir talentos locais, regionais e nacionais das mais diversas expressões artísticas.²²

Contudo, algo que saltou aos olhos durante os shows foi a falta de mulheres artistas tocando. Em nenhum dos dias houve a participação de alguma banda com mulheres integrantes, algo também percebido pela Luisa quando falou sobre a falta de mulheres musicistas e em bandas de forma geral:

(...) A gente existe, e isso com todas as pautas vai ganhando mais espaço – e agora com o mês da mulher [a entrevista se deu durante o mês de março], daí tem vários eventos de “olha as mulheres tocando”. Só que no resto do ano, ou em momentos normais – como na Virada Cultural, a única mulher que subiu no palco fui eu e a Cris para apresentar, não tinha ninguém cantando (Luisa).

A ausência feminina na parte da produção musical se torna um problema circular, onde a baixa participação das mulheres enquanto artistas acaba produzindo um vazio referencial.

(...) Só que eu não sei, eu fiquei pensando: tá, se houvesse inscrições? olha quanta gente que subiu nesse palco e nenhuma menina cantando ou tocando teclado (que são as funções mais ‘de meninas’ que a gente vê). Aí eu fiquei pensando: tá se tivesse inscrição, quem que ia se inscrever? Eu, a Ana, talvez. E só... (Luisa).

A possibilidade de a menina ainda pequena pegar um instrumento e tocar, tornar-se musicista e fã de bandas acaba sendo soterrada por imagens insistentes de homens cabeludos e brancos – pelo menos nas comunidades de metal e punk. Tendo isto em vista, podemos apontar para um processo de looping, onde as dificuldades de participar das atividades e interações públicas da cena impedem as mulheres de participarem e atenderem à tais socializações; o que acaba produzindo uma cena onde a maioria dos participantes são homens, e cuja participação em entrevistas e estudos sobre tais espaços se torna hegemônica; daí a representação das cenas

²² Retirado de: <https://www.toledo.pr.gov.br/noticia/virada-cultural-movimentara-festividades-do-aniversario-de-69-anos-de-toledo> acessado em 31/03/2022.

ou das subculturas como masculinizadas e ‘masculinistas’. É algo adereçado também pela própria Luisa:

E você vê muito mais menino, criança, entrando em aula do que menina, já começa aí. Daí por quê? Por que que tem um monte de cara que é nerd de tocar guitarra, de tocar bateria, que fica trancado o dia inteiro no quarto; mesma coisa com o videogame, que agora tá se popularizando pelas meninas. Eu acho que é questão de referência, sabe. Porque eu fui ver uma menina tocando guitarra só quando eu conheci a Pitty e a Avril Lavigne com 13 anos de idade. “Uau, ela toca guitarra, ela usa saia e maquiagem e ela toca”. E antes disso não tinha, eram só os cabeludo. E eu não sou cabeludo, sou uma menina de saia e maquiagem. Então eu acho que começa aí já.

Esta fala evoca a pesquisa de Hill (2016), principalmente a sua argumentação em relação às maneiras como as revistas especializadas em metal e hard rock representam o masculino e o feminino. Os homens são frequentemente apresentados enquanto músicos e membros de bandas; o que naturaliza e generifica esta posição: músicos são homens e homens são músicos. Nestas representações, os músicos se portam de forma a assumir para si as representações de “guerreiros” (SPRACKLEN, 2020): posições de imponência, demonstração gráfica de força e resistência; cabelos e barbas longas emulando os guerreiros vikings; a predominância da cor preta que evoca ideias negativas e de desagregação (morte, destruição, escuridão, as trevas).

Já as mulheres são frequentemente posicionadas como fãs, cujas aparições na revista ocorre por meio de fotos delas com seus ídolos – novamente, fãs mulheres com seus ídolos homens. Isto também atua para efetuar um posicionamento das mulheres enquanto fãs, em contrapartida aos homens músicos. Contudo, a questão se alarga, encobrendo representações das fãs enquanto sexualmente atraídas pelos músicos, como se sua busca por relações com os músicos fosse sexualmente motivada sempre.

A mesma configuração se apresenta quando as mulheres musicistas são representadas. Elas aparecem frequentemente com seus atributos sexuais e sensuais à frente, reduzindo-as a meros valores sexuais. Já quando as mulheres escrevem cartas sobre os artistas dos quais são fãs, como nos casos estudados por Hill (2016), são representadas como investindo sexualmente sobre os músicos, mesmo que não objetificando-os. O que está de acordo com a visão dominante das mulheres como predominantemente fãs, cujas atividades são de consumo e não produção – elas ouvem e veem, não tocam.

Hill (2016) argumenta que pela diferença nas representações de gênero nas páginas das revistas especializadas (a Kerrang! como caso pragmático de Hill), ocorre a produção de papéis diferentes na comunidade que podem ser ocupados e exercidos pelas e pelos fãs. Homens são posicionados como músicos; as mulheres são fãs. E mesmo aquelas mulheres que alcançam um

status de grandes musicistas ainda assim não são representadas enquanto guerreiras, como os homens. Antes, são posicionadas como objetos dos desejos masculinos, são (hetero)sexualizadas para uma audiência paradoxalmente masculina.

O que alimenta outro enquadramento cultural de que as mulheres nas cenas estejam sexualmente disponíveis para os “guerreiros”; ou ainda, as mulheres são vistas enquanto “recompensas” às suas proezas musicais e seu status de “rock star/metal god”. Este tipo de masculinidade (CONNELL, 2005) pode ser vista como a “masculinidade hegemônica” do hard rock/metal mainstream, principalmente para os artistas homens que chegam no topo.

Fran: Teve episódios recentes aí, que o Luis me contou que eles foram no Hooligans nesse carnaval [casa de shows de rock mainstream de cascavel] e tocou uma banda cover lá de AC/DC (risos)

Luisa: começa aí o problema (risos)

F: aí os caras começaram a falar coisas do tipo “as mina que forem solteiras fica tudo aqui na frente”, tipo “as mina que for solteira e quiser subir aqui no palco e não sei o que”, e ficou falando coisas de tipo ficar passando a mão na bunda das mina, de pegar as mina no palco. E nisso as gurias que tavam lá, que algumas tavam namorando começaram tipo “mano cala a boca” e começaram a boicotar.

L: mas isso aí, essa situação específica, vem carregado daquela vibe “hard rock/rock star” de né, “eu sou o putão”. É em muitos contextos, e em muitos momentos, “nossa vai tocar (...) sobe aqui as meninas” e elas sobem felizes, e essa falta de mínimo (eu não julgo porque já subi no palco) mas essa falta de pensar “o que eu tô fazendo aqui?”. De tipo, “olha a situação em que eu estou me colocando”, e começa aí. Isso é uma coisa que agora já tem, de as mulheres falarem “tá bom filho, cala boca. Toca sua música aí”.

O circuito de bandas cover não segue a configuração dum espaço social (BOURDIEU, 2011) como ocorre com as cenas underground (ou talvez valha a pena pesquisas neste sentido para apresentar as possibilidades de comunitarização e circulação deste tipo de música). O que impossibilita tanto um contato mais frequente entre as pessoas que interagem com este tipo de sonoridade (a comunitarização em torno de uma sonoridade específica), quanto uma comparação efetiva entre os dois tipos de “comunidade”. Mas tanto Hill (2016, num contexto inglês) quanto Nordström e Hertz (2013, num contexto sueco), e até mesmo Lopes (2006, num contexto carioca) apresentam dados de entrevistas ou conversas com mulheres metaleiras que consideram os eventos underground e de metal menos frequentados por homens abusivos e violentos em suas abordagens. Lopes (2006) utiliza até para contraste a imagem do “pit boy” carioca – uma performance que podemos ver como uma “masculinidade de protesto” (CONNELL, 2005).

Um relato do Lessandro pode nos ilustrar essa questão:

É porque é aquele negócio de bolha né. Eu hoje ando com uma galera que não faz mais isso, mas tem uma galera que faz ainda. Igual a gente tava conversando sobre os rolês de cascavel – não os rolê do rock em geral. Mas a galera falando que acontece muito dos cara darem ‘boa noite cinderela’ pras minas, sabe. E eu nunca havia ouvido falar disso. Então é uma coisa que acontece em outros círculos, e existe muito. Mas a gente acaba não sabendo por que não anda com esse tipo de pessoa. E a gente não aceita também.

É uma prática frequente que as definições do espaço social underground sejam feitas a partir destes contrastes com o mainstream. Então, a afirmação de que os espaços sejam “mais seguros”, ou tenham “mais abertura”, é feita em comparação ao mainstream. Nesta questão não é diferente.

Mas, se o gênero é uma forma de demarcar a diferença, percebemos que ele também é mobilizado quando falamos sobre a organização dos eventos, principalmente os eventos mainstream. Trouxe o exemplo da Virada Cultural de Toledo para demonstrar que não houve mulheres artistas tocando nos dias do festival; elas estavam na plateia, entre o público, mas estavam também numa posição de organizadoras do evento. Luisa relatou isso, mas há também referência à secretária de cultura de Toledo que organiza os eventos culturais na cidade; além do próprio caso da Subversa, na qual muitas das mulheres participantes atuam na parte de organização do evento.

Luisa: ou seja, no final é as mulheres sempre se fudendo, trampando.. [e falando pros homens que tocarão] “pronto, a luz tá montada, os fio tão passadinho, toma aqui sua cerveja e toca lá”

Franciele: é triste. E tem um outro rolê, desse rolê eu já falei pra você na entrevista, que é o Maniacs. Que é organizado por duas mulheres que são gêmeas né. E não lembro se eu contei pra você que na edição que eu fui em 2018, teve uma banda que ficou tratando elas como empregadas da banda. só que elas não deixaram, elas tretaram com os malucos e os malucos ficaram putasso. “nossa, como assim tá me tratando assim eu sou a banda”. e as minas “foda-se”, um monte de banda e as minas dando exclusividade para uma lá, ah vai te catar.... falaram que nunca mais chamam essas bandas para rolê nenhum.

Mas é bem isso. As minas ficam invisíveis e quando elas vão aparecer os cara querem se aproveitar, ou são uns cuzão. De ficar dando em cima de mina, de ficar assediando.

Talvez essa também seja uma das formas pela qual o controle de acesso seja feito pela masculinidade hegemônica das comunidades musicais.

Mas apesar desta forma de organizar o espaço social, há uma percepção manifesta pelos homens com quem conversei em relação às mudanças de comportamento e entendimento em relação às mulheres e ao gênero de forma geral durante sua trajetória e contato com a cena underground. Tanto o Lessandro quanto o Otávio frequentam as cenas desde muitos jovens, o que propõe uma interseção entre o desenvolvimento psicológico, físico e cultural individuais

de cada um, e as interações e relações desenvolvidas com a comunidade musical. A idade se mostrou, portanto, um ponto interessante, pois possibilitou a manifestações de processos de “auto-entendimento”, “identificação” (BRUBAKER; COOPER, 2005) e corporificação do gênero (CONNELL, 2005) destas pessoas em relação à própria trajetória nas cenas. Busco apresentar esta questão nesta subseção do capítulo.

Lessandro demonstra bem isso quando conversamos sobre as diferenças entre homens e mulheres na cena – e no mundo de forma geral – e as formas pelas quais ele percebia tais diferenças:

Eu acho que como todo mundo assim, da minha época do começo dos anos 90, metade dos anos 90, cresci num ambiente totalmente machista. Totalmente. E eu acho assim, ser homem na sociedade, eu acho que é bem mais fácil do que ser uma mulher na sociedade, tem mais facilidades. Ninguém julga, não é tão julgado. Não julga você por ter tal idade e estar fazendo tal coisa. Acho que tem essa diferença. Mas ser homem, é isso aí, pela sociedade tem mais facilidade do que a mulher. Eu acho que é isso.

Mas ele afirma que tal percepção não foi “desde sempre”. Connell (2005) argumenta que muitos garotos constroem suas relações e adotam a masculinidade hegemônica enquanto um projeto pessoal a partir da interação com homens que a corporificam. O auto-entendimento de ter nascido num “ambiente totalmente machista” é motivado pela percepção de que tal ambiente moldou por um tempo sua percepção e suas interações com as mulheres e com outros homens, mas que agora não seja mais a questão.

Tanto que a cena toledense foi marcada pela presença de um homem agressor de mulheres, um caso relatado tanto nas conversas com a Luisa e com a Franciele, quanto pelo próprio Lessandro. Nos relatos, a situação aconteceu num passado em que as pessoas que participavam da cena não tinham as percepções que manifestam hoje em dia. Essa mudança foi também o que motivou que o tal homem fosse expulso da cena, obliterando qualquer relação que tivessem com ele. Mas, antes da expulsão, algo paralelo e curioso podia ser observado:

E sabe o que era o mais foda? Ninguém largava o maluco. Por mais que ele batia em mulher, ele era a celebridade do rolê. E tipo, ele humilhava os homens também. O maluco realmente era o combo assim. E só foram largar ele depois que o pessoal foi entender que era errado e tal (Franciele)

É interessante perceber a existência de alguém que corporifica os valores presentes no que Connell e Messerschmidt (2013; mas também CONNELL, 2005) chamaram de “masculinidade hegemônica”. As autoras definiram esta forma de corporificação da masculinidade que está de acordo com os valores capitalistas e patriarcais – é aquele homem que busca poder e dominação em suas relações; que se comporta com violência e agressividade

principalmente com as mulheres mas não somente, buscando também a submissão de outros homens a ele; e que foi impedido por muito tempo de relacionar-se com seus próprios sentimentos, o que o impede de manifestá-los apropriadamente.

Hierarquias de gênero são também pontos de visualização de como as masculinidades interagem entre si e com a “masculinidade hegemônica”. Vale pensar, sempre, no termo de hegemonia gramsciano como ponto de partida para isso. Porque pensar em hegemonia não é, necessariamente, pensar em imposição pela força ou pela violência, mas também, um controle dos regimes de fala, de historicização, de produção de imagens; enfim, é um controle não só do fato, mas de como falar do fato, como historicizar o fato, como sentir e experienciar o fato. A hegemonia, portanto, vai além daquilo que é simplesmente o “mais comum”. E, como nos lembra também Connell (2005), as imagens de gênero nunca são estáticas; precisam ser negociadas constante e ordinariamente, cobrando seus preços àquelas pessoas que se sujeitam a tal produção de gênero.

Não é suficiente apenas reconhecer a diversidade nas masculinidades. Devemos também reconhecer as *relações* entre os diferentes tipos de masculinidade: relações de aliança, dominação e subordinação. Esses relacionamentos são construídos por meios de práticas inclusivas ou excludentes, que intimidam, exploram, e assim por diante. Existe uma política de gênero dentro da masculinidade (CONNELL, 2005, p.37).

O sujeito a quem se referiram minhas entrevistadas corporifica muito bem esta forma; que no caso em particular, coloca em prática tanto a violência física contra as mulheres (uma forma de dominação explícita) quanto a humilhação de outros homens, havendo a manifestação de um controle sobre formas de masculinidade que se tornam subordinadas por causa destas relações. É por meio destas práticas que sujeitos que corporificam um tipo de masculinidade tornam-na hegemônica: não apenas pela força física e pela violência direta, mas também por formas ‘simbólicas’ de agressão e cumplicidade.

A cumplicidade é uma forma de relação entre masculinidades, que acontece principalmente entre homens que não corporificam a masculinidade hegemônica – que não agridem suas companheiras ou humilham outros homens – mas, apesar disso, ainda se beneficiam da ordem de gênero assim estipulada (CONNELL, 2005, p. 79). Connell, contudo, alerta que não é uma simples questão de pensar em homens que assistem outros homens sendo másculos. Pelo contrário, é uma questão muitas vezes naturalizada, porque muitos desses homens são pais, maridos, camaradas de vida comunitária e luta política, envolvendo uma dominação menos direta e evidente.

E sabe o que é bizarro? Fazia muitos anos que eu não pensava [nesse cara]. Mas eu lembrei de quando eu cheguei aqui em Toledo – e você é uma mina aleatória no rolê, eu já tinha namorado – e [ele] era uma pessoa tão importante, ele era a celebridade do rolê, todo mundo pagava pau [pra ele]. E eu lembro de estar nessa fase de “ser uma dos meninos” e [ele] elogiou a minha camisa. E eu fiquei “nossa, [ele] acha que eu sou legal, uhuuull” [deslumbrada] Ganhei uma estrelinha dourada na escola dos punks. Aí você fica, “meu o cara é um bosta”, mas todo mundo tratava como “ah, ele é excêntrico, é um artista deixa ele” (Luisa).

Esta história motivou que eu questionasse sobre o “momento” em que houve essa mudança de percepção, em que tais comportamentos e ideias se tornassem inadequadas à cena e às interações que se estipulavam neste espaço social. Relataram que a mudança foi motivada tanto por uma tomada de consciência das participantes, quanto pela trajetória delas em outras redes e espaços sociais.

Mas você lembra de algum momento que houve essa mudança de percepção sua?

Cara, eu acho que com – é uma coisa que eu falo bastante assim – que foi o contato com a galera da universidade. Começou a ter essa mudança, essa outra visão. Acho que começou por ali, o pessoal começou a entrar na universidade assim. Foi ali. Começou a conhecer outras pessoas, tipo saírem de um ciclo que é o mesmo círculo de amizade assim, mas que foi entrando outras pessoas, eu acho que daí foi mudando. Foi por ali, mano (Lessandro).

Esse contato com a universidade manifesta também o contato com formas diferentes de crítica política e cultural, principalmente com o feminismo e o marxismo. Apesar de também serem campos teóricos importantes, estas abordagens são assimiladas a partir de sua faceta política pelo movimento underground punk. Podemos pensar em pessoas que têm contato com novas ideias e “trazem-nas para casa”, colocando-as em circulação junto com as ideias anteriores. E nesta “economia de ideias”, o contato acaba deslocando ideias e colocando-as em desuso, ou reformulando-as para que não se tornem obsoletas (BOURDIEU, 2011).

Porque é manifesto na fala acima que o elemento instigador de mudanças foi o contato com as mulheres que exigiram mudanças nas relações. Então a mudança de comportamento e de organização do espaço social fora propalada pelas próprias mulheres que circulavam nestes espaços; mas também pelos homens que se demonstram abertos para a mudança. Porque como argumentam Connell (2005) e bell hooks (2019), homens são capazes de perceber que a ordem de gênero precisa ser alterada, principalmente porque o machismo e o sexismo são problemas sociais em primeiro lugar.

É um problema social porque a masculinidade é também um produto social, construída por meio das relações entre as pessoas – homens e mulheres – e dos valores que trazem à vida tais noções.

Como no exemplo acima, uma masculinidade é hegemônica porque ela exige que outras masculinidades estabeleçam relações com ela; a cumplicidade é apenas uma das relações que masculinidades diversas podem estabelecer com a hegemônica. As comunidades musicais, a seu modo, também efetivam valores de gênero, e efetivam isto de forma comunitária – no sentido de que o espaço social (BOURDIEU, 2011) do underground seja construído nas relações das pessoas que emprestam estes valores para suas atitudes e ações.

O caso do “pretensso líder da TUPÃ” que eu trouxe no primeiro capítulo entra aqui não apenas como um caso tensionador dos valores do underground, mas como um caso pragmático do processo de expulsão de um homem que corporificava valores da masculinidade hegemônica; valores estes que iam contra os valores do underground e da “igualdade de gênero” que se pressupunha existir no espaço em questão.

Igual você falou [deles], são casos de machismo né?

Claro, total. Ele interrompia a fala da mina toda hora. Ela começava a falar e ele já cortava. Igual aqui, imagina a gente tá numa roda e tal, e o cara já entra e fala assim sem pedir licença nada, e despeja um monte de coisa assim e a pessoa fica ali.

E essa coisa de furar você acha que acontece mais com mina?

Ah com certeza. Os cara que faz isso geralmente fazem com todo mundo. Mas certeza que acontece mais com mina. É aquele negócio né, voltando lá atrás, ser mina é mais difícil que ser homem né. Se o cara começar a me cortar aqui, eu já mando tomar no cu. Eu mando tomar no cu e peço pra me deixar falar. Daí eu acho que uma mina não vai fazer isso né (Lessandro).

Percebemos aqui o movimento de alteração na percepção do que são comportamentos e atitudes misóginas ou machistas e como elas se tornam inadequadas ao espaço e inadequadas às práticas do punk underground. E podemos pensar além: se o habitus é uma forma de percepção (como argumentado por BOURDIEU, 2011) então a avaliação destes comportamentos também seja operada por meio do habitus, que a seu tempo é também modificado nas relações estabelecidas com outras formas de entendimento, com outros habitus – o acadêmico por exemplo.

A manifestação desta questão avaliativa aterrada no habitus recebeu a forma retórica da noção de “consciência” na fala do Lessandro, algo que possibilitou sua mudança de percepção em relação às questões sexistas: “Mas mesmo assim, tendo toda essa consciência, e por ter essa consciência, que eu vejo que é bem mais fácil né mano [ser homem do que mulher], a gente sofre bem menos em tudo”.

Esta fala se deu como resposta à minha pergunta de o que ele achava que mudaria em sua trajetória se ele fosse mulher. Sua percepção de que “é bem mais fácil” pra nós homens

evoca a maneira como a ordem de gênero estipula e possibilita um “campo dos possíveis” diferente dependendo das corporificações de gênero postas em prática por cada pessoa. É uma forma de perceber como há um processo de generificação deste campo e também da agência neste campo, das possibilidades de decisões e posições a serem tomadas.

E pensando no mundo na música, nesses rolês todos, você acha que teria alguma coisa que teria sido dificultada se você fosse mulher?

Eu acho que seria muito difícil conquistar um espaço. Porque eu vejo muito malucão que, sei lá, que não vê com interesse de ouvir a banda assim porque toca bem, banda de mina né. Apesar de que não tem, as que tocam, as vezes os cara nem tão aí com interesse musical, mas só por interesse, porque a mina é bonita e tal. Puro interesse, essas coisas aí. (...) É, isso. Eu acho que pra conquistar o espaço a mulher tem que provar bem mais (Lessandro F.).

A visão das diferenças expostas pelo Lessandro está em harmonia com o que a Luisa também expôs em relação à sua experiência enquanto artista:

E daí eu acho que a gente entra num outro ponto que é o seguinte: eu, por exemplo, é aquela coisa que a mulher, para ela estar num espaço, ser ouvida e ser apreciada, ela precisa se esforçar o triplo do homem. Então, por exemplo, eu que – assim, modéstia parte – acho que eu canto bem, eu acho que eu tenho um repertório legal (...) penso 15 vezes em [num ritmo ansioso e frenético de fala] “tá tudo preparado, tá tudo bem ensaiado, será que vai ser bom, será que vão gostar, será que eu tô boa o suficiente”; e “não, aquele restaurante é muito chique pra me contratar, será que vou cobrar tudo isso?”, tem todas as não-confianças com você mesma. Enquanto tem um monte de cara aí que toca o básico, canta o básico, e tá com agenda fechada toda semana porque o homem não tem esse tipo de ‘auto-dúvida’, é “esse é o meu lugar e eu toco, e eu vou tocar e não tem problema”. Então eu, por exemplo, na virada cultural – porra, já vi 500 viradas culturais e nunca me inscrevi em nenhuma, por quê? Porque eu acho que não consigo subir num palco desse tamanho. Aí eu olho lá uns homem no palco e eu penso “eu toco melhor que você rapaz” (risos) (Luisa C.)

Nesta fala podemos perceber que há a manifestação dum auto-entendimento da Luisa em relação às suas performances e em relação à si mesma enquanto artista; uma percepção de que, para além do esforço muito maior que as mulheres precisam ter para serem reconhecidas, há uma cobrança muito maior sobre elas para que se tornem “dignas” de reconhecimento aos olhos do público. Ela percebe também que a posição de cantor e artista é naturalizada para os homens, é um lugar adequado e esperado que seja ocupado por nós – o que evoca a análise de Hill (2016) de como a posição de artista é construída como um lugar masculino.

Porque você fica, é aquela questão de se auto-avaliar e de auto-cobrança que o homem não pensa que essa roupa vai dizer isso, ou essa roupa vai dizer aquilo. Então eu fico assim “porra, eu queria me sentir uma grande gostosa nesse palco”, eu queria que as pessoas olhem pra mim e falem “nossa que mulher maravilhosa eu quero casar com ela”. Mas ao mesmo tempo você fica “não, eu quero que as pessoas prestem mais atenção na minha voz do que na minha perna”. Mas, ao mesmo tempo a minha perna é tão bonita, deixa as pessoas prestarem atenção. E daí cê fica nessa grande coisa e você quer se expressar e você mesma não se dá a liberdade. Porque se você for uma – essa é a impressão para as mulheres, elas têm que trabalhar muito mais para provar que são boas. Ok. Aí beleza, elas são boas, e aí elas são bonitas – bonitas no padrão do homem né – ah, pronto. Daí mulher bonita é a coroa “bonita e burra” né, de “mulher

gostosa é burra”. Aí tem que se esforçar ainda mais pra mostrar que “escuta aqui, eu sou boa, eu sou bonita e você vai me respeitar com todo esse pacote”. Então é uma coisa muito complexa (Luisa C.).

Hill (2016) argumenta, assim como Riches (et al., 2014), que a participação das mulheres nas cenas ocorre por meio de mais negociações do que a participação masculina, envolvendo negociações com as imagens de misoginia e violência de gênero no metal extremo (que é o caso etnográfico de Riches) e o sexismo que modula suas interações e experiências nas comunidades musicais. Na fala de Luisa podemos perceber esta questão, que também vai além e toca em questões de sua corporificação e de seu auto-etendimento enquanto mulher.

Perceber isso nos permite ampliar a questão para as formas como o gênero é feito nos espaços underground, a maneira como projetos de feminilidade e masculinidade são postas em prática. Em relação à masculinidade, a questão fora exposta intercalada com a questão da organização e acesso à cena e à comunidade musicalmente motivada. Agora, é possível investigar a questão do lado das estratégias escolhidas e encontradas pelas mulheres para não se desfazerem de suas feminilidades em ambientes masculinos.

“OH MENINA BESTA, CÊ ACHA QUE PODE FICAR FAZENDO ESSAS COISAS?” – FAZENDO GÊNERO E RODAS PUNK

Por incrível que pareça, têm homens mais tranquilos, têm homens que respeitam, sabe, a guria na cena. E sinto que há uma relação – assim, como a gente tá no interior né, não tem muito contato, sabe – mas quando a gente vai para uma capital, tem coletivo de gurias para se apoiar dentro da cena; de bandas de mulheres e de festivais com bandas de mulheres, para incentivar mesmo as minas. (...) Então a gente tem tipo esse apoio na cena, e não é por causa de um babaca que o teu trabalho tem que acabar, entende? (...) Aqui em Toledo tem a Subversa. Ela é um coletivo que tem muitas mulheres envolvidas, muitas mulheres na organização e a gente tenta se livrar o máximo possível desse negócio de “ah não, a cena é só feita por homens” (Franciele G.).

Em sua reformulação do enquadramento analítico para o uso da noção de “comunidade imaginária”, Hill (2016) argumenta que tanto o enquadramento das cenas quanto das subculturas contavam uma história muito estreita sobre a constituição destes espaços sociais musicalmente motivados. Principalmente porque deixavam de fora das investigações entrevistas, conversas, entendimentos e as experiências das mulheres nestes espaços; como elas participam, como elas agem para dar forma à comunidade e como agem tendo em mente as ideias e valores que circulam na comunidade.

A fala de Franciele manifesta esta questão. Não apenas ela, mas também as entrevistadas por Hill (2016) e por Nordström e Hertz (2013) argumentam que o espaço social das cenas seja ocupado e moldado a partir das expectativas e experiências masculinas; e percorrer este espaço exige que elas negociem suas posições e seu próprio gênero. Na sessão anterior busquei demonstrar esta questão do controle masculino ao acesso à cena; e sem esgotar assunto, busco complexificar a questão observando como o gênero se torna um elemento que se constrói, para as mulheres, em relação a tal controle; enquanto para os homens a questão é menos patente.

Isto é visível em relação à “iniciação” nas cenas. Otávio apresenta a questão em relação à cena de metal extremo em Cascavel:

É aquele negócio de, tipo, até o cara provar que ele é verdadeiro tá ligado, que ele tá ali não só por uma onda, mas que ele tá ali porque ele gosta mesmo, meio que as pessoas vão dar bola pra quem gosta de verdade da coisa que eles também gostam. É meio que isso. Senão você... sei lá, é meio normal até essa parada. Tipo, ah, você tem um priminho seu lá que começa a escutar rock, cê fala ‘ah beleza, escute rock’. Mas cê não dá muita bola. Mas aí depois cê vê e ele ainda tá escutando e tal assim, cê fala ‘oh, caralho’ [em tom afirmativo] e começa a conversar mais sobre o assunto com ele. Mas é isso, tipo. Acontecia, já teve muita treta envolvendo muita fofoca, muita picuinha assim e tal, mas elas eram meio que pontuais, eram tipo, também, algumas pessoas assim mais específicas que acabavam desenrolando isso. Uma galera mais lelé da cuca mesmo, que sempre foram os mesmos que arrumavam confusão, assim. Mas no geral assim não é uma coisa tão frequente assim.

A questão temporal se torna importante para determinar os contornos e a “substância” desta participação. Podemos pensar num paralelo entre o “fazer” gênero e fazer a cena, porque em ambos o tempo é um elemento importante na sedimentação de uma definição – seja como homem ou mulher, seja como poser ou membro da cena. Este processo que se desenrola no tempo, no entanto, apesar de acontecer tanto para homens quanto para mulheres, Nordström e Hertz (2013) argumentam que para as mulheres o tempo necessário é muito maior.

Apesar desta questão ser importante para a formatação da cena underground do metal, algo que Campoy (2008) também faz referência, no underground punk a questão de estar “bem-informada” sobre as bandas e artistas não é um elemento definidor. Antes, é a presença nos eventos, é o fato de interagir com a ‘galera’ em diferentes “rolês” e fortalecer as ações dos coletivos, como a Subversa, que permite que alguém seja definida enquanto membra da comunidade de praticantes ou não. Podemos dizer que a “autenticidade” que as participantes da cena do metal extremo – como relatado por Campoy (2008), Overell (2010, 2012), Nordström e Hertz (2013) – exigem umas das outras não tenha importância na cena de Toledo; ou, não tenham mais tanta importância nas cenas de hoje:

Parte depende também do envolvimento do cara que tá chegando também, de que nem... Que nem hoje. Você chegou e, “pô” vi tua peita falei “caralho que massa”, aí

já começa nossa conversa. De falar ‘que álbum é esse?’, tipo e já começa uma conversa ali e os cara já começa... aí cê fala ‘ah, tenho uma outra também’ e já começa o envolvimento, assim. Do engajamento do cara...

Mas você acha que hoje em dia é mais frequente ou menos frequente essas questões de desafiar a participação de alguém?

É menos frequente. Com certeza é menos frequente agora. Tipo, a galera começou a perceber que é muito idiota, e que é possível você ouvir outras coisas. A cena tá bem mais branda, pelo que eu acompanho assim. E eu digo isso porque, assim, eu vejo as pessoas que falavam esse tipo de coisa hoje em dia tendo uma postura diferente, tendo uma postura de falar ‘não cara, cê pode ouvir outras coisas’ tá ligado? (...) Eu vejo muito uns veião que eu conheço mudando a postura assim. Uns cara que eram um bando de pau no cu, e hoje em dia é os cara que vai lá e fala ‘não, baixa a bola cara, nada a ver isso aí’ (Otávio A.).

Longe de generalizar tal afirmação para outros contextos, argumento que a cena em Toledo com a qual tive contato não valoriza esta questão da iniciação da mesma forma relatada pelos trabalhos anteriormente mencionados.

Então, a iniciação em Toledo para homens e mulheres se dá da mesma forma? Segundo a Luisa, a questão é um tanto mais complicada.

Luisa: Daí eu montei minha primeira banda com – isso é uma informação importante também: como que eu entrei no rolê de banda, e como eu entrei no rolê de shows e etc.? namorados. Eram namorados que me colocaram; e isso é uma coisa engraçada também. Porque meninas elas não chegam assim na roda e falam, “oi, vamos ser amigos, vamos tocar”. Cê sempre conhece fulana porque ela é namorada de fulano e tal. Então eu tive minha primeira banda com meu namorado, daí eu terminei e aí eu namorei com outro – eu sempre namoro com pessoas e tenho bandas com elas. É assim que eu conheço os homens (risos). Eu não busco romance, eu busco negócios (risos). E foi assim que eu entrei, foi assim que eu conheci a Fran inclusive – namorados.

Franciele: é verdade (risos).

L: Aí teve a época do coletivo, foi tudo nesse meio.

Coletivo você diz...?

L: a TUPÃ. A gente vai fazendo as amizades, os namorados vão embora graças a deus, ficam as amizades; fica a cena, fica a cultura. E os problemas vão-se embora.

Percebemos aqui na fala da Luisa que uma das formas de ela acessar a cena em Toledo foi por meio da ativação de outras relações, no caso as relações com seu namorado. Tal estratégia se mostrou adequada para que ela se tornasse membra e circulasse pela cena sem que desviassem sua participação. A estratégia serviu também como uma forma de encontrar com quem tocar, já que o número de mulheres que tocam na cena sempre fora escassa.

Ao mesmo tempo, percebemos que seu modo de inserção não se manteve somente por meio dos namorados; pelo menos, não foi a única estratégia que a manteve na cena. Porque como a fala dela nos revela, os namorados “foram embora” enquanto ela se manteve na cena. Sua participação “por si mesma” se tornou suficiente para sedimentar seu pertencimento. Outro

ponto interessante é seu auto-entendimento em relação às maneiras que acionou para poder ter bandas nas quais tocar.

De alguma maneira, o que ela também manifesta é um entendimento de que as cenas são mais fáceis de serem acessadas se o percurso for feito por meio das relações com homens – tanto as bandas como a cena em si. “Ativar” estas relações se tornou uma das estratégias posta em prática para permitir que acessasse um espaço controlado por homens. Matilda, entrevistada por Nordström e Hertz (2013, p. 459), também aponta para esta dimensão dos relacionamentos amorosos, mas a partir do ponto de vista das “expectativas” dos outros homens na cena:

Matilda: é muito sobre o namorado, sobre ser a namorada de alguém. Ser mulher no mundo metal significa ser a namorada ou a groupie – e ambas são basicamente a mesma. Você precisa ser forte e mostrar que está bem-informada sobre a música, mais para as meninas do que os meninos. (...)

Entrevistadoras: Mas e quando você passa no teste, o que acontece?

Matilda: De repente você é durona pra cacete, a garota mais legal no mundo, absolutamente – mas você precisa passar no teste. (...) É uma questão de comer ou ser comida.

O contexto da fala de Matilda é em relação à sua inserção na cena sueca, manifestando que os homens com quem se relacionou na cena definem para si uma posição de controle em relação às mulheres, tanto de sua entrada quanto de avaliar sua participação. Assim, acionar as relações com um dos homens é também jogar com as expectativas dos outros.

Contudo, se Luisa entendeu tal dinâmica e a utilizou em suas tomadas de decisão no espaço social (BOURDIEU, 2011), para Matilda a questão tornou-se um ponto de controle e constrangimento de sua participação, um enquadramento utilizado a priori e seguindo a lógica masculina de que as mulheres apenas se envolvem na cena por causa de seus namorados.

De certa forma, podemos perceber que uma mesma “estruturação” do espaço social tem impactos diferentes para mulheres diferentes; em alguns momentos auxiliando na entrada e participação, em outros impossibilitando que acessem o espaço, mas frequentemente modulando tanto o acesso quanto a participação das mulheres nas cenas. A trajetória da Franciele aponta para esta questão também quando ela me contou sobre seu processo de “iniciação” na cena de Toledo.

Franciele: Mas eu era bem novinha, sabe. E quando eu comecei a dar o rolê – isso lá em 2011, mais ou menos – não era falado. Se hoje já é difícil imagina 2011. E aí quando os guri me viam, por exemplo, me tratavam como um amigo, sabe. E tipo, por muito tempo ficavam me elogiando como se fosse um homem. Naquela época eu deixava também né, porque eu entendia porra nenhuma; eu achava na real que isso era bom, mas...

Luisa: você se sente legal né? “Nossa, eles tão me tratando como um igual”, “uau, entrei para o clube dos homens”.

F: total. Mas isso pesa também, pesa tanto na questão de relacionamentos – que as vezes cê tá afim do cara e o cara fica te tratando como um homem. E tipo, não, não é porque eu não sou feminina que significa que eu não goste ou que eu não esteja disponível para um relacionamento. E também você vê as vezes que eles não vão te respeitar como mulher, sabe. Você vai ter todo aquele respeito porque você parece – não que você parece – mas porque você tem atitudes de um homem.

A questão de “ser uma dos garotos” acaba sendo uma faca de dois gumes. Pois, por um lado e como manifesto na fala delas, isto é uma forma de os homens tratarem as mulheres como “iguais”, como uma membra da “irmandade”, o que garante o acesso e participação na cena; de outro lado, tal participação e tal tratamento é apenas dispendido pelos homens às mulheres que se adequem às expectativas do que é “ser uma dos garotos”. Há aqui uma negociação das mulheres com uma performance masculinizada, onde precisam modular e adaptar suas feminilidades às expectativas masculinas da cena.

A Franciele aponta para isso quando fala sobre “não é porque não sou feminina que significa que eu não goste ou que eu não esteja disponível para um relacionamento”, o que ressoa a argumentação de Nordström e Hertz (2013, p. 462) quando falam que ser uma mulher no metal implica que elas “devam balancear o ato de serem metal e masculinas em suas ações, enquanto são metal e femininas em sua aparência” (grifos do original removidos). O relato da Fran me leva a enxergar que a mesma dinâmica se desenrola na cena em Toledo.

Eu fui pegando isso com o tempo, e muita coisa eu fui batendo de frente. E os meninos também – muitos deles – foram mudando. Hoje em dia eles já não fazem mais isso. E se vier um cara novo no rolê e ficar falando “nossa você é foda, você é o cara”. Mano, eu tenho uma raiva quando alguém fala que eu sou o cara (risos e ódio). Tipo hoje eu já corto. Inclusive, eu acho até que eu fiquei mais grossa, que eu fiquei mais bruta por causa disso. Porque tive que começar a me posicionar, se não. Eu como mulher teria sido apagada, e tipo eu me vejo como mulher, me aceito como mulher e quero ser tratada como mulher (Franciele G.).

A negociação com a masculinidade não é uma questão de “ganhos mútuos”; as mulheres acabam enfrentando variações de auto-percepção e de identificação, o que fica manifesto na última frase da fala reproduzida acima. Porque o processo de tornar-se “uma dos garotos” envolve uma diluição da feminilidade em nome de assumir práticas e atitudes mais masculinas.

É o que argumenta Luisa: “E tem essa questão de que você vai perdendo a feminilidade para se encaixar ali, e as vezes você se sente pra ser mais feminina para ser enxergada; mas é sempre você se moldando para o outro te enxergar – o que é sempre problemático, eu acho” (Luisa C.). O processo de negociação, portanto, faz parte do universo sensível das mulheres que investem nas cenas underground.

Ao mesmo tempo, o processo de entender e saber identificar as negociações, é produto da interação destas mulheres com a cena e o desenrolar disto no tempo. As trajetórias demonstram que as negociações recebem novos contornos, e com o tempo até servem de material para que elas questionem e reflitam sobre seus percursos e experiências na cena.

Nos últimos anos eu tô mais patricinha do que nunca, e vejo assim que quando eu vou subir num palco, eu vejo que eu mudei minha mentalidade das *The Runaways* para de *Curtney Love*: vestidinho, salto alto, batom e “olha como eu sou fofa, olha sou meiga e olha como eu toco radical” – pra dar aquela quebra, sabe. Porque eu não sou um homem, não me comporto como um homem e eu faço o que os homens fazem. Mas é uma coisa muito complexa... (Luisa).

A forma como Luisa expõe a questão lembra muito a representação de si proposta por Kat Moss, a vocalista da *Scowl* apresentada na introdução. Tanto Moss quanto Luisa afirmam suas feminilidades para que não sejam postas de lado durante suas performances musicais; antes, elas colocam a questão de forma bastante explícita pelas escolhas de usar batom, “vestidinho”, salto alto enquanto berra ou toca riffs pesados no palco. É uma forma também de tensionar a representação comum feita das mulheres como apontada por Hill (2016).

O tensionamento da representação pode ser vista também a partir da ótica da “transgressão” como argumentam Riches, Lashua e Spracklen (2014). Para as autoras, a entrada das mulheres nos moshes e nas rodas punk é uma forma de transgredirem a estruturação masculina do espaço dos shows; assim como transgredirem as formas culturais da feminilidade, que frequentemente acionam sentidos de “docilidade”, “delicadeza” e “falta de força”.

O “mosh” e a “roda punk” são formas similares da corporificação das sonoridades punk/hardcore e metal extremo. São momentos em que os corpos das participantes se chocam, batem-se, machucam-se, interagem por meios mais sensíveis que racionalizados. É onde a energia concedida pela música pesada e rápida é liberada em forma de movimentação agressiva e rápida. E, para as autoras (RICHEs et al., 2014, p. 90), o mosh/a roda punk tornam-se espaços de resistência especialmente quando questiona as expectativas mainstreams sobre emoções, interações corporais e relacionamentos sociais.

Práticas transgressivas como o moshing, a qual é engendrada durante o espetáculo subcultural, permite às fãs de metal a oportunidade de engajar experimentalmente com seu mundo musical, entender a si mesmas e as outras pessoas por meio do uso de seu corpo, e fisicamente perturbar as fronteiras ideológicas do metal extremo por meio dos desafios e questionamentos do gênero e das normas sociais.

Apesar de o pano de fundo desta afirmação esteja presente nas falas de minhas entrevistadas, a atualização desta questão na cena de Toledo se dá diferentemente. Como frequentadoras de shows punk, participar das rodas punk e dos moshes é uma questão quase

elementar – o que está de acordo com o achado de Riches, Lashua e Spracklen (2014). Contudo, a participação é também modulada por meio do que Nordström e Hertz (2013) chamam de “adequabilidade” – o quanto aquele comportamento está ou é adequado para aquela pessoa. As autoras falam sobre isso em relação à adequabilidade de gênero, quando um comportamento (apesar de não ser intrinsecamente masculino ou feminino) parece não adequado/adequado àquele homem ou àquela mulher.

Esta adequabilidade parece ser um jogo de “essencialismos práticos” (HERTZFELD, 2005), onde atributos são essencializados nas interações entre pessoas diferentemente posicionadas socialmente. Há então uma forma de “racismo prático” (SRPACKLEN, 2020), onde questões raciais são essencializadas para a formação de um espaço de luta política. No caso do gênero, esta essencialização também interage com as possibilidades de participação e agência; no caso das rodas punk, essencializa-se a fraqueza e a fragilidade femininas para barrar sua participação, ou “explicar” o porquê dos homens ocuparem tal “evento” – como essencializar a violência e a agressividade como atributos dos homens.

Luisa argumenta neste sentido:

mas eu acho que menina não entra quando é tipo roda assim, as meninas não entram tanto (depende da mina, óbvio) mas eu, por exemplo, com meu 1, 50 m e 45 kg eu não entro porque eu sei que não vou sobreviver. Já acho que as meninas já tomam mais cuidado. Enquanto que um menino de 1,50m e 45 kg não se sentem tão intimidados de entrar na roda né (...) Eu acho que, pra mulher fica um rolê assim “posso entrar agora?”. Não é um negócio que tá sempre aberto e que eu possa participar. “Está seguro, vou sobreviver?”, “está receptível à pessoas mais frágeis?” – agora eu vou, tudo bem.

O “tipo” de roda que ela se refere são as rodas “mais violentas”; parece ser uma classificação motivada também pelo gênero musical tocado: quanto mais extremo e violento o som, mais extrema e violenta será a roda punk.

Se for um gênero muito acelerado a galera vai sem dó. Tipo Brujeria, por exemplo, não era acelerado mas era um gênero pesado. Então tipo, eu lembro que eu olhei e tinha um maluco com o nariz sangrando (risos). E tipo assim, eles não ligam, independente – é que nem dá tempo de ver também, quando eu tô eu nem presto atenção em quem tá do meu lado, eu só vou assim (risos). (Franciele)

Apesar de nenhuma delas manifestar ou definir o espaço nos sentidos relatados por Riches, Lashua e Spracklen (2014), há uma diferença interessante na percepção e interação com as rodas punk entre Franciele e Luisa. Enquanto a segunda manifestou uma percepção atrelada a um cuidado de si, avaliando o momento de participar – se “está seguro, vou sobreviver?” –, manifestando sentidos de “auto-preservação”; a primeira argumenta que nas rodas punks ela “também mete a porrada”, manifestando uma naturalização de sua participação nas rodas.

E talvez por isso a transgressão não seja uma questão explícita nas falas da Franciele, não há transgressão se não há a percepção de uma “convenção” a ser transgredida. Para ela, sua participação é convencional, ela é uma membra como qualquer outra pessoa. Então entrar na roda não vai contra tal convenção.

Desta forma, precisamos entender a transgressão a partir de dois pressupostos. O primeiro, de que há uma convencionalidade compulsória subsistente, um sistema de regras e normas estilizadas e estruturadas (seriam estruturas estruturantes das práticas), o qual alguém ou algo transgredirá. O segundo é de que a transgressão é altamente dependente dum contexto; e pela transgressão ser em si uma contestação, necessita duma afirmação contextualizada para transgredi-la – a transgressão religiosa não é a mesma em todos os países, nem em todas as “religiões”. Assim, toda transgressão, por ser contextualmente dependente, é também passível de ser contestada.

A transgressão deve evocar seu contexto de produção para que seu efeito almejado se concretize – o efeito é a transgressão mesma. Neste contexto do underground, a transgressão é o movimento convencionalizado; é o projeto que se almeja por meio das ações, das músicas, dos eventos e interações. Sendo a transgressão um ato, ele exige sua efetuação em algum outro lugar; alguém deve relatar o efeito da transgressão por meio de sua reação. A ambivalência de ser “prazerosa e/ou humilhante” é um sintoma desta necessidade e do resultado desta interação.

Esta ambivalência é também motivada por um essencialismo prático em relação aos produtos da interação na roda punk – como em relação aos machucados:

se você entrar na roda e você se machucar vai ter alguém que vai falar “por que você entrou na roda, não tá vendo do jeito que tá? Oh menina besta, cê acha que pode fazer essas coisas?”. Eu ouvi isso muito – da minha mãe, claro, porque isso é o trabalho dela (risos) – mas ouvi de outros homens, namorados e etc; e ninguém fala isso pros meninos. Ninguém fala pro Sepp, que é da minha altura, “você entrou na roda? Agora quebrou o dente”. Não, é “nossa cara que massa! Tá sangrando” (risos) então são dois pesos e duas medidas aí (Luisa).

Esta lógica do machucado é muito parecida com a exposta por Wacquant (2002) em relação ao boxe. Para a comunidade de praticantes, machucar-se faz parte do esporte; mas apenas para aqueles que não se prepararam direito ou feriram algum dos “tabus” estipulados – abstinência de carboidratos, bebidas e de sexo antes das lutas. No caso da roda punk, o habitus entende os machucados como também fazendo parte da prática; mas é ostentado como um comprovante de participação – hematomas de cotoveladas na costela são os mais comuns. A boa participação é, ao contrário do boxe, marcada por hematomas.

Contudo, esta avaliação é generificada; os homens que se machucam podem vangloriar-se de terem participado de rodas punk extremamente violentas. As mulheres são julgadas como “burras” ou “bestas” – como na fala da Luisa: “Oh menina besta, cê acha que pode fazer essas coisas?”. O corpo feminino é naturalizado enquanto uma coisa frágil e mais passível de ser machucado durante os encontros violentos do mosh.

Riches, Lashua e Spracklen (2014) argumentam que a transgressão se daria em duas relações diferentes. A primeira é entre a cena e a “sociedade”: para as autoras, o metal extremo transgride as “normas sociais” estabelecidas, os padrões de comportamento da ‘sociedade’. Mesmo que tais normas e padrões não sejam objetivados completamente, podemos tratá-los como os lugares comuns do comportamento burguês – o puritanismo sexual, a religiosidade católica e laica, a defesa do mercado e do sistema econômico capitalista. Mas se pensarmos no caso da Luisa, a transgressão não se registra aqui, porque seu corpo ainda é enquadrado nas valorações da ordem de gênero: ele é essencializado enquanto frágil.

Já a segunda relação é com o regime de gênero no espaço do mosh: a transgressão se dá porque as mulheres ocupam os espaços violentos e agressivos supostamente reservados aos homens. Tendo em vista que as mulheres são frágeis/delicadas/não-violentas – atributos “masculinos” – a transgressão tomaria lugar na ocupação de espaços ásperos/rígidos/violentos por elas. Ao mesmo tempo que transgride a participação normativa dos homens nestes espaços. Penso que o registro das transgressões se dão por esta segunda forma de relação com o regime de gênero.

Contudo, o que fica perceptível com os exemplos e a relação ao trabalho das autoras é de que a transgressão é totalmente dependente dum discurso sobre as normas que estão sendo transgredidas. Como podemos ver aqui:

As mulheres mergulhadoras de palcos, então, estão fisicamente invadindo o espaço predominantemente masculino do moshpit com e por meio de seus corpos. (...) O mergulho do palco se torna uma demonstração pública de transgressão, resistência, jogo e performatividade de identidade subcultural que demanda uma capacidade de resposta do público inteiro (RICHEs et al., 2014, p. 96).

Ou aqui: o mergulho do palco e o mosh “são práticas que desafiam as *normas hegemônicas* de como as mulheres deveriam usar seus corpos e a leitura do público das puladoras” (grifos meus – RICHES et al., 2014, p. 96).

Bataille (apud RICHES et al., 2014) já argumentava que as transgressões são parte importante do sistema e das formas de conhecimento à cerca do mundo que vivemos. Nesse sentido, as transgressões são importantes pois envolvem a criação de novas fronteiras, ao

mesmo tempo em que destrói outras. Nesse sentido, a música popular pode ser ambivalentemente transgressiva e conformista segundo ele.

Esta ambivalência é manifesta tanto no capítulo anterior nas análises das zines e seu teor político, quanto aqui nas percepções em relação ao gênero. enquanto há questionamentos e tensionamentos de ideias estabelecidas e hegemônicas do mainstream, temos também conservações e manutenções – principalmente quando falamos sobre as relações de gênero.

O que busquei demonstrar neste capítulo foi como o gênero e a sua prática, quando percebidas em relação aos espaços sociais do underground punk em Toledo, são utilizadas como um “material”, ou uma lógica, de organização destes espaços. Apresentando como o “espaço dos possíveis” criados nos espaços sociais (BOURDIEU, 2011) são também generificados, entrando em sintonia com os regimes de gênero (CONNELL, 2005) manifestos por estes mesmos espaços.

CAPÍTULO 3 – INTERPRETANDO AS MÚSICAS DO UNDERGROUND

A interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte

(SONTAG, 1966, p. 15)

COMO PODEMOS ANALISAR AS MÚSICAS DO UNDERGROUND?

Essa é minha pergunta principal e é o que preciso justificar e explicar por aqui. Principalmente se quero perseguir esse projeto de pensar as canções e a sua produção interligadas à cena – interligadas no sentido de ser um material “circular”: tanto um produto das relações dentro das comunidades musicais quanto o material que motiva essa comunitarização. Como eu argumento e utilizo nesta dissertação a noção de “comunidades musicalmente motivadas”, é importante que haja a apresentação de algumas canções que são de interesse para a comunidade de praticantes.

Partindo disto, escolhi dois álbuns de duas bandas que circulam e fazem parte da cena underground de Toledo, sendo motivado tanto pelo contato com alguns de seus membros, quanto por entrevistas feitas e pelo acesso anterior ao material lançado. As duas bandas já foram mencionadas nesta dissertação, sendo elas a Juventude Perdida (cujo vocalista é o Lessandro) e a Wargore (cujo baixista é o Otávio). Analisei o primeiro álbum de cada banda, “Progresso” e “Cursed Existence”, respectivamente.

As duas bandas foram escolhidas para mostrar os gêneros diferentes que existem nas redes da cena underground em Toledo. Ambas circulam e fazem parte da cena, mas tocam gêneros musicais diferentes: a Juventude toca hardcore punk, a Wargore death metal. a distinção genérica é importante em relação aos sentidos e às práticas utilizadas para compor as canções. Mais especificamente, seguem gramáticas genéricas nesta produção.

Portanto, trago as duas para poder estabelecer relações de proximidade, contraste e diferenciação, para mostrar uma visão mais texturizada da cena toledense. Para isto, lanço mão de dois conceitos principais para operacionalizar as análises: “canção” e “gênero musical”. Ambos serão apresentados em melhores detalhes à frente.

Mas, para começar, vou apresentar o modelo analítico proposto por Luis Tatit (1992), quem dedicou seus trabalhos de semiótica a entender os processos de emergência do sentido na canção popular brasileira. Neste sentido, considero seu modelo uma ótima ferramenta para abordar os vestígios de sentido deixados pelas gramáticas de gênero nos produtos musicais.

“MUSICANDO A SEMIÓTICA” – OU: COMO BUSCAR O SENTIDO NAS CANÇÕES?

Luiz Tatit (1992, 2001) é um importante semioticista brasileiro cujo interesse é abordar a produção de canções populares no Brasil, partindo das teorias e abordagens semióticas de Greimas (e sua “Semiótica das paixões”) e Zilberberg (e sua “Semiótica tensiva”) e aplicando-as à canção popular.

Sua formulação lança mão do pressuposto de que exista um projeto por parte das artistas e cancionistas em estabilizar o “eixo letra e melodia” durante a performance musical. Para ele, as canções não são apenas formas de dizer algo; mas uma maneira muito específica de dizer algo. É, em si, uma tomada de posição contrária à de Saussure, para quem não havia qualquer relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. Diferentemente, Tatit busca analisar esta relação de forma a entender os sentidos efetuados pelas e nas canções.

Há então uma ponte entre a percepção da estabilização e o entendimento de como isto acontece, de quais escolhas são feitas tendo em vista a efetuação dos sentidos emitidos. E para Tatit (1992) a tarefa da analista é de explicitar estes percursos geradores de sentido presentes nas canções. Contudo, eles seguem alguns padrões dependendo da filiação musical da artista produtora; ou seja, depende de qual “gênero musical” ela quer fazer parte. E a metáfora utilizada pelo autor é da “gramática”: “Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática” (TATIT, 1992, p. 97).

Como o próprio Tatit (1992) comenta, somos capazes de perceber e identificar um “samba de Tom Jobim” ou um “rock dos Titãs”; o que manifesta duas questões: a compreensão enquanto uma capacidade adquirida no tempo pela ouvinte, em seu contato com conjuntos de músicas; quanto uma compreensão mediante a percepção de motivos que se repetem em diferentes canções e que nos permite comparar com outras que se adequariam ao mesmo gênero musical.

A explicitação destas gramáticas dão, então, o enquadramento possível de entendimento da canção. Porque podemos apreciá-las também pela identificação de seus mecanismos de reiteração – mecanismos de repetição de um tema/motivo, que ajuda na apreensão e na

memorização; ou como coloca o autor: “A reiteração torna significativo o fluxo inexorável do tempo” (TATIT, 1992, p. 101).

Estes mecanismos de reiteração estão presentes nos dois polos do eixo; portanto, temos mecanismos melódicos e narrativos (no nível da letra) de reiteração. No primeiro temos as questões “estruturais” da chamada “canção midiática” (CARDOSO FILHO, 2008; que seria a forma da canção mais amplamente conhecida), como a utilização de estrofes que levam a pontes que, a seu tempo, dão lugar a refrões ou solos, e depois retornam à estrofe, muitas vezes encerrando a canção com a repetição do refrão. Geralmente, estas canções não passam dos três minutos de duração, e quando muito, chegam aos cinco minutos. Tal estrutura é mais comum de ser encontrada nas canções de artistas cujos interesses de circulação e consumo estejam atrelados às engrenagens e modos de produção do mercado fonográfico – artistas das músicas “pop” e “mainstream”. Mas por sua alta difusão, são tomados como os mecanismos mais “inatos”²³ de se utilizar para construir algo que seja reconhecido como uma “canção”, mesmo na produção underground – como veremos adiante.

A reiteração no polo da letra se dá também pela repetição e utilização do mesmo refrão, ou de uma mesma estrofe, durante o todo da canção. Repete-se igualmente a letra nos refrões, ou repete-se o mesmo motivo/tema – como nas “canções românticas” que apesar de não repetir a mesma letra necessariamente, repete-se o motivo do amor e os episódios de encontros e desencontros entre a narradora e seu objeto de desejo.

Portanto, temos que o plano da expressão na canção articula-se entre elementos fonológicos (os aspectos da fala e do discurso oral) e elementos melódicos (que são os aspectos “musicais”). E é por isso que o autor argumenta que as canções têm algo da linguagem oral em suas manifestações, pois as relações entre consoantes e vogais na fala são reproduzidas, ou mantidas, pela vocalização melódica das canções.

Por exemplo, as consoantes causam um efeito de ataque rítmico (descontinuidade), pois dão um acento vocálico às vogais. Ou seja, elas partem as vogais e lhes dão limitações e definições – lhes dão formas – e recortam a sonoridade da voz tornando-a inteligível²⁴. São tais recortes que engendram, de um lado, o gênero musical da canção; e, de outro, fazem surgir o conteúdo linguístico do “tema da canção”. Já as vogais, dão uma estabilização à curva melódica

²³ Uso inato tendo em vista a ideia de “convencionalidade/convencionalizado”, como no modelo proposto por Wagner (2012).

²⁴ Interessante para perceber estes efeitos das consoantes é escutar a canção “Involuntary Doppelgänger”, da banda norte americana Archspire, presente no álbum de 2017 chamado “Relenteless mutation”.

numa sonoridade contínua (um aaaaaaaa, aberto e que se permite soar longamente), representando fisicamente as tensões emotivas.

A fala está presente, portanto, no mesmo campo sonoro em que atuam a gramática do ritmo fundando os gêneros e a gramática da frequência fundando a tonalidade. A presença da fala é a introdução do timbre vocal como revelador de um estilo ou de um gesto personalista no interior da canção (TATIT, 1992, p.102).

Se a canção não pode fugir destes efeitos da linguagem oral precisa trabalhar no sentido de estabilizar a melodia de forma precisa em função das acentuações fonológicas, o que acaba produzindo uma “densidade tensiva particularmente poderosa, uma vez que sua linearidade é criada para dar conta dos mesmos conteúdos investidos no componente linguístico” (TATIT, 1992, p. 118).

O autor argumenta que este duplo caráter da canção torna-a um objeto escorregadio e refratário à análise sociológica/semiótica, pois precisamos “verificar, a todo instante, se o modelo construído ainda se refere ao mesmo objeto de análise e se ainda está adequado aos recursos de criação do compositor popular” (TATIT, 1992, p. 118). Por isto ele formula alguns modelos básicos de construção melódica, cuja elaboração se dá pelo investimento tensivo dos parâmetros musicais – seja pela exploração da duração, da altura/frequência ou do timbre.

A exploração tensiva da duração se dá por um processo de periodicidade “rítmico-melódica”, favorecendo a produção de motivos reincidentes e em cadeia. Por isso, há uma regularidade da pulsação e do tempo forte, favorecendo o uso de consoantes que agem como interruptoras de sonoridade soante. Estes cortes caracterizam uma menor permanência vocálica, pois as vogais são impedidas de soar; os acentos são, portanto, agilmente distribuídos na canção, valorizando “células rítmicas” como portadoras de pulsação e estímulos somáticos. “A esse processo geral de reiteração, aceleração e regularização da pulsação rítmica, engendrando motivos bem definidos, chamaremos de *tematização de expressão*” (grifos no original; TATIT, 1992, p. 119).

Já a exploração tensiva da altura se dá nos próprios contornos melódicos, investindo em ampliações e diminuições dos intervalos tonais; ou seja, tensionando as durações e as pausas vocálicas. As regiões agudas são valorizadas neste modelo pois evocam uma fisicalidade da tensividade das altas regiões. O prolongamento das durações, a seu tempo, efetua uma desaceleração rítmica, ao mesmo tempo que abranda a pulsação em nome de menos fisicalidade e mais “efeitos psíquicos” ligados a conteúdos afetivos.

Há uma atenção maior concedida aos “tonemas”, os pontos onde se acumulam maior densidade tensiva e localizam-se geralmente ao fim das frases. Se os tonemas são ascendentes ou suspensivos – ou seja, aqueles que se mantêm na mesma frequência – então indicam continuidade; quando descendem, expressam finalização.

O prolongamento das durações, por si só, ajuda a deslocar o polo de investimento e de concentração tensiva, pois, na medida em que neutraliza ou, pelo menos, atenua o papel das pulsações, valoriza as permanências nas vogais e, conseqüentemente, as oscilações de altura em todas as fases do contorno melódico (TATIT, 1992, p. 119).

Ao relacionarmos estas explorações com o componente linguístico (as letras) poderemos ser capazes de descrever as oscilações tonais em termos de suas modalidades (querer, dever, crer/saber, poder). Este modelo de exploração é chamado pelo autor de “passionalização de expressão” (TATIT, 1992), porque é a expressão que acaba por efetuar o sentido afetivo presente nas letras mediante o próprio contorno melódico expressado.

Por último temos a exploração da tensão pelo desinvestimento melódico e, como o nome diz, a característica deste modelo é o inverso do modelo anterior. A busca é pelo investimento na aproximação da melodia a um grau zero de significação, esbarrando no limiar da pura entoação linguística – ou seja, como se fosse uma fala coloquial qualquer. O que se busca aqui é se afastar de qualquer investimento melódico, favorecendo o uso de ascendências e suspensões indicando a continuidade do discurso. Rimas, aliteraões e estabilidade entoativa são descartadas, o que dificulta muito o trabalho melódico. “Uma melodia de canção jamais pode ser completamente entoativa; no entanto, o simples fato de indicar essa tendência já revela um processo que denominaremos *figurativização enunciativa de expressão*” (grifos no original; TATIT, 1992, p. 120).

As economias internas de cada modelo podem ser entendidas ao visualizarmos as canções que buscamos analisar. Por exemplo, quando há reiteração de um mesmo motivo trocamos o foco dado à partícula reiterada pelo foco no encadeamento de reiterações. Tanto o encadeamento quanto o privilégio dado à reiteração de motivos neutraliza a altura (e a variação tonal) por causa do privilégio dado às durações.

Quando prolongamos as durações, por outro lado, há o desaceleramento do andamento; e se adicionarmos a isto o aumento do espaço de articulação das alturas melódicas temos uma atenuação da pulsação rítmica e diluição da marcação forte. Isto desloca o foco da tensividade para o desenho do contorno melódico. “[A] distância simultânea dos dois parâmetros pode evidenciar a presença do timbre vocal, elemento especificador da instância de enunciação, que

vem reforçar o terceiro modelo de construção melódica a que chamamos figurativização enunciativa” (TATIT, 1992, p.121).

A cada uma destas escolhas melódicas compatibiliza-se uma letra, ambas trabalhando juntas para manifestar o sentido proposto. Então, à tematização melódica corresponde uma tematização narrativa. E, geralmente, neste modelo, qualifica-se pela letra um actante e seu /ser/, dotando-os de aptidões que se desenvolvem em performances (que manifestam um /fazer/); neste processo, o actante é “atorializado”, tornado um ator.

Ao mesmo tempo, uma passionalização melódica tem como correspondente a passionalização enquanto estado modal narrativo; ou seja, as tensividade melódicas são acompanhadas pela narrativa de episódios e momentos em que aconteceu disjunção ou conjunção entre a pessoa que narra/canta e seu objeto de desejo – no caso, uma parceria romântica. E, por fim, à figurativização melódica corresponde o aumento da deitização linguística – isto é, a presentificação do que é narrado, atraindo atenção para a situação enunciativa (a forma mais que o conteúdo). “Num sentido mais abstrato, podemos dizer que o parâmetro timbre regula, numa perspectiva enunciativa, as oscilações de tensividade entre os parâmetros duração e altura dos enunciados melódicos” (TATIT, 1992, p.122).

Tendo em vista estes modelos de estabilização somos capazes de analisar as letras e entender aquilo que está sendo enunciado; afinal, uma canção é, em síntese, sempre uma performance, um momento de enunciação (FRITH, 1996). Justamente, Tatit (1992) define a análise do eixo letraXmelodia como um “projeto enunciativo”, que pode ser desdobrado em um “projeto entoativo” (os recursos melódicos) e em um “projeto narrativo” (os recursos investidos na letra). Portanto, é o projeto que abarca todas as possibilidades de oscilação entre as tensões temáticas e passionais; é o resultado das relações entre letra e melodia.

Tatit lança mão de outros conceitos e noções em sua proposta analítica, incorporando os estudos da tensividade de Claude Zilberberg (apud TATIT, 1992) e suas concepções de temporalidade. Mas igualmente importante é o entendimento do semiótico francês em relação ao “percurso gerativo”, que não passa dum representação sugestiva e heurística do percurso de produção do sentido em seu nível mais simples e abstrato, até sua manifestação complexa e concreta no “texto” – lembrando que texto é qualquer coisa que tenha sido tecida a partir de leis formais e materializada em uma ordem sensitiva qualquer.

É importante ressaltar que o percurso é definido por Tatit – e pelo próprio Zilberberg – enquanto um simulacro, uma representação conceitual e não necessariamente um caminho

“real”; não é um sistema seguido por toda consciência humana na produção de sentido. É uma ferramenta analítica e metodológica que dá nome às operações da analista em sua análise comum das canções. A validade do conceito se encontra no fato de que nós, enquanto analistas, sempre tomamos o caminho inverso ao das artistas que produzem seus textos e suas músicas. Nós partimos da obra, do produto “pronto”; enquanto as artistas “terminam” seu percurso criativo na obra.

Partindo do texto (...) [a] analista refaz suas etapas abstratas de construção do sentido, seguindo processos de pressuposição conceitual, até atingir uma região de conteúdos e sintaxes muito elementares que não são mais exclusivas deste texto mas extensivas a todas as criações do imaginário humano (TATIT, 1992, p. 126).

Apesar deste modelo, Tatit se recusa a congelar o percurso gerativo enquanto algo absoluto para a análise de textos. Ele é muito cauteloso na aplicação do modelo, e consciente de que, apesar de canônico, precisa ser constantemente reavaliado:

Não podendo prescindir de um modelo, fruto de um progresso nas pesquisas, mas ao mesmo tempo não podendo lhe atribuir um crédito definitivo, só resta ao [sic] teórico-analista submeter tais princípios conceptuais a uma constante revisão epistemológica (TATIT, 1992, p.130).

A reavaliação é importante aqui porque o modelo de Tatit provavelmente não foi pensado tendo em vista aplicações em canções que não se adequam tão bem à chamada “música popular brasileira”; principalmente as canções de gêneros cuja produção se dá aliada ao underground – como o punk/hard core e o metal.

GÊNEROS MÚSICAIS E CANÇÕES MUDIÁTICAS – OPERAÇÕES CONCEITUAIS

O modelo de Tatit é uma importante ferramenta para entendermos como os sentidos são agenciados e inscritos pelas artistas nos produtos estéticos que criam. E vimos que isto é possível porque o autor aciona o conceito de “canção” enquanto um ponto que manifestaria atributos relacionados ao que é entendido como “gênero musical”. Afinal, os gêneros seriam manifestos por meio das canções que são registradas como contidas dentro dos gêneros, com relações de similaridade e proximidade.

Assim, entende-se que exista um continuum entre gêneros musicais e canções, com as segundas efetivando e atualizando gramáticas cristalizadas nas primeiras. E de fato, a utilização da noção de gramática se torna interessante por possibilitar a metáfora de regras e códigos balizando as produções simbólicas e estéticas. Ou, como argumenta Fabian Holt (2007, p. 2):

Num nível básico, gênero é um tipo de categoria que refere-se a um tipo particular de música em uma rede cultural distintiva de produção, circulação e significação. O que quer dizer que o gênero não está somente ‘na música’, mas também nas mentes e corpos de grupos particulares de pessoas que compartilham certas convenções. Tais convenções são criadas em relação a textos musicais e artistas particulares e os contextos nos quais eles são performados e experienciados.

Considero que seja indispensável um entendimento adequando sobre estes dois conceitos – de canção e gênero musical – para que possam ser operacionalizados nas análises ulteriores.

A noção de canção é importante principalmente na área da comunicação (CARDOSO FILHO, 2008; CORREA, 2018; JANOTTI JÚNIOR, 2006, 2014), cuja preocupação principal é abordar o que é conceituado enquanto “música popular massiva”. O conceito é importante pois aponta na direção das interações e influências existentes entre a música popular e os dispositivos midiáticos. Sendo o “produto” destas interações canções voltadas para o maior público consumidor possível, demonstrando também as interferências que as lógicas de mercado inscrevem nos produtos artísticos. Por isso artistas “que atuam nos meios da música popular massiva, em sua maioria, precisam acatar regras claramente estabelecidas para facilitar os fluxos mercadológicos dos produtos musicais” (CORREA, 2018, p. 4).

Cardoso Filho (2008) argumenta na mesma direção, acrescentando que tais canções seriam valorizadas não apenas por seu valor de produção, mas também pela sua circulação em múltiplos meios de comunicação. O que faz o autor afirmar que “as suas formas de produção, armazenamento e consumo estão condicionalmente vinculadas às redes midiáticas que permeiam a cultura contemporânea, de modo que suas regras normativas e constitutivas distinguem-se da música erudita e da música popular” (2008, p. 19).

Por isso que na área da comunicação o gênero musical performa um trabalho conceitual extremamente interligado aos meios e práticas de mercado, promovendo uma identificação e classificação do material sendo vendido e para quem tal material será vendido. É o que Janotti Jr. (2006) tem em mente quando argumenta que os produtos musicais massivos sempre são orientados, em sua produção, por duas perguntas: com o que se parece esse som? Quem irá comprar esse tipo de música?

Assim, percebe-se que os gêneros musicais estão totalmente amarrados às regras mercadológicas da indústria fonográfica para estes autores. Sendo o mercado midiático que formata e define os gêneros musicais, porque precisa estipular estratégias de consumo e venda destes produtos. E a questão é esta mesma: a música/canção é vista enquanto um “produto

mediático”. É o que argumenta Travassos (*apud* CORREA, 2018, p. 3), para quem o termo música popular surge como forma de nomear as “músicas das manifestações mais populares que foram absorvidas pela indústria fonográfica e pelo rádio (...); portanto, o que se entende por música popular é o repertório trabalhado pelas rádios e gravadoras”.

Este espectro dum a estruturação dos gêneros feita por agentes exógenos presente na conceituação aqui, se manifesta principalmente na necessidade de lembrar que as ouvintes não são passivas neste processo de definição; antes, existem relações subjetivas construídas pelas pessoas com os gêneros musicais e com artistas e canções específicas. O que impede uma livre definição das artistas e dos gêneros por parte da indústria fonográfica.

Correa (2018) elenca alguns trabalhos da antropologia que mobilizam uma análise mais texturizada das relações entre mercado fonográfico e os gêneros musicais. Como o produzido por Raquel Sant’Ana (2013), cujo conceito de “autopirataria” fora cunhado a partir de investigações etnográficas. O conceito busca definir a produção e circulação de material independente que não são produzidos tendo em vista o mercado fonográfico enquanto intermediário. É uma rede que se estipula contra o mercado musicológico, muito próxima ao que a noção de underground (explicitada no primeiro capítulo) busca referenciar.

Assim, podemos perceber que há uma rede que se forma entre produtoras artísticas, mercados e estruturas de circulação de produtos, e consumidoras. São produtos de coletividades que interagem e buscam efetivar suas perspectivas ideológicas. É o que argumenta Fabian Holt (2007) quando diz que os gêneros são estipulados coletiva, musical e socialmente. Então, baseiam-se em convenções e expectativas auditivas e musicais, e estabelecidas por meio de reiterações constantes performadas pelos grupos e comunidades que se aglomeram em volta das músicas. Por isso que a formação de novos gêneros é acompanhada pela formação de novos agrupamentos e comunidades – as cenas musicais.

Holt (2007) também faz um balanço sobre o uso do conceito de gênero nas ciências sociais, argumentando que ela entra no radar a partir dos anos 80, mas sem muito sucesso. É o caso de Fabbri que já em 1982 propõe um esquema geral para pensar os gêneros musicais. Esquema, contudo, que não fora abraçado pela comunidade acadêmica, perdendo lugar para o conceito de cena musical.

Holt menciona os trabalhos de Fornäs (1995) e de Simon Frith (1996) como exemplos dos que levaram adiante a investigação sobre os gêneros e cenas musicais. O primeiro apresentou uma discussão de gênero tendo como caso empírico a formação do rock enquanto

um gênero musical, lançando mão de perspectivas dos estudos culturais e dos mecanismos discursivos. Enquanto Frith (1996) é citado como um dos que executaram um avanço na discussão sobre os gêneros musicais, investigando como algumas coletividades e grupos de pessoas organizavam-se no entorno de gêneros específicos – o que também proporcionou uma visão mais “de dentro”. Ele argumenta que a constituição duma esfera musical pretensamente autônoma era dependente de complexas interações entre artistas, ouvintes e ideólogos intermediários.

Contudo, Holt (2007, p. 8) considera que os trabalhos sobre gênero musical com os quais dialoga excluem de suas análises um contato etnográfico com as pessoas e grupos que ouvem, produzem e discutem os gêneros musicais. Neste sentido, seu livro busca entregar um planejamento pelo qual pesquisas sobre gêneros musicais podem seguir. Mas ressalta que é uma empreitada “aberta” (“open-ended”), e não uma teoria que abrace tudo. É uma construção interessante que combina elementos das teorias de gênero anteriores com sua própria “teoria etnográfica”; por isso também que aponta o fato de que seu modelo não seja inteiramente aplicável em toda e qualquer situação. Não é esta sua proposta.

Neste modelo, o autor lança mão da noção de “cultura de gênero” (“genre culture”), como uma maneira de referir-se às identidades de formações culturais nas quais os gêneros musicais se constituem. Porque, segundo Holt (2007, p. 19), os gêneros são construídos relacionando-se a valores, rituais, práticas, territórios, tradições e grupos de pessoas. Não é a música por si só, mas as relações estabelecidas entre ela e as pessoas que se aglomeram em seu entorno. Appropriadamente, ele chama este aglomerado de rede (“network”).

Tais redes conservam uma noção de “rede comunicativa”, relações de diálogo e comunicação entre as diferentes agentes que criam e sustentam os gêneros musicais. Estas agentes podem ser grupos de pessoas distantes (espaço e temporalmente), mas que articulam conjuntamente filiações entre si.

A ideia de rede ajuda também a pensar a disposição espacial sem considerar que todos os grupos estejam em comunicação em todos os momentos. Há desequilíbrios entre os grupos, entre suas capacidades de comunicação e hegemonia. Contudo, se tais grupos identificam-se com um gênero musical, é porque compartilham entendimentos e ideias sobre tipos particulares de músicas, assim como familiarização com as mesmas gravações e artistas. Cada gênero faz emergir uma rede de tamanho próprio, variando em relação às estruturas sociais e às relações

de poder. Assim como o papel do discurso é diferentemente atribuído dependendo do gênero musical.

A rede possibilita também um entendimento de interconexão entre processos musicais e sociais, como a especialização local que cristaliza a música em um “coletivo”. O termo é utilizado com um conceito geral, fazendo referência simplesmente aos aglomerados humanos. Contudo, existem coletivos que centralizam e dão direcionamentos para a rede mais geral; são chamados por Holt (2007, p. 21) de “coletividades centrais”. E devem receber atenção por causa das influências exercidas sobre os demais coletivos.

No tempo, estas influências estéticas solidificam em gramáticas mais amplas, tornando-se valores compartilhados entre os diferentes coletivos. Segundo Holt (2007, p. 23), muitos momentos formativos de gêneros musicais se deram junto às transformações de grupos sociais específicos e da articulação de seus valores – como o rock e o punk vistos enquanto manifestação da rebelião juvenil. Há também convenções que abarcam valores ideológicos investidos em, ou articulados por, sujeitos centrais – como no hip-hop norte-americano cujo cânone é quase exclusivamente composto por pessoas negras.

Neste sentido, o conceito de prática funciona como um abridor de latas, permitindo que entendamos as convenções genéricas ao mudar o foco de “ontologias objetivadas” para “agências e processos”. É uma passagem do conteúdo para a forma, entendendo não somente sobre o que a música fala, mas como ela é produzida. As práticas tornam-se importantes porque elas estruturam a agência dos sujeitos, assim como suas percepções. Além disso, a prática pode nos dar pistas em relação às maneiras pelas quais invenção e convenção se relacionam.

Ao entender como podemos abordar o gênero, é importante salientar que o que se coloca como questão principal é entender como os dois conceitos apresentados nesta sessão podem ser operacionalizados para que seja possível chegar em conclusões sobre os sentidos efetivados. E pensando nisso, Cardoso Filho (2008) propõe um modelo que busca apreender a canção partindo da articulação de dois aspectos.

O primeiro destes aspectos é a *gramática* de produção e reconhecimento: o modelo de regras a ser seguido para que seja possível produzir e ler/entender um grupo de materiais significantes. São operacionais durante a produção do material, durante as gravações; mas nenhuma gravação é capaz de acionar todas as operações que o modelo apresenta. Então, existem constantes negociações e escolhas do que será vinculado. O segundo são as *condições* de produção e reconhecimento: os aspectos materiais que restringem ambas, a produção e a

recepção das gravações. Estas condições nos permitem entender que as manifestações expressivas são sempre acionadas e seus efeitos registrados de maneiras determinadas.

Podemos, portanto, seguir a síntese de Janotti Jr.(2014), que resume a questão definindo os gêneros musicais como formas coletivas de nomear uma experiência sonora e afetiva. Sendo ferramentas que nos permitem dissecar (por parte das ouvintes) e compor (por parte das artistas) as canções que nos propomos a analisar.

Após apresentar estas considerações metodológicas e teóricas, acho possível passar às interpretações e à análise do material.

ESSE É O SEU PROGRESSO? – O PRIMEIRO ÁLBUM DA JUVENTUDE PERDIDA

Por que juventude perdida?

Lessandro: Então, Juventude Perdida, na verdade, foi um dos piás da banda. a gente fez assim, “ah, qual quer vai ser o nome da banda?”. daí cada um falou um nome assim, aí o Maycon, o guitarrista, veio com “Juventude Perdida” né. Veio com a ideia de o Ratos de Porão ser uma referência nossa. Daí ficou, todo mundo curtiu e ficou. E eu acho que é uma coisa meio pesada, soa meio agressivo. Combinou com a banda. aí indiscutível ficou o nome da banda.

A Juventude Perdida foi fundada em novembro de 2015, e fez seus primeiros shows no ano de 2016 quando consolidou sua formação original – mantida até hoje. Seus integrantes são o Lessandro (vocalista), Sepp (o baixista), Maycon e Cezar (os guitarristas) e o Luiz (o batera). “Progresso” é o primeiro “full length” da banda, o que quer dizer que é o primeiro disco de fato, seu “debut” – uma primeira manifestação da existência da banda. Anteriormente haviam lançado o EP “Apodrecer”, que conta com a canção homônima e “Nancy”. Estas duas letras não são de autoria do Lessandro, que além do vocalista é também o letrista da banda.

Nesse processo de composição do disco, só tem uma música que foi lançada antes do disco que é “Apodrecer”.

Apodrecer e Nancy.

Mas Nancy não tá aqui nesse álbum né?

Não, só Apodrecer...

E vocês começaram com “Apodrecer” pra compor o álbum?

É que assim, “Apodrecer” e “Nancy”, foi o pontapé assim. Que o Luciano Renatto deu as duas pra gente, e de lá a gente pensou “vamo fazer né, vamo fazer por nós”. Daí de Nancy, a primeira que a gente fez foi “Perdidos na noite”, que daí é uma composição minha que depois a piizada musicalizou.

O EP foi lançado ainda em 2019, assumindo uma sonoridade punk hardcore, o qual era o projeto inicial da banda. Digo isso porque, como relatado pelo Lessandro, o início de gravação de “Progresso” se deu ainda em 2018, com constantes trajetos até Santa Helena – um município 85 km distante da cidade de Toledo, com 27 mil habitantes e que se encontra às margens do lago de Itaipu, no centro do Oeste paranaense. Lá existe a “Nu e Cru Records” comandada pelo Nego.

Ah lá, foi em 2018 a primeira gravação – 26 de outubro. Então começou lá em 2018 e foi terminar em 2021. E você pode perceber que tem uma variação de qualidade, de volume, de altura...

É, tem horas que o baixo parece mais próximo, tem momentos que soa apagado...

Porque foi gravado com baixos diferentes... muita coisa rolou assim. (...)

Estas falas demonstram a demora da produção e gravação, que estendeu-se por quase três anos. No entanto, os motivos para tal prolongamento não são desconhecidos:

Mas porque foi tão demorado assim?

Ah por causa da distância, do horário, do trampo...

Os mesmos dramas do próprio underground...

É. E foi barato, sabe. Foi bem barato gravar com o Nego assim. Ele cobrou acho que uns 100 pila em cada música; muito barato. Porque pra ele foi um aprendizado também. ele falou “vocês são o que eu queria gravar”, um som punk mesmo. E daí, pra ele, era um prazer assim e ele falou que “só cobro aqui porque eu também preciso evoluir”. E é realmente isso; foi melhorando os equipamentos do cara, foi melhorando a própria gravação. E daí nisso ele gravou Los Coronezos, Os Anônimos de Santa Helena... então o cara evoluiu assim, equipamentos, tudo essas coisas.

A saga de produção do primeiro álbum manifesta as regras de identificação e produção do material musical underground. A demora na gravação, a dificuldade de encontrar horários, as distâncias, a grana necessária, o nível de profissionalismo e desenvolvimento da habilidade do produtor – tudo isto demonstra um trabalho que se desenvolveu frente aos obstáculos e problemáticas, mas que valoriza tais questões enquanto “ossos do ofício”. Da mesma forma que argumentou Guga (vocalista da Sad Theory, de Curitiba) para Campoy (2008) em sua dissertação, o underground permite uma liberdade de decidir o que será gravado e como será gravado, propondo o desenvolvimento ancorado na parceria entre banda e produtor musical. Mas tal liberdade se realiza mediante os problemas já elencados acima. Então, é uma negociação constante entre liberdade e constrições, as vezes postas numa retórica da superação.

Outra questão manifestada pelo Lessandro em relação ao processo de gravação se deu no domínio da recepção, ou da avaliação pós lançamento. Para ele, como já mencionado acima, hoje em dia não teriam lançado o álbum da maneira como é.

Mas por que você pensa isso?

Porque deu muita diferença, Aldo. Pra nós assim, da banda, a gente sente a diferença. Porque assim, em 2018 a gente pensava em fazer uma banda punk mesmo, aí depois virou o que virou, sem que a gente quisesse que virasse. Aconteceu e virou o que é hoje. Tem gente que fala que é hardcore, tem gente que fala que é outra coisa assim...

O descontentamento com o “produto final” por parte do Lessandro, e da banda por extensão, ronda o universo da identificação e do auto entendimento da sonoridade que queriam produzir. Principalmente a mudança desta perspectiva no desenrolar temporal do grupo, nas mudanças em relação ao que queriam manifestar a partir de suas canções. Porque, de fato, a sonoridade e identificação com algum gênero musical específico influenciam na identidade da própria banda, na sedimentação desta “cara” que abunda tem e no que será recepcionado pelas ouvintes e fãs – assim como o retorno dos fãs para a banda do que entendem que ela esteja fazendo:

E você define como [o som de vocês]?

Cara, eu falo que é hardcore porque os outros falam. Eu não penso em nada, sabe. Porque tem muita influência assim, cada um da banda vem de uma influência. O Cezar curte mais metal, heavy metal, thrash; o Sepp, é punk, é stoner; o Luiz é stoner; o Maycon é punk, hardcore; eu sou hardcore, punk, stoner. Então, pra mim é a mistura de tudo. Mas a ideia principal da banda, quando começou, era para ser horror punk – é aí que entra *Nancy* – e punk rock – até *Perdidos na Noite* é mais punk rock né, com três acordes, um refrão bem pegajoso, pra pegar assim.

É perceptível que o fechamento em apenas um gênero musical, em uma sonoridade única e global, causa um incômodo. Apesar de salientar que “pensa em nada” quando compõe, o fato de manifestar a questão indica que fazer apenas punk/hardcore não seja mais um projeto seu. Apresentando um auto-entendimento que se desenvolveu durante o processo de gravação, nos shows e na música que quer produzir de agora em diante. Ou seja, na sua própria trajetória enquanto músico.

É interessante perceber uma postura bem diferente da assumida pelas cenas de metal extremo como relatado por Campoy (2008), no qual as fronteiras entre os gêneros e a diferenciação interna eram elementos importantes para a autoidentificação e definição das comunidades underground. Diferentemente²⁵, aqui, aposta-se na produção de híbridos sonoros; propondo uma sonoridade compósita, com elementos combinados mas não hierarquizados, com uma comensurabilidade própria na relação que tais elementos constituem internamente.

²⁵ Seria interessante investigar isto mais a fundo, principalmente na produção de dados para sustentar alguma comparação. Porque é evidente que as cenas hoje são mais abertas, propõem mais diálogos e interações com outros gêneros, e não somente eu percebo isso. Talvez, o único que mantenha uma postura de afastamento maior seja o black metal e suas cenas.

Assim, podemos perceber que no início da banda a proposta era um som punk/hardcore – como apontado na fala acima. Mas tal proposta se alterou no próprio desenvolvimento da banda no tempo, no amadurecimento artístico e musical. Como salientado aqui:

Lessandro: Então assim, mudou muito. Hoje em dia a gente segue essa linha... ao vivo a gente toca duas músicas que não foram gravadas, “Inferno Fascista” e “Guerras”. Essas duas músicas não foram gravadas, eram para ser, a gente quer lançar elas como EP. E elas são nessa pegada de Oceanos assim, então acho que é esse caminho que a gente vai seguir assim – mas não sei né, pode mudar. Mas hoje, se a gente fosse gravar um álbum assim é isso, seria assim, teria um dia pra começar e outro pra terminar. Não seria uma coisa tão variada...

Ele aponta para alguns exemplos para a forma como entende a questão da mudança de proposta. Um deles é a banda Surra que toca o que é conhecido como “crossover”, ou “thrash punk”; e como o nome aponta, é uma mistura entre o punk/hardcore com o thrash metal (um exemplo gringo é o D.R.I.²⁶). Se pensarmos na história dos gêneros, o thrash é um produto da incorporação de elementos do punk hardcore ao metal – principalmente a velocidade e a agressividade. Afinal, Black Sabbath não é conhecida pelas suas músicas rápidas e agressivas, mas sim pelo tom sombrio e sombrio (apesar de que bandas como Slayer não abandonam o tom sombrio em seu thrash).

Assim, o crossover pode ser entendido como um punk hardcore que mistura elementos retirados do thrash e do metal. a velocidade continua uma constante, assim como a agressividade; mas há também a inserção de solos, de riffs e progressões mais “bem trabalhadas”, até mesmo com a utilização de cadências mais progressivas. Um bom exemplo disto é a canção “Argument then War” presente no álbum “Dealing with it!” (1985) da banda D.R.I.; o álbum inteiro é uma boa forma de apontar como a interseção de influências se apresenta. Não surpreende que muitos na época considerassem o crossover ou como um estilo diferente de thrash, ou um estilo diferente de hardcore²⁷.

Lessandro apresenta uma mesma forma de pensar em relação às diferenças entre estes gêneros:

²⁶ D.R.I. é um acrônimo para “Dirty Rotten Imbeciles” – Sujos Podres Imbecis, em tradução livre. A banda

²⁷ Isto é visível em muitas “histórias evolutivas” do metal, sem haver um real consenso sobre o assunto. Um exemplo não acadêmico pode ser visto aqui: https://www.youtube.com/watch?v=GSA2JGwcJvQ&list=PLBub_IHNCfBgCM7AQwVR8YZOFHRnWHgwN&index=50; é um episódio do programa chamado “Lock Horns”, do canal do youtube canadense BangerTv. No programa, havia a discussão sobre os diferentes gêneros de metal, tratando de sua história, bandas filiadas e materiais lançados. O intuito era firmar uma forma de consenso em relação ao gênero em questão, com diálogos entre apresentadores e a comunidade de inscritos do canal pelo chat. Mas é evidente que este consenso é estabelecido com a participação de um público anglófono.

Você sente diferença na forma de trabalhar quando é do metal, ou do hardcore, essa diferença entre o metal e o punk?

Eu acho que é tudo a mesma coisa, sério mesmo. Eu acho que é tudo a mesma coisa, só que um é um pouco mais trabalhada. Porque pra mim o punk, o thrash e o hardcore, são a mesma coisa, um só tem mais solo. E o punk ali não difere muito do hardcore, o punk só é ali mais três acordes, menos distorção, um pouco mais limpo – não que não é sujo, mas um pouco mais limpo. Progressão de acorde... Mas o que eles querem dizer é a mesma coisa, os temas acabam sendo os mesmos.

É interessante perceber que a retórica dele ancora as relações entre os gêneros num campo de similaridade, não de distanciamento. Afinal, as diferenças existem – como podemos ver acima pelos elementos diferenciadores que elenca – mas são deslocadas pelas relações de similaridade. E talvez seja possível pensar nas correlações entre definições genéricas e territorializações das cenas (JANOTTI JR., 2014), afinal, esta ênfase na similaridade é manifesta também na cena underground de Toledo apresentada nos capítulos anteriores.

O disco “Progresso” possui oito faixas: “Progresso”, “Devastação”, “Apodrecer”, “Perdidos na noite”, “A Caçada”, “Bombas”, “Bêbado” e “Oceanos” – totalizando 17 minutos e 49 segundos de duração. A curta duração das canções e do álbum são escolhas que se relacionam ao projeto punk de produzir músicas rápidas e diretas, deixando de lado o virtuosismo e os experimentalismos musicais (CAIAFA, 1985). Isto fica mais evidente num comentário feito pelo Lessandro sobre uma das bandas que fechou a Virada Cultural em 2021. Para ele, os músicos da banda tocavam como se fossem professores de música, indicando uma sofisticação e maior habilidade na prática do tocar música. Em contraste, ele lembrava que a Juventude não se preocupava com essa proficiência técnica; nenhum de seus membros é “professor de música”. Pelo contrário, suas profissões no mundo mainstream são bem distantes...

O lançamento do disco se deu somente online, sem ter um CD ou LP físico, e está disponível apenas nos serviços pagos de streaming – como Spotify, Deezer e Tidal – e no site YouTube.

E vocês resolveram lançar ele só online por ser mais barato ou por que?

Então, é porque a gente é bagunçado pra caralho. Porque a ideia era lançar o disco mesmo, o CD. E acabou não rolando, e agora a ideia é pro próximo. Mas assim, o que que a gente quer fazer antes do próximo? É fazer um disco ao vivo, pra ficar a nossa cara esse disco. Pra “Progresso” ficar mais a nossa cara, fazer tudo ao vivo; fazer, tipo “Juventude Perdida ao vivo” sabe. Essa é a ideia...

E antes de entrar nas letras de fato, é importante apresentar a capa do disco:



A capa foi desenhada pela Manu (Jade Emanuele) a partir dum desenho iniciado pelo Maycon – por ser tatuador e considerado como o mais apto para o serviço dentro da banda. A Manu é uma artista e tatuadora de Toledo, mas que na época do início dos contatos morava em Belo Horizonte.

A capa apresenta em primeiro plano, e do lado esquerdo, uma figura de terno e gravata, segurando um detonador de bombas e uma maleta da qual dinheiro salta por estar muito cheia, podemos ver um rabo de ratazana saindo de dentro dela também. Percebe-se que a figura de terno é, na verdade, um porco vestido de pessoa – isto pelo seu nariz de porco, que fica para fora duma toca branca que emula os capuzes da Ku Klux Klan, e seu rabo enrolado. Ele direciona sua postura para um mapa do Brasil explodindo, detonação esta causada por ele mesmo. Abaixo e do lado direito temos várias caveiras em cujas testas estão escritas as palavras “gay”, “índio”, “preto” e “pobre”, demonstrando que os primeiros a morrerem nesta destruição do Brasil são as pessoas mais vulneráveis socialmente.

O porco de terno recria a figura dúbia de um político e de um burguês, figuras que lançam mão do terno e gravata como símbolos de refinamento cultural e “alta classe”, “seriedade”, “com os olhos nos negócios”. Assim, é uma forma de demonstrar que quem destrói o Brasil são tais “classes”, estes grupos de interesse que apenas estufam suas malas com mais dinheiro, não importa o que seja. É este o mote para “Progresso”, cujas letras serão analisadas agora.

“Progresso”

A primeira canção presente no álbum é propriamente intitulada “Progresso”. Ela tem dois minutos e nove segundos (2:09) de duração, apontando para a aceleração já comentada presente nas canções hardcore.

O álbum, e a canção, começam com um riff tocado pelo baixo, uma sequência de notas que será repetida mais uma vez. Ele é grave, apostando no uso de cordas soltas e não no uso de acordes ou powerchords²⁸, o que permite que as cordas soem por mais tempo durante o desenrolar do riff. Além disso, a utilização de pedais de distorção também auxiliam na sustentação sonora. Este motivo é tocado duas vezes, quando então entra a bateria com batidas ritmadas e sequenciais nos pratos; ela começa num baixo volume, apenas um pequeno murmúrio agudo, e tem seu volume aumentado progressivamente até alcançar o mesmo volume do baixo. Nisto, as guitarras e o vocal se manifestam, pondo-se em atividade: as guitarras entram tocando o riff que será reiterado em toda a canção (a não ser nos refrões), apostando em acordes abertos e no uso de um “lick²⁹” por parte da guitarra solo, fazendo a ligação entre o riff e sua repetição em seguida; já o vocal manifesta-se por um grito de Lessandro, demarcando o início da canção de fato. Ele vocaliza um “UH”, seco e curto, como uma batida de claquete grave.

Nisto já entram as reiterações melódicas por parte da instrumentalização, pois o mesmo motivo é tocado repetidamente nas estrofes, alterando-se durante os refrões. A reiteração melódica aqui serve para promover o engajamento corporal das ouvintes, estimulá-las e invocá-las para participarem das rodas punk; ou para desengaja-las de se manterem apenas “escutando”

²⁸ Os powerchords possibilitam a ampliação dos efeitos sonoros da distorção. Eles consistem numa simplificação dos acordes, abrindo-se mão da terça, ficando apenas com a tônica e a quinta, o que permite aumentar a saturação sem dissonâncias. A sensação sonora resultante é de preenchimento.

²⁹ “Lick” é um termo usado na prática da guitarra que corresponde a um fraseado, geralmente ligando duas passagens diferentes; ou faz um trabalho de ligar duas passagens diferentes dentro duma canção. O “lick” não é o “riff”, mas um fraseado que é inserido dentro do “riff” para dar-lhe alguma variação.

à música – e, de fato, durante os shows, o riff do baixo serve como um aviso para que se preparem para entrar na roda e “começar a dançar”.

Apesar do urro do Lessandro ao início da canção, ele só reaparece aos doze segundos, quando começa a cantar a letra: “Vocês constroem e destroem”. O primeiro verso já apresenta o tom que a canção assume, um tom de denúncia e lamento raivoso. E continua afirmando que “Não importa o que seja/ Vocês acabam com a natureza”, antes de entrar no refrão. Nesta última frase da primeira estrofe há um prolongamento da última sílaba, dando um contorno lamentador ao grito. O agenciamento é como se a natureza se tornasse cada vez mais distante do narrador, como se estivesse sendo destruída e, paulatinamente, desaparecendo.

A letra apresenta na primeira estrofe o anti-ator, definido apenas pelo pronome ELES; estes Eles são dotados de um poder fazer (eles constroem e destroem). A ação destes antagonistas engloba tanto o poder fazer quanto a parada deste poder fazer – ambivalentemente, constroem e destroem. O que determina que tal poder fazer seja também o poder-desfazer (um poder-destruir?).

O refrão é cantado pela primeira vez ao fim da primeira estrofe, seguindo o que o modelo da canção midiática cristalizou. Nele podemos ouvir, num ritmo e entoação melódica diferente da estrofe: “Tudo é só dinheiro (tudo em nome do progresso) / Tudo é só dinheiro (tudo em nome do progresso)”. A primeira frase é cantada pelo Lessandro, enquanto a segunda – aqui posta entre parênteses – é cantada pelo baixista da banda, o Sepp, e seu modo de cantar é diferente, apoiando-se menos nos berros do que na clareza da enunciação.

Ao mesmo tempo, institui no nível narrativo que o dinheiro é o grande objeto de desejo do antagonista; é o dinheiro que motiva suas ações de construção e destruição. O seu poder-fazer é, portanto, motivado por algo – no caso, motivado pelo seu desejo. A letra então propõe um questionamento sobre o enriquecimento, que, aqui, toma a forma da noção de “progresso” – isto é manifesto na reiteração do refrão ao final da canção.

Antes disto, a letra objetiva dar contornos e qualificar melhor as ações do antagonista. Na segunda estrofe isto é salientado já no primeiro verso, onde podemos ouvir: “Não temos mais árvores na cidade”, apontando para a destruição destas pelas mãos do antagonista. E continua: “Cimento em cima de cimento/ eu não vou mais sobreviver”. A escolha da enunciação é pelo prolongamento da última sílaba em “sobreviver”, com a vogal soando por algum tempo até o grito cessar. Esta escolha acaba dando contornos de sufocamento por soterramento, como se fosse o narrador que estivesse embaixo deste cimento coberto por mais cimento.

Então há a reiteração do refrão, com uma mudança no que é cantado em resposta ao Lessandro: “Tudo é só dinheiro (esse é seu progresso?)”. Após apresentar mais imagens de destruição mobilizadas pelos antagonistas, há o questionamento da banda: esse é o seu progresso? Um progresso que apenas ocorre em detrimento da destruição da natureza – destruição das árvores da cidade, matança de animais, e a construção de “cimento em cima de cimento”. O cimento é um símbolo interessante para manifestar o progresso, presente também na imagem da “selva de concreto” como metáfora para as cidades.

A última estrofe continua no projeto narrativo de demonstrar e denunciar as ações em nome do progresso: “Onde estão todos os animais?/ só tem incêndio e poluição”, apontando para uma “destruição completa” de fauna e flora. O que só efetiva ainda mais o relacionamento que está sendo apontado desde a primeira estrofe da canção entre as ações dos antagonistas e a natureza, sendo qualificada enquanto o “objeto” sobre o qual as ações destrutivas são direcionadas. Isto é manifesto pelo trecho que ouvimos “não temos mais árvores na cidade”. A cidade enquanto um espaço de construção humana encontra-se desmatada em nome do progresso da urbe e “deles”.

É interessante pensar como o progresso enquanto ideia se manifesta na imagem da cidade. O progresso toledense é de quem? Para quem? Os antagonistas não são bem definidos porque eles não têm um rosto em particular. Eles são a classe alta, a burguesia da cidade. É esta a classe que se atrela à noção de progresso enquanto um “paradigma da ação”, como diria Turner (1981). O progresso, o aumento do dinheiro e a modificação urbana, estão todos atrelados à noção de poder-fazer destes burgueses.

Como argumenta o próprio Lessandro ao falar sobre a música:

O que você pensou quando escreveu “Progresso”?

Seria mais uma crítica ao desenvolvimento de Toledo, como tá se desenvolvendo. Não tem mais árvores na cidade; esses dias eu vi um print assim, não lembro mais de que local, próximo ao lago, uma quadra ali do La Salle, em 2002. A quadra era pura árvore, e em 2022 se tinha duas árvores era muito. Bom, legal, progresso; a cidade tá crescendo mas e aí? A que preço? E árvore, além de fazer bem pra gente, tem os passarinho aí também, os animais. Colocar o carro embaixo da sombra, sentar ali e tomar um tererezinho, uma cervejinha; coisa melhor velho, não tem. E é isso, onde cê vai é cimento, é asfalto. É isso... (...)

A banda se posiciona aqui com a falta do poder-fazer que qualifica seus antagonistas. E assim como a classe trabalhadora, apenas assistem a tais empreendimentos e ações sem poder interferir. Apesar de haver, na última estrofe, a reiteração do último verso, “Todos trabalham pelo dinheiro”, pode também apontar para uma circularidade do dinheiro como um

possibilitador de um “poder fazer”; é uma forma de afirmar que o motivador para qualquer ação é o dinheiro.

Seguindo Tatit (2001), nesta canção observamos a existência do investimento na “tematização” – tanto narrativa quanto de expressão. Nas estrofes, a escolha é por investir pouco nos contornos melódicos, com o uso de consoantes e marcadores de pulso em detrimento dos prolongamentos das vogais. E de fato, não há um desaceleramento do tempo da música em momento algum; o que demonstra que investimentos na duração não sejam o objetivo do vocal. A tematização se demonstra aí por dar ênfase ao encadeamento de motivos e pela reiteração deste encadeamento – algo perceptível também na instrumentalização.

Os contornos narrativos da tematização também estão presentes. Os motivos narrativos que se desenvolvem durante a canção acompanham a tematização da expressão. O principal motivo é uma crítica à noção de “progresso”. Sendo uma forma bem explícita de apresentar a temática da canção e possíveis desenvolvimentos narrativos.

O tema se desenvolve a partir de valores disfóricos para o narrador. Logo no início da canção, já há a apresentação do antagonista/anti-sujeito, definido, no entanto, apenas pelo pronome “eles”. Este conjunto de antagonistas são dotados pelo narrador de um poder-fazer – são eles que constroem e destroem –, mas um poder-fazer que age contra o mundo habitado pelo narrador e outras criaturas/seres que, lamentavelmente, encontram-se ausentes deste mundo – “onde estão todos os animais?” – desaparecidos mediante a ação dos antagonistas.

Todas estas ações são motivadas pelo desejo dos antagonistas. Pois há uma equação entre a noção de progresso com o objeto dinheiro, como se o primeiro apenas fosse alcançado mediante a posse do segundo. Então “eles” destroem a natureza, constroem monstruosidades de cimento em cima de mais cimento, matam os animais, queimam as florestas – tudo em nome do dinheiro. A crítica da música se encontra na pergunta feita no segundo refrão: “este é seu progresso?”.

A tensão disfórica é definida aqui pela oposição entre os interesses do narrador/sujeito e de seus antagonistas; de fato, são interesses contrários e contraditórios, impossíveis de encontrar um meio termo. Principalmente pelo uso de termos que evocam uma terminalidade – destruição, incêndio, cimento.

Esses dias eu tava no trampo, aí os cara pega e vende lote antigo. Especulação imobiliária em Toledo. Os lotes no centro são tudo grandão né, 500m². ano passado, tinha um lote pra vender e uma casa e tinha três araucárias enormes, enormes. E os cara compra o terreno né, não a casa, a casa vale bosta nenhuma. O que o cara fez? Derrubou três araucárias, do nada, do nada. Ninguém fala nada, ninguém fica

abismado. Aí o cara veio no posto pegar gasolina, aí eu falei “e as araucárias?”; o cara respondeu “ah, só faz sujeira. Fica velha e cai na casa dos outros”, só falou isso. Tipo, araucária mano, árvore símbolo do nosso estado, tá ligado; árvore que tá em extinção... é isso, progresso vem mais disso.

Não é uma crítica à cidade crescer. Pô, é maneiro que toledo tá crescendo. Mas a que custo? A que preço, tá ligado? Por que que tem que derrubar árvore?

Que acaba sendo o mesmo tema que “Devastação” aborda...

“Devastação”

A segunda canção do álbum se chama “Devastação”, e possui diferenças sonoras em relação à canção anterior. Com seus quase dois minutos de duração – 1:59 – ela é ainda mais acelerada que “Progresso”, e aposta em acordes mais abertos nas guitarras para construir o motivo melódico que será reiterado. Estes “acordes abertos” podem ser pensados em contraposição aos powerchords que garantem um som mais fechado/abafado, enquanto os acordes dão uma sonoridade mais aberta – principalmente pela presença das notas mais agudas que são descartadas nos powerchords³⁰.

Inclusive, ela já começa com o som das guitarras em sua sequência de acordes, motivo este que é tocado duas vezes antes que o resto da banda participe da canção. Esta entrada dos outros instrumentos acontece mediante a contagem de tempo feita pela bateria nos pratos. O baixo é um tanto mais apagado nesta mixagem da canção, enquanto a sonoridade aponta para uma sensação mais aberta e arejada – justamente pela escolha de mixá-la com proeminência nas regiões agudas.

Apesar de haver reiteração melódica na canção, ela não se estrutura lançando mão de estrofes, refrões ou pontes. Ela narra uma história, com um tema que é desenvolvido durante sua duração.

A tônica desta narrativa é o título da canção – *devastação*. O que está sendo devastado está presente já na primeira linha, apresentado mais pelos efeitos que sofre e recebe – sua passividade neste sentido – e pelos instrumentos/itens utilizados para operar a devastação: “Nas motosserras escorrem o sangue/ o vívido barulho da morte certa/ serras afiadas a nos cortar/ mais de duas mil caímos por dia”. Estes primeiros versos que formariam o primeiro bloco da canção compõem uma imagem a partir do ponto de vista duma árvore – o que é manifesto pela

³⁰ Rever nota 30.

própria enunciação, assumida nas duas últimas estrofes (serras afiadas a **nos** cortar/ mais de duas mil **caímos** por dia).

Assim, temos acesso a um “ponto de vista da árvore”, pois é ela quem é cortada, quem vê seu sangue, e de outras 1999 árvores, escorrendo pelas serras elétricas afiadas empunhadas por pessoas. Então, podemos entender a narrativa da primeira parte como a visão de uma árvore sentindo uma serra elétrica entrando em seu tronco e cortando suas entranhas, enquanto sua seiva (que é representada aqui pela imagem do sangue) escorre pelas serras. E apesar deste ponto de vista, há a manifestação de que ela não é cortada sozinha, não é a única vítima; antes, a devastação é generalizada.

Lessandro: A letra [de *Devastação*], eu lembro o dia que eu fiz, eu ainda morava lá na casa amarela, que teve as festas e tinha as araucárias também. um dia, eu gostava de acordar cedo quando fazia os corres do Paraguai, aí eu colocava no jornal né. Aí no jornal os cara tavam falando da Amazônia, de quantos metros derrubados, quantas mil árvores eram derrubadas por dia na Amazonia. E eram duas mil, por dia. e eu falo né, “Mais de duas mil caímos por dia”. aí eu pensei em falar do ponto de vista da árvore né...

E diferentemente da canção anterior onde os antagonistas não são identificados, aqui faz-se menção a eles no trecho que serve de ponte entre a primeira e a segunda parte da canção. Antes da ponte, no encerramento da primeira estrofe, podemos ouvir a árvore falando “não consigo mais respirar”, com um prolongamento na última sílaba, que dá contornos de angústia à expressão. Logo após, os instrumentos param de tocar também, como se o fluxo de continuidade da canção e da melodia cessassem junto com o falecimento da árvore. Após um segundo de silêncio ouvimos o Lessandro gritar em um ditado o nome da canção: “DE-VAS-TA-ÇÃÃO”; os instrumentos voltam com uma melodia diferente, usando de powerchords semi-galopantes marcando o compasso.

Em seguida podemos ouvir, talvez o espírito da árvore morta, olhando do além: “só consigo enxergar o capitalismo a engordar”. A escolha no refrão é pela passionalização da expressão, com investimentos nos contornos e variações melódicas da entonação. Ou seja, os tonemas das palavras (em “**só**”, “**enxergar**” e “**engordar**”) são alongadas apontando para um desinvestimento da corporalidade em nome de investimentos sentimentais, como se a tensão das tessituras agudas apontassem para uma sentimentalização da expressão, parecido com um lamento agudo. A frase é repetida mais uma vez, e ao seu final, temos novamente uma parada; como se num ato de reengajamento, há a contagem para que os instrumentos retornem.

Se olharmos para o projeto enunciativo da canção, temos uma economia que se alterna entre passionalização e tematização. Não há um refrão, então não há uma reiteração

estrutural/ou de forma. O que se reitera é o contorno melódico utilizado, que nas estrofes se mantém o mesmo, apostando no uso do canto gutural em tessituras agudas, o que aponta para intenções de passionalização sem que haja um engajamento completo com tal projeto. Há também a utilização de prolongamentos nas vogais, mas sem explorar ascendências ou descendências. Antes, mantém-se a tensão aguda durante todas as estrofes; causando um efeito de suspensão do encerramento para a expressão ou para a narrativa.

E pensando no projeto narrativo, temos dois momentos diferentes na história. Ela começa com o narrador assumindo o ponto de vista de uma árvore que experiencia serras elétricas cortando sua carne enquanto seu sangue/seiva escorre. E apesar de ser uma árvore falando, ela não está sozinha neste processo; na terceira linha há a menção de que “mais de 2000 caímos por dia”, coletivizando o problema pelo qual a árvore/narradora está passando.

A primeira estrofe acaba ao mesmo tempo que a árvore de fato morre – “não consigo mais respirar”. Seu fim traz consigo, e junto à voz do narrador que assume uma posição mais global vendo a situação “de cima”, a devastação. Tanto como nome da canção, quanto uma forma de sinalizar a destruição (parcial/possível) do narrador, a devastação aparece como consequência de outra prática perpetrada pelas mãos do “homem” (algo que ficamos sabendo apenas na segunda estrofe). A ponte que existe entre a primeira e a segunda estrofe também aponta para outra personagem, que se configura como o anti-sujeito, que é o capitalismo. Há uma continuidade entre as ideias da devastação e morte do sujeito/árvore na primeira estrofe e o “capitalismo a engordar”; ainda mais com a expressão utilizada para personalizar a cena, “[eu] só consigo enxergar”, num efeito que posiciona o narrador falecido enquanto um espectador passivo.

Ao fim desta ponte acontece uma pausa, onde todos os instrumentos e a voz cessam; o que faz confluir no projeto enunciativo tanto a terminalidade apresentada pela narrativa quanto pela escolha melódica. A parada é curta, e logo é encerrada (parada da parada) pela contagem feita pelo vocal de apoio. A contagem é simples, sendo a sequência de 1, 2, 3, 4; logo em seguida a música retoma, reiterando a mesma melodia utilizada na primeira estrofe. A letra, no entanto, não é reiterada, dispondo de outra posição para o narrador; agora, ele assume uma visão mais humanizada de um espectador, relatando a falta d’água para os animais por exemplo. O cenário é composto como um inferno feito por mãos humanas, o que dota o anti-sujeito/antagonista de poder-fazer.

Em seguida, temos então a construção de um antagonista que é dotado de poder-fazer e quem, de fato, faz o mundo da forma como é observado pelo narrador. E isto acontece em ambas as partes da canção. Na primeira o mundo é destruído – devastado – e o sujeito-árvore desaparece mediante as ações do anti-sujeito; enquanto na segunda parte o sujeito não é completamente destruído. Pelo contrário, ele brada que continuará a sobreviver ao inferno que o homem fez, apostando numa posição de resiliência.

“Apodrecer”

A terceira canção do álbum é chamada “Apodrecer”, e já havia sido lançada pela banda em 2019 no EP de mesmo nome. Ela é mais acelerada que as canções anteriores e aborda um tema que é muito presente no punk underground, a ambivalência em relação ao consumo do álcool. A questão reaparecerá em outras canções do álbum.

“Apodrecer” é também ainda menor que as canções anteriores, fechando seu tempo total em um minuto e 50 segundos (1:50). Mas apesar de curta, ela possui muitas variações e mudanças internas, propondo uma economia entre mais termos que nas canções anteriores. Ela altera entre alguns motivos melódicos diferentes para compor o percurso total da canção. E embora exista esta correlação de mais termos elencados, lança-se mão igualmente da reiteração.

A música já inicia com o som da guitarra sem distorções, “limpa”; este riff é depois tocado novamente, mas desta vez distorcido. Esta adição acaba por dar o tom para a instrumentação, sendo a melodia mais reiterada durante a canção – antes e depois das estrofes e dos refrões. Assim, aposta-se, em sua estrutura melódica, por motivos reincidentes que se relacionam em cadeia, como se andassem um puxando o outro. O que também atrai a atenção da ouvinte mais para a reiteração da cadeia de motivos do que aos motivos tomados sozinhos. Neste sentido, a proposta de mobilizar muitos elementos acaba sendo nublada pela cadeia reincidente de temas, para não deixar escapar a incessante chamada ao corpo que ouve para se mexer e entrar na roda; ativar e engajar não apenas a cabeça da ouvinte mas também seu corpo³¹.

Na melodia do vocal a questão se repete, havendo uma escolha que tenta equilibrar, em alguns momentos, uma passionalização da expressão (nos refrões mais propriamente), e uma figurativização enunciativa de expressão (nas estrofes).

³¹ Nos shows isto é ainda mais visível, porque a formação e entrada nas rodas punk se tornam um tanto ritualizadas, com a roda punk esperando a entrada do riff distorcido para que se mexa e ganhe vida.

Podemos começar pela figurativização. Esta dicção, segundo Tatit (1992), se caracteriza pela exploração da tensão causada pelo desinvestimento dos contornos melódicos; ou seja, o investimento ocorre na aproximação da melodia ao grau zero de significação pela expressão. Percebemos isto na canção pela escolha do vocal de acentuar as consoantes no lugar das vogais, o que age para inserir ainda mais velocidade à enunciação. Os prolongamentos são fatiados, assumem uma forma para que não se demorem.

Como nas duas primeiras estrofes onde podemos ouvir: “Eu tenho o remédio para o seu tédio se acabar/ Não se encontra nas ruas ou na droga de qualquer bar”. Cada palavra é carregada e declamada sobre as continuidades que as vogais ainda conseguem sustentar, principalmente na última palavra de cada verso (na primeira estrofe: acabar, bar, vomitar, ficar; na segunda: acontecer, vê, ser, amanhecer).

Nos refrões, por outro lado, ocorre o investimento melódico na passionalização da expressão; propondo uma inversão do percurso escolhido para as estrofes. Se lá há o investimento tensivo na velocidade e curta duração da expressão, aqui a proposta é de se sustentar na duração, prolongando a expressão das vogais presentes na palavra que dá nome à canção: “APOOOO-DREEEE-CEEEER; APOOOO-DREEEE-CEEEER, de tanto beber”. Prolonga-se cada vogal presente na palavra “apodrecer”, fazendo-as soar, enfatizando um contorno melódico que até agora não havia sido insinuado. Ao mesmo tempo, o contorno evoca uma noção de processo, algo que se desenrola no tempo. O que acaba inserindo um distanciamento entre a ação “beber”, e seu efeito de apodrecer – que no refrão mesmo são distanciados por meio da mudança da dicção que ocorre na transição entre “apodrecer” e “de tanto beber”.

No nível narrativo esta ideia relacional entre uma ação e seus efeitos pode ser uma chave para entendermos os agenciamentos propostos. Na primeira estrofe podemos escutar: “Eu tenho o remédio para o seu tédio se acabar/ Não se encontra nas ruas ou na droga de qualquer bar/ Virar a noite inteira fazendo zoeira até vomitar/ Não leve na brincadeira se passar mal aqui vai ficar”. O que é possível perceber a partir desta estrofe é o que Tatit (1992) argumenta que acontece na figurativização narrativa, uma “deitização linguística”. Ou seja, a presentificação daquilo que é narrado, estabelecendo uma relação de aqui e agora entre narrador e ouvinte, como em um diálogo.

A primeira forma que tal presentificação se manifesta na canção é pelo uso do “Eu”, o que marca explicitamente a posição. É o narrador quem tem “o remédio para o seu tédio se

acabar” – o tédio de quem ouve o narrador, o meu tédio. Neste diálogo o narrador também apresenta que ele é dotado de um poder-fazer, algo que a pessoa ouvinte não possui. Não possui, porque é definido pelo narrador como num estado negativado de “tédio” – o que aponta para uma inatividade angustiante. Esta modalização do ser da ouvinte é acentuada pela sucessão de imagens de extrema mobilidade prometidas pelo narrador, como em “Virar a noite inteira fazendo zoeira até vomitar”.

Nesta frase temos a segunda forma pela qual a presentificação se manifesta. Segundo Tatit (1992), a figurativização é populada pelo uso de imperativos, demonstrativos e vocativos. O modo verbal imperativo é utilizado para exprimir uma ordem, dar uma ordem ou solicitar que alguém faça algo. No caso da canção, temos o imperativo atuando quando, como remédio contra o tédio, o narrador argumenta que a ouvinte deva “virar a noite inteira fazendo zoeira até vomitar”; ou na segunda estrofe, onde podemos ouvir: “Saia e tome cuidado porque de tudo pode acontecer”

Na segunda estrofe a utilização de pronomes que presentificam a melodia é acentuada, com a utilização duas vezes – na segunda e quarta estrofes – da palavra “você”: “Porque quando escurece a pinga desce que **você** nem vê/ Mesmo sabendo que tudo tem que ser do jeito que tem que ser/ **Você** acorda chapado vendo o dia amanhecer”. Desta forma, para além da presentificação, o percurso narrativo da canção aponta também para uma aproximação ao cotidiano das pessoas que estão em diálogo, pois apesar de não haver referências à uma dada realidade regionalizada, a letra constrói um cotidiano próximo aos encontros underground, ou aos rolês punk.

“Apodrecer” não é uma letra nossa né, é do Luciano. Mas assim, eu acho que ela vem daquela juventude né de sede, de sede de energia, de você beber e ficar monstrão. Aí você acorda com o sol raiando, tudo podre. E isso é normal né quando você é, pelo menos a realidade que a gente vivia né, de final de semana beber até o sol raiar e ficar podre. Esperar ninguém te zoar (risos).

Assim, a canção pode assumir esta significação: a contação de uma história, como uma forma de manter um segredo vivo passando de geração em geração. Apesar disso, não há um tom solene na canção; pelo contrário, ela manifesta muito mais a energia da movimentação e do caos que um rolê ou show pode assumir. Não assumir um tom solene é também uma escolha pela ativação dos corpos e o chamamento à movimentação – não que eu ache possível separar a atenção do intelecto da atenção corporal, mas num aceno à formulação clichê do “não pense, apenas sinta”.

“Perdidos na Noite”

A quarta canção presente no álbum contrasta muito bem com “Apodrecer”, pois podemos ver intenções diferentes manifestando a partir do material. Enquanto a canção anterior explora a tensividade presente na aproximação do canto à fala cotidiana, aqui a sustentação e exploração de um contorno melódico é o que dá o tom da canção. Mas a principal diferenciação está no timbre vocálico, que aqui renuncia à agressividade e distorção para imprimir mais inteligibilidade à expressão. Pode parecer um afastamento do punk hardcore e do estilo vocal mais gritado; e parece ser também uma aproximação ao hardcore melódico, com o vocal menos berrado e seguindo uma linha melódica mais evidente. Enquanto no gutural a tensão entre letra e melodia é levada às alturas, aqui a intenção é diminuir tal tensão. Por isso a decisão de estabilizar o eixo na melodia.

Tendo uma duração maior que as canções anteriores, com dois minutos e doze segundos (2:12), “Perdidos na Noite” abre com os acordes de guitarra soando abertos. Esta sequência é extremamente reiterada, servindo como o motivo básico para a instrumentalização. Nesta questão, a canção sofre mudança apenas após o segundo refrão, quando é feito um solo/ponte. Fora isto, não há alterações no andamento.

Outra reiteração que é bastante presente é do nome da canção, que serve também de intro e refrão. Tal repetição é uma forma de salientar o tema principal da canção e seu desenvolvimento subsequente. a letra então narra uma perambulação de punks pelas noites, provavelmente depois de um show, em busca de algo para beber. Na primeira estrofe podemos ouvir: “Perdidos na noite/ À procura de bebidas/ para saciar/ nossas vidas/ cigarros e bebidas/ são nossa sina”. Contudo, a perambulação recebe contornos que não necessariamente são enquadrados numa imagem de “aventura”. A utilização de termos como *perdidos*, ou *saciar* e *sina*, dá uma tonalidade de lamento e destinação, como se fosse algo inevitável e mais forte que a força de vontade das personagens.

Em contraste, os instrumentos não tomam o mesmo caminho. Há uma tensão entre a melodia vocal e a instrumental, pois as progressões utilizadas confundem o tom melancólico e fatídico da letra. E percebo que a sequência melódica seguida pelo vocal demonstre isto também, com a estipulação das frases em duplas com encerramentos diferentes – na primeira vez com encerramento aberto, e na segunda com um encerramento fechado: “perdidos na noite (final ascendente)/ perdidos na noite (final descendente)”.

A segunda estrofe também salienta o tom melancólico e fatídico já apresentado na primeira estrofe. Aqui podemos ouvir: “Jogando esse jogo/ vou perdendo mais um pouco/ mas quando eu vejo/ Outra bebida vem chegando/ sinto minha vida/melhorando”. Os dois primeiros versos acentuam o tom por meio da qualificação da perambulação enquanto um jogo que nosso narrador sempre perde – a imagem é de um apostador de poker que em cada partida perde e um pouco de seu dinheiro vai embora.

Há então um agenciamento da noção de azar quando o narrador qualifica a busca enquanto um *jogo*; principalmente porque é um jogo que ele sempre perde. O que ele perde não é manifestado. Há apenas um relance da questão quando o narrador canta “cigarros e bebidas/são nossa sina”. Contudo, a referência lançada mão de Lessandro para a composição da canção é curiosa:

“Perdidos na noite”: foi a primeira que eu fiz. Na verdade, ela veio da época em que eu tava assistindo “Game of Thrones”. E que tinha o Tyrion Lannister, e ele fala alguma coisa sobre “perder o jogo”, que ele via tudo aquilo enquanto um jogo...

O jogo dos tronos...

Isso, exatamente. Daí por isso que vem o “perder o jogo”, vem daí. E daí o álcool, que ele gostava de beber e tal..

Apesar de ser mais explícito na segunda estrofe, é na primeira que ocorre a qualificação da bebida e do cigarro enquanto objetos de desejo. São os itens que nosso grupo de perdidos está procurando; principalmente porque sem estes itens a vida é ruim – como afirma o narrador no final, é apenas com a chegada de outra bebida que ele sente sua vida melhorar. Então, a busca pelas bebidas e pelos cigarros comporia um motivo eufórico para o narrador, algo que ele precisa encontrar para que possa *saciar* sua vida.

O projeto entoativo se define aqui pela ênfase concedida aos contornos melódicos, mesmo que sejam reiterados durante a canção. Podemos até pensar que exista uma alternância, na expressão, entre passionalização e tematização; porque apesar de haver um investimento nos contornos melódicos, com ênfase nas durações vocais e o efeito de desaceleração que isto causa, o motivo melódico entoativo é reiterado em toda frase. Contudo, o primeiro prevalece sobre o segundo; sendo a reiteração entoativa uma forma de permitir o engajamento sentimental da ouvinte com a canção.

A passionalização domine o projeto narrativo também, pois a letra possui um desenvolvimento não necessariamente eufórico. Se pensarmos em paralelo às canções românticas, temos na letra da canção uma parecida sequência de episódios de encontros e desencontros entre o sujeito e aquilo que deseja. A diferença é entre o desejo ser direcionado a

uma parceria romântica nas letras românticas, e ser direcionado às bebidas e ao cigarro na letra aqui analisada. Os contornos melódicos apontam para esse mesmo jogo, com a ênfase num primeiro momento à subida de tom e num segundo à descida – sendo que ascendência tônica causa o efeito de continuidade (parada da parada) e descendência tônica de encerramento (parada). A utilização deste mesmo modelo durante toda a canção reitera melodicamente o motivo dos encontros e desencontros que são manifestos pela letra.

Na primeira estrofe o sujeito se define como alguém perdido na noite, mas não está sozinho. O plural é constante durante toda esta parte, dando a entender que tal não seja uma condição que apenas o narrador experiencia. O uso do termo “perdidos” sugere que exista uma condição de “não-perdido”; condição esta que é alcançada mediante o encontro de algo, que na canção recebe a definição de “bebidas e cigarro”. Isto é explícito na primeira frase da canção: “Perdidos na noite/ À procura de bebida”. Além de ser um objeto de desejo, a bebida também é dotada de um poder fazer, que no caso efetua uma alteração na vida dos sujeitos: ela “sacia”. O uso deste termo tem um efeito dramático, porque aponta para um sentido de completude plena; o que aponta para, anteriormente, uma falta também plena.

Este sentido é intensificado pelo uso do termo “sina”, que aqui age enquanto um qualificador duplo – tanto do sujeito quanto do objeto de seu desejo. O termo parece transcender o simples desejo, como se a bebida fosse não apenas algo que o sujeito quer, mas algo que ele precisa; ou ainda, algo ao qual ele está destinado a alcançar. Assim, o sentido aciona tanto a noção de “fardo” quanto a noção de “destino”. Em ambos os casos, o tom de fatalidade prevalece.

Isto se mantém na segunda estrofe, onde a temática é mais desenvolvida. Principalmente pela primeira frase que define o percurso enquanto um jogo, mas um jogo no qual o narrador sempre perde um pouco mais. A formulação de “vou perdendo mais um pouco” também aponta para uma situação que se repete no tempo, demonstrando uma certa trajetória temporal dos encontros e desencontros entre sujeito e bebida. Que ao final recebe um contorno positivo, uma modulação eufórica de melhoramento da vida. A utilização da descida tônica manifesta o encerramento da busca e o encontro final entre sujeito e bebida. O que também manifesta uma certa ambivalência, pois apesar de ser algo que transcenda o sujeito e seu desejo, a bebida ainda tem um traço positivado para o sujeito; encontrando a bebida, apesar de tudo, sua vida melhora.

“A Caçada”

No álbum, está é a única canção não cantada pelo Lessandro, porque fora dada de presente ao Sepp para que este cantasse. No Spotify as referências dão crédito de criação a Lucas Grahl. Por tal fato, é o baixista quem assume os vocais aqui. A diferença em relação ao estilo que o Lessandro utiliza é patente, com investimentos em uma maneira bem mais limpa e menos distorcida, bem menos berrada e mais “cantada”.

E pela música não ser sua você preferiu não cantar?

Na verdade o Lucas é mais amigo do Sepp, aí ele pediu pra cantar e eu cedi pra ele. Mas é bom que é o espaço que eu saio do palco pra interagir com a galera, cair na roda punk. Quando o palco é pequeno é a hora que eu desço e vou com a galera. Acho que isso se tornou um diferencial nosso também, de ter contato com a galera.

A escolha pelo modo de cantar em questão auxilia e permite que ocorra a estabilização do eixo letraXmelodia com algum contorno melódico, diferentemente do que ocorre na canção “Apodrecer”. E podemos dizer que o projeto enunciativo apresenta a confluência de tematização de expressão e de narrativa.

Na primeira estrofe nós podemos ouvir: “Quando a noite cai eles saem pra caçar/ e as suas vítimas espancar e matar”, acentuando narrativamente uma ação; mas principalmente um tema. A letra segue uma estrutura narrativa e conta a história de um grupo – ele não é definido como composto por pessoas. Antes, temos uma imagem um tanto nublada sobre a identidade do grupo. O que sabemos é que são dotados de poder-fazer: eles matam, caçam e espancam. Mas a figura que talvez seja a mais assustadora esteja na última frase da primeira estrofe, onde podemos ouvir: “Pois humanos são o seu jantar”.

Tal imagem de horror é explorada na segunda estrofe, onde ouvimos que “As estrelas caem do céu/ e os monstros vão em busca do seu mel/ sangue humano eles vão tomar/ e depois seus corpos eles vão assar”. Aqui podemos ver uma equiparação entre o mel e o sangue humano, aproximação facilitada pela mesma “viscosidade”; há também a inscrição de doçura ao sangue, que serve de alimento para os monstros. A monstruosidade está, então, na transformação das pessoas em jantar, em alimento, acrescida da qualificação de sangue como algo doce.

O uso do sangue como um elemento significativo dá um tom vampiresco à canção, aproximando-a à vertente chamada de “horror-punk”, conhecida principalmente pelas influências e imagens de filmes de terror – sejam as histórias de monstros ou de assassinos. O gênero é definido como originado a partir da imagem e da sonoridade da banda norte americana Misfits, fundada em 1977. Sendo anterior ao hardcore, sua sonoridade é mais próxima ao punk – mais melódica, menos acelerada, menos agressiva. Contudo, a questão principal deste subgênero está nas letras. É ali que a manifestação de uma canção horror punk ocorre.

Como argumenta Medeiros (2017) em sua monografia, os membros fundadores da Misfits, “Glenn Dazing e Jerry Only, não se motivavam em seguir os caminhos politizados que o Punk Hardcore tomava, então decidiram inserir a temática do Terror/Horror, presente nos filmes B, destes mesmos gêneros, no Punk Rock” (p. 21). A questão ficará mais evidente adiante.

Na primeira estrofe a escolha, de um lado, é pela exploração das prolongações das vogais, principalmente nos tonemas das últimas palavras da frase (nas palavras “caçar”, “matar” e “jantar”). E em cada uma delas, o contorno melódico é reiterado; o mesmo acontece por toda a canção. A melodia cantada na primeira estrofe é repetida na segunda, assim como cada uma das linhas lançam mão da reiteração para acentuar o encadeamento de motivos que dão forma à canção. Isto é auxiliado pela proximidade silábica entre as últimas palavras de cada uma das frases: na primeira, todas terminam em “ar” – (“caçar”, “matar” e “jantar”); já na segunda, temos a reutilização da terminação “ar”, mas antes temos a utilização da terminação “éu” (no caso, entre “céu” e “mel”).

O contorno melódico do refrão aposta em uma passionalização da expressão, dando ênfase nas prolongações das sílabas da palavra “matar”, o que a transforma também em um ponto de tensão melódica. Afinal, é ela quem dá a tônica narrativa da canção, e por isso também é utilizada como uma forma de acentuar sua significação melódica. Ao cantar no refrão, a escolha é pela exploração do contorno melódico por meio das subidas e descidas de tom – no caso, há a exploração das áreas agudas no tonema, subindo um tom em relação à economia geral. Esta subida causa o efeito de continuação, como se a cena apresentada narrativamente no refrão fosse algo recorrente e sem fim, mesmo quando canta esta parte pela última vez ao final da canção.

O projeto narrativo acentua tal questão. A opção por lançar mão da tematização narrativa possibilita que um mesmo motivo, ou tema, seja desenvolvido na duração da canção. Aqui, isto é bem explícito, principalmente se acompanharmos ambas as estrofes e prestarmos atenção à sua composição lírica. Na primeira estrofe a imagem de um bando de monstros saindo em peregrinação para buscar comida é bem estabelecida, e podemos ouvir: “quando a noite cai eles saem pra caçar”. Esta ação de sair para caçar quando a noite cai insinua uma parada da parada, uma continuação em relação a um tempo passado anterior à canção. A utilização da frase “quando a noite cai”, além de presentificar a narrativa, também estabelece um senso de continuação, causando o efeito de uma temporalidade inscrita na canção.

Essa temporalidade também joga com a questão do cotidiano, apresentando “a caçada” enquanto uma ação ordinária para aquele bando de monstros. Isto é também explicitado pela qualificação da carne humana enquanto o “seu jantar” ao final da primeira estrofe. Apesar disso, não há a intenção de causar um efeito de horror com a canção – ou pelo menos, as escolhas melódicas não apontam para isso. A sonoridade mais aberta, utilizando acordes “mais abertos”, dão a impressão de que há algo de épico, de aventureiro no episódio. Podemos pensar em paralelo com a canção “Black Sabbath” (presente no álbum “Black Sabbath”, de 1971) da banda inglesa de mesmo nome, Black Sabbath, que lança mão de sonoridades completamente diferentes para causar o efeito de medo e horror³².

O ponto de vista assumido pela canção é a invenção dum cotidiano invertido, em que cenas de monstros caçando pessoas para tomar seu sangue e assar seus corpos para o jantar seriam comuns. A apresentação deste cotidiano inventado é feita, no nível entoativo, com uma sonoridade mais jocosa, menos séria e sombria. Talvez, se pensarmos em termos de filmes de terror, a canção está mais para “A morte do demônio 2” (no original: *Evil Dead II*; lançado em 1987) do que para o primeiro filme de Sam Raimi (*Evil Dead* é de 1981) – ou seja, apostando mais em banhos de sangue, assassinatos cinematográficos, e até mesmo apresentando um tom cômico causado pela utilização de uma motosserra no lugar do braço decepado de Ash (o protagonista da série), do que no terror sombrio e mal-assombrado de *Evil Dead*³³.

“Bombas”

A canção começa com o baixo tocando um riff. Ele é logo acompanhado pelo resto dos instrumentos que dão vida à melodia. Contudo, o baixo aqui não é grave e pesado, mas agudo e sonoro, com as guitarras participando da composição de tal sonoridade com acordes abertos. E assim que os instrumentos tocam o motivo da canção uma vez, podemos ouvir o vocal de apoio repetindo quase que um vocativo, um “ooh” melodicamente entoado, reaparecendo depois das estrofes e depois dos refrões.

Daí bombas vem desse negócio, acho que foi a segunda música que eu fiz assim; aí a gente queria fazer algo punk mesmo. A gente quis pegar uma referência Cólera assim, aquele “ooh” [da abertura da canção]. Hoje acho que a gente não faria assim, tá

³² Esse intervalo de quarta aumentada ficou conhecido como trítono, o *Diabolus in Musica* – “diabo na música”. Tal intervalo do modo Lídio foi proibido durante a Idade Média por suspeitas de causar loucura, alucinações e até visões do Demônio em pessoa. Assim, era incentivado seu desvio por meio de outras escalas (WISNIK, 1989).

³³ Tanto que o primeiro filme ainda é classificado como um filme de terror; o segundo é classificado como um filme de “comédia de terror”.

ligado, mas é isso aí. “Bombas” também veio de um noticiário que falava assim da Palestina, não tem comida, não tem água, o negócio tá todo fodido. A ideia veio querer pegar essa referência punk do Cólera que a gente tinha no início.

As influencias de vocês é do punk de são Paulo então?

Isso, Cólera, Ratos, Inocentes, essas paradas...

A melodia desta vocalização é tomada como o contorno melódico quando o Lessandro entra cantando a letra da canção. Assim, o contorno melódico é reiterado nestes dois momentos, e alterado apenas no refrão, no qual a mudança é direcionada à melodia e à aceleração rítmica.

Na primeira estrofe podemos ouvir: “Ninguém entende nada/ Fustigados pela raiva/ ando pelas ruas/ sem entender nada”. A letra tem motivos disfóricos desde o início, principalmente uma separação entre um conhecimento/saber que não está em posse de nosso narrador. Parece ser a tematização de uma falta, porque apesar de ser dotado de um poder fazer (ando pelas ruas), não é dotado de saber. A modalização é, no entanto, disfórica; no andamento da letra, não há momento de reencontro (parada da parada?) ou resolução do problema enfrentado pelo personagem.

E no refrão, onde há um investimento passional de enunciação, é que a questão é manifesta: “Não temos mais futuro/ Também não temos mais pátria/ Não entendemos mais nada/ Não entendemos mais nada”. Se pensarmos no aspecto temporal, há um momento anterior onde se deu a separação entre o narrador e seu saber – mas também uma separação em relação ao futuro e à pátria. Talvez, o não saber seja motivado por esta perda em relação à pátria e ao futuro. E na segunda parte podemos ouvir: “Bombas mordem/ Pessoas dormem/ Sem esperança, comida e água”. Aqui é explícita uma disjunção entre as pessoas, a esperança, comida e água, escolhas que investem em tematização no nível entoativo.

O nível entoativo é marcado nas estrofes pela tematização, enquanto no refrão muda-se para um investimento em passionalização. As estrofes são marcadas, no nível melódico, por ataques rítmicos de consoantes e por uma mesma linha melódica em todas as frases. Não há investimento nas explorações melódicas, apesar da escolha por tessituras altas acaba por inserir uma tensão a mais na enunciação. No lugar, investe-se em reiterações melódicas; seja na enunciação do canto ou na instrumentalização que acompanha – é o mesmo motivo que se encadeia deste o início da canção até o refrão, onde altera, mas retorna novamente logo ao fim do refrão.

No nível narrativo, há a qualificação do sujeito narrador da canção; contudo, ele não é atorializado. Pelo contrário, parece ser caracterizado por uma sequência de faltas e disjunções

– tanto no nível narrativo (falta de comida, esperança, futuro, água) quanto modal, por ser dotado de um /não-saber/. O personagem é dotado de /fazer/, pois ele anda pelas ruas; mas anda sem entender nada. Podemos dizer que sua ação (seu fazer) esteja englobado pela modalização do /ser/, feita por meio de um não-saber. O andar parece ter um contorno disfórico, porque parece uma atividade passiva. O nome da música ser bombas causa o efeito de um processo de devastação motivado por este anti-sujeito – que na segunda parte será dotado de um poder fazer, no caso, morder; enquanto as pessoas estão atreladas a outra ação passiva que é a de dormir.

Se pensarmos o nível narrativo em relação à temporalidade, há um momento passado antes de as bombas explodirem/morderem; este período, a seu momento, seria marcado pela continuidade entre o sujeito e os objetos tematizados (futuro, comida, água, esperança). As bombas efetuam uma parada da continuação, uma disjunção entre sujeito e objetos. Então, há sempre a insinuação tensiva desta parada, porque a “parada da parada” nunca se efetua.

No refrão há uma mudança e a tematização dá lugar à passionalização da expressão, com o projeto enunciativo investindo na exploração dos contornos melódicos e na ampliação das sílabas, diminuindo os ataques das consoantes. Há também uma desaceleração melódica da voz e do canto; contudo, a instrumentalização é acelerada (menos a bateria, ela apenas faz uma virada para entrar no refrão e depois não altera o tempo).

No nível narrativo, a tensão é assegurada pelo relato de uma série de disjunções pelas quais o narrador-personagem passa. Os objetos são afastados e ele é destituído não apenas de questões materiais (como a comida e a água), mas também de questões menos materiais (esperança, futuro e pátria). Pela passionalização que impera no refrão, parece que as disjunções elencadas ali são mais emotivas que as perdas materiais; até mesmo, parece que tais perdas materiais sejam consequência das perdas metafísicas do refrão.

A modalização de um não-saber durante a canção aponta para a imagem de uma cidade totalmente destruída por um bombardeio. As bombas seriam o anti-agente, motivo das disjunções entre o sujeito e os objetos; e elas quem são dotadas de poder-fazer – elas mordem – enquanto as pessoas, e aqui também entra o sujeito, são dotadas tanto de um não-saber quanto de um poder-fazer passivo – o caminhar sem entendimento e direção, ou o fato de as bombas morderem enquanto as pessoas dormem (paralelo com uma figura de morte?). A ação das bombas engloba a ação das pessoas.

Podemos até pensar que a vocalização no início emule, ou proponha, uma associação com as sirenes anti-bomba, principalmente pelo investimento passional nos contornos

melódicos e desinvestimento completo em expressão narrativa. Avisando as pessoas de que as bombas, em forma de música talvez, estejam próximas a cair; pode ser uma forma de engajar as pessoas para a roda punk, principalmente pela aceleração do refrão.

“Bêbado”

A penúltima canção do álbum apresenta também uma introdução com um riff de baixo. Ela tem dois minutos e 49 segundos de duração, sendo a segunda mais longa do álbum. Aqui também há a exploração do tema da bebida e seus efeitos, e também de novo apresenta uma imagem um tanto ambivalente desta interação com a pessoa punk que a consome. Talvez aqui seja a representação mais negativa de tal encontro.

Isto é bem visível na primeira estrofe em que ouvimos “Mas não consegue ir ao banheiro/ Nem para mijar”. Esta imagem é seguida pelo refrão, onde temos a qualificação de quem é esta pessoa que não consegue “nem ir ao banheiro”: “Bêbado você já tá acabado/ Se perdeu para o mijo/ do álcool você é só mais um escravo”. De certa forma, o narrador não se encontra inserido na história que narra; pelo menos, não enquanto um ator/personagem. No máximo um observador interessado que acompanha o bêbado em suas aventuras. Afinal, a imagem do amigo bebedor que dá problema para o grupo circula também na comunidade punk – ainda mais quando pensamos o valor dúbio que empregam ao consumo de álcool.

Se seguirmos o percurso enunciativo, podemos pensar em duas partes – uma das estrofes, e outra do refrão. A parte entoativa das estrofes segue o mesmo modelo em todas as linhas, valorizando a subida de três semitons em cada frase, sempre em ascendência. A exploração desta melodia, reiterada em todos os versos, demonstra um desinvestimento dos contornos melódicos em nome do investimento na tematização – o encadeamento de motivos puxa mais a atenção de quem ouve.

No nível narrativo, o que se qualifica é um conjunto de ações perpetradas pelo personagem da canção – o bêbado, que é definido apenas durante o refrão. Ele é atorializado pelas ações que efetua, por suas performances; ele é dotado de um poder fazer mediante a sua condição de bêbado. Como na segunda estrofe, onde podemos ouvir: “Almoçar já não consegue/ Porque dorme sentado/ Como uma sopa/ E já sai vomitar”; ou na terceira estrofe: “Chega a noite/ você já tá insuportável/ Caindo na valeta”. Há, portanto, a constante qualificação de todas as suas ações como sendo negativas, pois, ou são ações repulsivas

(vomitar, se mijar, cair na valeta), ou “abobalhadas” (como dormir sentado, estar insuportável e cair numa valeta).

Então, temos aqui uma correlação entre tematização narrativa e tematização melódica. Na parte do refrão, temos um tratamento que balanceia as duas dicções. Porque há um investimento nas explorações da altura e do prolongamento dos tonemas, o que aponta para uma passionalização da expressão. As oscilações tonais podem ser percebidas quando pensamos junto ao nível narrativo, em que existe uma modalização do /ser/ por meio dos usos dos verbos “está” e “é” – como no refrão: “Bêbado você já **tá** acabado”. Há também a estipulação duma relação entre o sujeito e objeto que lhe concedeu seu poder-fazer, o álcool. Contudo, tal conjunção é contornada pelo valor disfórico, por ser uma união negativa; isto é manifesto pelo uso do termo “escravo”. Apesar de ser a qualificação de uma relação existente entre sujeito e objeto, a escravidão propõe uma relação de subordinação e controle. Assim, o sujeito, apesar de ser dotado de um poder-fazer, é um poder-fazer de contenção e controle.

Pode ser também uma forma de propor uma conjunção entre o bêbado e sua própria ruína, principalmente pelo uso da qualificação na primeira frase do refrão: “bêbado você já tá acabado”. Acabado é uma qualificação da modalidade do /ser/, qualificação que é ambivalentemente eufórica e disfórica – porque, apesar de escravo do álcool, o bêbado só recebe esta qualificação se tiver um histórico de recorrência. Então, talvez seja uma forma de manifestar a ambivalência do álcool quando em conjunção com o personagem.

“Oceanos”

A última faixa do álbum é também a maior, com três minutos e treze segundos de duração. E também, é a que mais possui experimentações em sua economia interna. A canção abre com um ritmo mais lento, com o baixo marcando a pulsação: ele entra e toca seu riff, e no momento em que o reitera, entra a bateria para marcar o tempo batendo nos pratos; em seguida entra as guitarras com uma sonoridade arranhada (produto da passada da palheta contra a longitude das cordas, se aproveitando das ranhuras para fazer o barulho); as guitarras então tocam seu riff, que também é reiterado durante a abertura.

Esta introdução dura por quase 30 segundos, que apenas cessa quando o Lessandro grita, dando início então de fato à parte lírica da canção. Após esse grito, seu ritmo é acelerado apesar da sequência de notas não se alterar; e irá desacelerar apenas no último minuto da canção,

quando a introdução é reiterada em sua estrutura geral mas com uma pequena alteração por parte de uma das guitarras que investe em movimentos dissonantes na composição de um solo.

A letra abre assim: “Sendo imenso gigante e colossal”, desenvolvendo seu título e dando-lhe um contorno. A primeira estrofe é curta, e logo emenda-se ao refrão, que prossegue da seguinte maneira: “Plástico, pneu, detrito humano/ tomar banho de mar, é bom se matar” – ele é cantado duas vezes após a primeira estrofe, e mais duas vezes ao final da segunda. Podemos perceber que o desenvolvimento do tema dos oceanos toma outro caminho, apontando para uma interferência humana ao que é “imenso e colossal”.

Os objetos elencados no refrão dão forma a um conjunto de produtos que têm uma difícil decomposição na natureza, e que costumam ser encontrados nos mares e nos rios das capitais industrializadas do país (a imagem do rio Tietê, em São Paulo, é gritante). A utilização do termo “detrito” aponta para miudezas, mas também para lixo abandonado.

O tema desenvolvido, portanto, é o da poluição dos mares e sua exploração predatória – principalmente pelos termos utilizados no refrão para elencar os itens poluidores arremessados no mar (plástico, pneu e detritos humanos, podendo ser tanto restos humanos quanto produtos pós digestão). Esta relação é bem explícita quando relacionamos o conteúdo com o título da canção. Desde a primeira estrofe já se constrói o desenvolvimento temático que se concluirá com o final da segunda estrofe, quando temos a reiteração do refrão.

Partimos duma imagem de algo que é imenso, ou como a letra diz, “gigante e colossal”, e que apesar disso ainda conseguem destruir algo tão grande ou profundo como dá a entender o uso do termo “pré-sal”. Há um jogo entre a questão de exploração estatal, tendo em vista seu lugar enquanto um “patrimônio natural nacional” e a poluição que se desenvolve ao lado da exploração. Esta questão se esclarece com o refrão, que na primeira vez que aparece soa como uma continuação temática da primeira estrofe, apesar da mudança de tratamento melódico

Ao olharmos o projeto entoativo, percebemos que as escolhas apontam em direção à tematização da expressão e da narrativa. A passionalização é utilizada em pontos muito específicos, onde as vogais são prolongadas e o contorno melódico é colocado sob atenção da ouvinte. Mas nas estrofes a escolha é pelo ataque rítmico, sem prolongamentos excessivos nas vogais a não ser quando há a passagem para o refrão. Neste momento, há um investimento no prolongamento da última sílaba da frase – na segunda estrofe a palavra tensionada é “deus”, e na primeira o prolongamento é nos tonemas das palavras “colossal” e “pré-sal”, que acabam por regular o contorno melódico da estrofe. Na segunda estrofe, a escolha é mais pelo

encadeamento de motivos, com as tensões nos tonemas sendo menos impactantes do que na primeira estrofe.

Na segunda estrofe podemos ouvir: “Caça às baleias na Ásia porque/ é uma iguaria na ilha do Tio Sam/ Capital na sua mão, espumante europeu/ para comemorar o nascimento do seu deus”. Aqui, percebemos a acentuação das escolhas pela tematização em ambos os níveis – entoativo e narrativo. O primeiro é caracterizado pelas escolhas dos ataques de consoantes que dão forma a um motivo que será longamente reiterado, acentuando tal reiteração no lugar de investir no contorno melódico – que é, ele também, reiterado durante toda a estrofe. O contorno melódico, portanto, toma forma a partir da exploração da altura nos tonemas das últimas palavras de cada frase (porque, sam, europeu e deus); a exploração é sempre ascendente, dando ênfase também à reiteração e continuação do desenvolvimento do tema.

Se passarmos para o nível narrativo, poderemos ver que há a mesma escolha de desenvolvimento temático. A tematização narrativa aqui é salientada pelas escolhas em desenvolver um mesmo tema e encadear motivos reiterativos. Há também um sinal em direção à figurativização por meio do uso de termos que presentificam o discurso, dando contornos de aterramento a um aqui/agora – “seu deus”, “Ásia”, “espumante europeu”.

No refrão, temos uma desaceleração da enunciação com investimentos em relação às vogais abertas e um pouco mais prolongadas. Sem, no entanto, apontar para uma passionalização narrativa ou melódica. De fato, a passionalização parece mais narrativa do que melódica – se houver passionalização – porque apesar de apresentar o desenvolvimento de um tema e o encadeamento de motivos reincidentes, o refrão tem um desenvolvimento que acentua o tom disfórico da letra, a disjunção com o mar (impedidos inclusive de tomar banho nele) por causa da ação humana de poluição. Então, dotam-se as pessoas de um poder fazer que é o de destruição dos oceanos; a destruição enquanto uma ação é circunscrita de valoração negativa.

Podemos pensar que nesta letra, a personagem principal da canção são os mares/oceanos, e o anti-sujeito, o vilão/antagonista, são as pessoas – principalmente pelas suas ações de destruição e embates com o sujeito.

Se seguirmos esta suposição de actorialização dos mares, os oceanos então são a personagem principal da letra. E tal argumentação se sustenta por eles serem tematizados e qualificados por toda a canção, num registro modal do /ser/: é o mar quem sofre as ações das pessoas (antagonistas implícitas aqui), quem recebe os itens despejados também pelas pessoas.

Poderíamos pensar, então, que a entrada do grito do Lessandro cessando a introdução, seja a inserção de um elemento humano no que era apenas a existência de um oceano? Pois antes do grito, não há aparição de elementos somáticos – o som dos instrumentos podem não ser usados enquanto um elemento humano. O efeito de corporalidade e investimento sensível que o grito causa é interessante para pensarmos nele enquanto um efeito humano de intervenção, da mesma forma que as pessoas fazem quando caçam as baleias ou jogam seus dejetos no mar.

Em termos de temporalidade, há um passado sem a interação com a humanidade, em que o mar seguia seu próprio ritmo e pulsar – algo melodicamente representado pela introdução instrumental. Tanto o movimento marítimo quanto o movimento musical é interrompido, uma parada da continuação efetuada pela ação humana, no caso, a voz emitida pelo Lessandro – utilizando seu corpo como um instrumento. O que dota a canção com um caráter intenso, com uma grande carga de tensão acumulada.

É interessante pensar que há uma certa conclusão, também temporalmente. Pois após a inserção da atividade humana e de sua práxis na narrativa e na melodia, ela some para dar lugar à reiteração do motivo da introdução com um elemento alterado que é o solo e os sons dissonantes da guitarra. A imagem que me fica explícita é a do mar engolindo a humanidade, com suas ações sendo diluídas no imenso e colossal oceano, até sua inexistência – uma parada da parada, poderíamos dizer. Mas sem fazer o mar voltar à sua originalidade temporal; não é um retorno ao passado, mas uma finalização em direção ao futuro. Ótima forma de encerrar um disco...

“AMALDIÇOANDO MINHA EXISTÊNCIA” – O DEATH METAL DA WARGORE E ALGUMAS COMPARAÇÕES

Se a questão é pensar as diferenças e contrastes existentes entre a música death metal e hardcore, precisamos pensar, num primeiro momento, em maneiras de localizar tais elementos.

Ao relatar e descrever a cena underground de Toledo nos capítulos anteriores, fiz alusão ao fato de ela não se limitar a partir duma relação genérica, e um dos exemplos foi a banda Wargore. Diferentemente da Juventude, ela não toca punk hardcore, mas death metal. E como já dito, a cena em Toledo é mais bem definida como uma cena underground do que hardcore

ou de metal. A partir disso, surge uma questão: se existem numa mesma cena underground, como e por quais meios as canções da Wargore se diferenciam das produzidas pela Juventude Perdida? É isto que busco responder na parte final deste capítulo.

De início, dois domínios nos quais percebemos diferenças é na “sonoridade” e na “temática lírica”, domínios estes que relacionam-se necessariamente com as gramáticas de produção dos gêneros musicais aos quais se filiam. Pois apesar de existir uma retórica do hibridismo, pela qual a cena é definida enquanto não se mantendo no entorno de um só gênero musical, podemos encontrar nos artefatos e produtos criados rastros da filiação genérica.

Então, apesar de ter uma faceta de listagem das diferenças, não procuro extinguir o assunto. Até porque a relação entre mudança e continuidade se manifesta por meio das relações com os gêneros musicais, o quanto cada canção se aproxima ou se afasta do projeto e das expectativas genéricas – algo já afirmado por Cardoso Filho (2008). E é por meio de tais relações que podemos apontar as diferenças perceptíveis entre os materiais escolhidos.

A filiação genérica se torna uma maneira de gerar uma expectativa auditiva dos elementos que as ouvintes atentas esperam encontrar nas canções. Como por exemplo a duração musical, ao qual fiz referência na sessão sobre as canções da Juventude. Dificilmente uma fã de punk espera por uma canção com dez minutos de duração em qualquer álbum do gênero. Claro que não é impossível, e certamente existem; mas a prática “convencionalizada” pelo gênero é a da curta duração, da rapidez contida nas canções. Assim, enquanto em “Progresso” temos músicas rápidas e curtas, as canções da Wargore presentes em “Cursed existence” dificilmente têm menos de três minutos de duração.

Outra diferença não genérica é em relação ao lançamento dos discos. Enquanto “Progresso” fora lançado apenas nas plataformas digitais, a Wargore possui em formato físico seu primeiro disco. Eu recebi uma cópia de presente do Otávio em uma de nossas entrevistas, mas está acessível à compra pela internet ou com os próprios membros. O disco foi possuído no formato de CD simples, com uma “slipcase” cobrindo a caixa de acrílico. Junto ao disco recebeu-se um poster em tamanho A4 da capa e uma foto de cada um dos integrantes na parte de baixo.



A arte foi feita pelo artista Heber Lobo, e nela é possível perceber alguns temas que serão abordados nas canções, sendo uma forma de manifestar uma representação visual daquilo que cantam e tocam. Ela é composta sete figuras humanas que emergem do próprio terreno, como se fossem uma coisa só; ou, que tais figuras foram absorvidas pela terra e agora possuem uma mesma estrutura. Tal confusão é construída também pelo fato da coloração das figuras humanas e daquilo que os encobre ser a mesma. Um mesmo tom de verde e marrom. A absorção pode ser uma boa forma de entender a cena pelas expressões de horror nos rostos das figuras, todas gritando absurdamente. O nome da banda e sua logo estão centralizadas na parte de cima, enquanto o nome do álbum se localiza na parte de baixo.

A banda é composta por cinco integrantes, sendo eles Jamil Miranda (vocalista), Antônio Fagundes e Gustavo Prates (guitarristas), Otávio Augusto (baixista) e Gustavo Milani (bateria). Esta formação toca junta desde 2019, mas a banda existe desde 2016.

No CD, ainda, temos um livreto contendo as letras das canções do álbum e uma foto dos integrantes. Ao todo são nove canções: “Cursing the existence”, “Visions of pain”, “Like a

fetus”, “Feeding the dead”, “Cotard delusion”, “Cocaine”, “Existing gears”, “Endless grief” e “Raped”.³⁴ E ao todo, tem 35 minutos de duração – o dobro em relação ao disco da Juventude. As canções tomadas individualmente possuem também mais que três minutos de duração.

É interessante pensar a velocidade aqui como um elemento compartilhado e manifesto de formas diferentes em cada um dos gêneros. Pois ambos lançam mão da velocidade enquanto elemento constituinte de sua sonoridade – enquanto o death metal trabalha com variações do andamento, o punk/hardcore não as utiliza, e portanto não as faz um elemento importante em sua sonoridade. Então, há uma diferença de função: falando metaforicamente, no punk hardcore a questão se torna uma estocada rápida duma faca curta e precisa; no death metal, seria um sucessão de estocadas com o objetivo de pintar com sangue o máximo possível a imagem.

É importante associar a velocidade ao projeto sonoro mais amplo de cada disco/banda/gênero, em como ela é empregada de fato (CAIAFA, 1985; WALSER, 2014). A associação proposta pelos punks é da velocidade com a agressividade, enquanto no death metal a associação é feita com o peso. Claro que a imagética gore explicita uma certa violência, mas parece ser mais performática do que no punk. Até mesmo nisso, nas retóricas da violência, a diferença se materializa por meio dos campos dos possíveis de cada um dos gêneros musicais. Com o death metal construindo um mundo imaginário de caos e destruição, completamente ensanguentado e com pedaços de cadáveres por todo lado. O mundo punk, pelo contrário, não é coberto de sangue; ele é frio e deletério, e produzido principalmente pelas mãos de pessoas gananciosas e preocupadas em engordar seu próprio capital.

Além da duração há também diferença na manipulação dos elementos estruturais da canção midiática, com o punk/hardcore lançando mão das estrofes, pontes e refrões para estabilizar o eixo letraXmelodia. Assim, as canções da Juventude não se diferem estruturalmente da canção tomada como inata, utilizam o formato por ser de fácil assimilação pelas ouvintes em nome de seu projeto crítico. Enquanto as canções de death metal constantemente extrapolarem tais parâmetros, construindo canções gigantes e com uma letra na qual se desenvolve um tema ou um episódio específico.

O vocal é completamente diferente. Na Juventude, ele é áspero, rouco e berrado. Na Wargore, é resmungado, com alta distorção na voz para que ela soe o menos natural possível; a tentativa é de emular um cadáver cantando, com suas cordas vocais laceradas pela

³⁴ Em português: “Amaldiçoando a existência”, “Visões da dor”, “Como um feto”, “Desilusão de Cotard”, “Cocaína”, “Engrenagens coexistentes”, “Luto sem fim” e “Estuprado”.

decomposição. Não se busca ter uma enunciação com clareza, mas antes a proposta é de causar este estranhamento pelo distanciamento com a enunciação ordinária – ou do que se espera ser uma fala convencional.

Outra diferença importante é o idioma das canções. Enquanto a Juventude canta em português, as letras da Wargore são em inglês. De fato, todo o material do álbum está em inglês, com a intenção de que este material seja de fácil acesso no mercado internacional. Isto também se percebe pela página da banda no site Bandcamp, que também está totalmente em inglês. O inglês é tomado como um idioma que facilita a internacionalização do produto e circular fora do território nacional.

E é interessante perceber historicamente esta convenção, afinal o Sepultura nos anos 80, uma das principais bandas de thrash metal brasileira, já cantavam em inglês. O punk hardcore, por outro lado, sempre valorizou mais as canções em português, numa forma de facilitar o entendimento e circulação nas cenas nacionais. Casos como o Ratos de Porão, Plebe Rude, Inocentes, são todos de músicas cantadas em português.

A instrumentação também é diferente. As guitarras têm mais espaço para experimentação e elaboração temática nas canções da Wargore, com solos mais trabalhados e construídos harmonicamente entre as duas. Na Juventude a instrumentalização é mais direta e seca, sem buscar experimentações ou variações temáticas internamente. É um mesmo motivo reiterado exaustivamente durante a canção, havendo alterações quando demarca-se um refrão. Por isso “Oceanos” é uma canção que se destaca dentro do disco da Juventude: ela se permite experimentar e desenvolver motivos alternados em sua economia interna.

Ao mesmo tempo, podemos perceber aproximações, como o uso de guitarras elétricas pesadas e distorcidas; um baixo pesadamente demarcando o ritmo e o tempo junto à bateria, que sempre toca de forma acelerada e agressiva. O que afasta sua música daquela produzida pela mídia e artistas mainstream. Esta diferenciação comum elicita uma aglutinação num campo que, para muitas ouvintes mainstream, nem é música.

Mas não é somente pela música que ambos os gêneros afrontam o mainstream, porque parte importante desempenham as letras nesta manifestação da sonoridade underground. Enquanto no death metal a questão duma poética da destruição é muito mais enfática, no punk o que se registra é a crítica ao cotidiano, uma forma de questionamento da vida convencional. Pelo menos as canções dos dois discos apresentam indícios desta relação.

No disco da Wargore o que se constrói é um mundo decadente e miserável, como na primeira canção “Cursing the existence”. Nela, há o desenvolvimento no nível narrativo do tema duma existência perturbada pela visão da morte e do sofrimento em todos os lugares. Como em sua primeira estrofe: “The existence is going astray/ Locked inside my own emptiness/ Hasting madness every second/ visions of terror everywhere/ feeling that hell is inside of me/ I see suffering every time/ suffering every time”³⁵.

Há também a proposta duma continuidade entre o mundo externo e a condição interna do narrador, pois ambas estão igualmente contaminadas pelas imagens de horror. Num momento o vocalista nos diz que está “preso dentro de meu próprio vazio”, e que está “sentindo que o inferno está dentro de mim”. As duas imagens então compõem junto o tema desta existência amaldiçoada.

Nas canções da Juventude, ao contrário, não se pinta um mundo populado por imagens de horror e destruição. Antes, temos a proposta da representação da vida cotidiana como observada e experienciada pelos membros da banda. Apesar de as canções da Wargore não se distanciarem disso, do fato de serem produto da vida cotidiana de seus membros, elas investem mais na construção ficcional. Talvez seja a metaforização do mundo real como um mundo em guerra perpétua.

Isto fica evidente na canção “Like a fetus”, na qual se constrói a imagem de um mundo ensanguentado e populado pelos restos mortais de outras pessoas: “walking into mortal remains/ eyes burns when glimpse the hidden/ weak ‘cause is useless, scream ‘cause is blind”³⁶. A proposta é apresentar um mundo destruído e sombrio, mas com o diferencial de ter ainda mais “gore” na composição. Gore é o termo em inglês que define uma situação na qual muito sangue fora derramado por causa duma ação extremamente violenta – como o decepamento dos membros de alguém.

No universo da música extrema o gore é uma fonte de imagens e referências, sendo explorado pelo grindcore em sua variação chamada de “gore grind” (cujo um dos principais expoentes é a banda norte americana Carcass), mas também no thrash metal, no hardcore e no death metal – no qual a Wargore se encontra. O próprio nome da banda aponta para a imagética

³⁵ “A existência está se extraviando/ preso dentro de meu vazio/ uma loucura apressada a todo momento/ visões de terror em todo lugar/ sentindo que o inferno está dentro de mim/ vejo sofrimento toda vez/ sofrimento toda vez”.

³⁶ “Caminhando em restos mortais/ os olhos queimam quando observam o escondido/ fraco porque inútil, gritando porque está cego”.

extrema da mutilação e derramamento de sangue exagerados, acrescentando à ela o espírito destrutivo da guerra. É uma construção imagética muito cinematográfica. No entanto, o gore é utilizado aqui mais como um objeto de referência – uma caixa com elementos que podem ser retirados e utilizados – do que enquanto uma referência sonora. Antes, a sonoridade da Wargore é de um death metal com temática gore, sendo influenciados pelas imagens que ajuda a construir.

Este afastamento temático é interessante por ser em si um elemento diferenciador entre as duas sonoridades underground aqui analisadas. Porque o mundo construído nas canções da Juventude se aterram na realidade próxima; não é um mundo fantasioso construído sobre o nosso mundo “real”, mas uma representação daquilo que é tomado como o mundo real. Então os elementos articulados é o desenvolvimento da própria cidade de Toledo – como em “Progresso” –, ou o desenvolvimento nacional por meio da exploração dos recursos naturais – como em “Devastação” e “Oceanos” – ou os efeitos do consumo alcoólico – como em “Apodrecer” e “Bêbado”.

O que poderíamos pensar enquanto uma aproximação seria numa forma retórica, pensada enquanto uma “poética da destruição”. Tal formulação é feita por Jack Harrell (1994) em sua análise sobre os temas utilizados pelas bandas de “death metal” em suas canções. Ele afirma que nesta poética o interlocutor/narrador geralmente se coloca num mundo não criado por ele; na verdade, o inimigo que criou tal mundo é sempre outro. É um “eles” indefinido, mirando algumas vezes em figuras políticas ou demoníacas. Nos anos 80 era mais forte os ataques às pessoas que ocupavam posições de poder. E com o poder vinha junto a culpa. Como argumenta Harrell: “Essa posição surge de uma simplificação do ideal romântico do ‘eu inocente’ que se corrompe em sua entrada num mundo cruel” (1994, p.98). Isto é perceptível nas canções da Juventude – como “Devastação” e “Progresso” – e também nas canções da Wargore – como “Visions of pain” e “Cursing the existence”.

Desta forma, podemos então contrapor o gore da Wargore com a crítica ao cotidiano proposta pela Juventude. Mas apesar de diferentes composições do mundo, quando postas juntas no campo relacional do underground, apontam para a mesma oposição ao mundo convencionalizado do mainstream. Talvez seja a questão principal para o entendimento das letras e dos temas utilizados pelas duas bandas e pelos gêneros musicais.

Afinal, tanto o metal quanto o punk dos anos 70 são fruto da mesma insatisfação com os movimentos de contracultura cujo lema era “paz e amor”, solidificados na imagem do hippie

orientalista (GALLO, 2008, 2010; BENETT, 2004; WEINSTEIN, 2000; HARRELL, 1994). Propõe-se a mudança do amor para o mal – do “love” para o “evil” – entendendo que a violência sistematizada e institucionalizada deve ser revidada, e os valores da sociedade devem ser agressivamente repensados – violentamente críticos, podemos pensar.

A agressividade se manifestava em ambas as comunidades, que durante os anos 70 eram extremamente distintas e até mesmo violentas entre si – Lopes (2006) traz casos de agressão entre os metaleiros e os punks do Rio. Havia a sustentação, portanto, duma conduta crítica e transgressiva, buscando efetivar uma transgressão moral afrontando os valores convencionalizados do mundo social mais amplo.

Apesar de diferentes, as sonoridades possuem uma mesma raiz, produto dum mesmo descontentamento. Mas, no desenrolar da trajetória de cada um dos gêneros, distanciaram-se em projetos próprios. Claro que o death metal não é contemporâneo ao punk; seria contemporâneo ao hardcore. E de fato, se pensarmos por um sentido de radicalização, tanto o death metal quanto o hardcore são radicalizações dos elementos fundantes do gênero do qual se influenciam. Ou seja, o hardcore sendo uma radicalização do punk e o death metal uma radicalização do metal (algo que Campoy [2008] faz alusão também). Por isso que ambos são “mais rápidos”, “mais extremos”, “mais agressivos” – com o mais servindo de elo entre os dois gêneros e manifestando sua conexão.

Talvez, uma forma de determinar o entendimento da comunidade de praticantes do underground seja por meio da compreensão do que estes termos superlativos – “mais” rápido-extremo-agressivo – querem realmente dizer. Afinal, são relacionalmente definidos, e por isso demandam um processo compreensivo que abarque as “tradições” musicais as quais ouvem e se filiam. É uma avaliação adquirida e desenvolvida em contato próximo com as músicas que ouve e pela participação nas cenas musicais.

Esta avaliação, a seu modo, pode dizer nada para alguém que não tenha sua trajetória atrelada ao underground. como o início do punk e do metal nos mostram, houve um processo para que suas sonoridades fossem compreendidas enquanto música e não como um barulho (WALSER, 2014). é algo que fiz alusão já no primeiro capítulo. Se a avaliação musical se constrói em paralelo às experiências que as pessoas desenvolvem junto às músicas, então o underground mobiliza um questionamento do musicalmente convencional. Ao mesmo tempo que a classificação de tais sonoridades enquanto barulho manifesta a incapacidade do

convencional em dar conta de classificar e, de certa forma, posicioná-las em sua própria tradição.

O trabalho de Walser (2014) é importante também neste sentido, como um dos primeiros a aplicar às músicas do metal um tratamento musicológico. Analisando o discurso musical do metal em suas maneiras de tocar, as escalas utilizadas, as notas, os ritmos, os modos. Enfim, a forma como a tradição musical e convencionalizada pode ser rastreada nas canções de metal. Procedimento facilitado pelo virtuosismo instrumental valorizado pelas comunidades de praticantes; mas, ao mesmo tempo, é o elemento que afastou o punk/hardcore desta inclusão.

A apreciação de “Cursing the existence” presente no disco da Wargore serve de material empírico para as comparações propostas até agora. “Cursing” é a primeira canção presente no álbum, e antes mesmo de começar de fato, temos uma intro com sons dissonantes, como se fossem os gemidos e rosnados dos zumbis presentes na capa do álbum. E aos 18 segundos, a bateria entra marcando o tempo nos bumbos em batidas sincopadas. Esta sequência perdura por 8 segundos, quando direciona as batidas para os pratos, mas agora marcando o tempo para a entrada dos demais instrumentos.

A bateria reitera o que tocou logo no início da canção, juntamente aos outros instrumentos. As guitarras aparecem tocando acordes abertos, seguidos de rápidas sequências de powerchords. O baixo segue o pulso da batida da bateria ao mesmo tempo que acompanha a sequência melódica do riff das guitarras. Isto se mantém até que a bateria faz uma virada, apontando para uma mudança na instrumentação da canção.

O compasso sofre uma aceleração, com a bateria lançando mão do bumbo duplo para adicionar ainda mais batidas à sequência que vinha tocando até esta parte. As guitarras e o baixo também aceleram, com palhetadas seguidas em “tremolo”³⁷, até a entrada dos vocais ao primeiro minuto da canção.

O vocal aproveita uma forma de canto gutural, mas sem o berro ou o grito. A distorção do aparelho fonador é feita buscando a sonoridade vocal de um cadáver que retorna à vida – um zumbi – cujas cordas vocais se encontram em processo de deterioração. Por isso é um som mais rosnado e sujo.

³⁷ Tal técnica se define pelas palhetadas rápidas, se aproveitando do movimento de subida e descida que a mão junto da paleta faz para “bater” numa corda. A mão, então, deve descer e subir a palheta tocando as mesmas cordas, seguindo um ritmo ou tentando tocar o mais rápido possível (como no black metal). o que garante uma emissão contínua da mesma nota, e por causa da velocidade, inserindo mais notas num compasso.

De maneira geral, a escolha no nível entoativo é pela tematização, investindo mais na definição e desenvolvimento de um tema do que buscando investimento em passionalização. Em alguns momentos existe a sustentação das vogais, mas com intuito de efetuar dramaticidade e não necessariamente sentimento. E efetuar dramaticidade para o tema que está sendo desenvolvido.

Na primeira estrofe podemos ouvir: “The existence is going astray/ Locked inside my own emptiness/ Hasting madness every second/ visions of terror everywhere/ feeling that hell is inside of me/ I see suffering every time/ suffering every time”³⁸. O contorno melódico não é bem estabelecido, havendo mudança na enunciação apenas em algumas palavras específicas: *astray*, *second*, e *time*; há também uma acentuação melódica no último verso desta estrofe, reiteração da frase anterior. A ênfase é posta nesta situação em que o narrador se encontra de “sofrimento toda vez”.

No nível narrativo, temos nesta estrofe o desenvolvimento do tema duma existência perturbada pela visão da morte e do sofrimento em todos os lugares. Há também uma proposta de reflexo entre a situação externa e interna do narrador: ambas estão contaminadas pelas imagens de terror e horror. Num momento o vocalista nos diz que está “preso dentro de meu próprio vazio”, e que está “sentindo que o inferno está dentro de mim”. As duas imagens então compõem junto o tema desta existência amaldiçoada.

Depois desta estrofe temos uma ponte, em que o narrador canta que “Now I breathe the smell of death/ see the horror of this whole blasphemous world”³⁹. Chamo de ponte porque é uma sessão que liga a primeira estrofe à única reiteração que a letra apresenta – que chamarei de refrão para facilitar a referência. Este trecho recebe um tratamento melódico diferente, havendo uma desaceleração da emissão por parte do vocal. Podemos até argumentar que há uma sinalização em direção à passionalização da expressão pela demora que são efetuadas nas vogais das palavras – mais explicitamente em *death*, e “this whole blasphemous world”.

Mas para o refrão, retorna-se para o mesmo motivo melódico da estrofe, reiterando-o. Nesta parte da canção, o investimento melódico não se altera, acentuando ainda mais a tematização da expressão e continuando no desenvolvimento da temática. “There is no reason

³⁸ “A existência está se extraviando/ preso dentro de meu vazio/ uma loucura apressada a todo momento/ visões de terror em todo lugar/ sentindo que o inferno está dentro de mim/ vejo sofrimento toda vez/ sofrimento toda vez”.

³⁹ “Agora eu respiro o cheiro da morte/ vejo o horror de todo este mundo blasfemo”.

to try/ In a world Where fear/ Was always by my side/ the fury in my mind just boils up”⁴⁰, nos conta o narrador. Ele constrói um mundo onde o medo é presente e sempre esteve próximo, algo que também o inibe de tentar operar qualquer mudança. Antes de qualquer ação, o que acontece é sua mente fervilhar.

A construção deste mundo se dá por elementos disfóricos para o protagonista, mas também sensíveis. Pelo cheiro dos cadáveres, pela mente que fervilha e entra em ebulição (talvez como a enxaqueca), o terror se encontra em todos os lados extremamente visível. Por isso que há um abandono da razão, sinalizada na primeira parte.

Isto também se manifesta na segunda estrofe, na qual podemos ouvir: “Living in a disaster since the day I was born/ All that I’ve felt in this life/ Bloody past and a chaotic future/ the death is coming faster”⁴¹. O passado é sangrento e o future é caótico, apontando para a irreversível situação em que se encontra o narrador. Nesta parte o desenvolvimento narrativo se mantém, enquanto o tratamento melódico sofre algumas variações sem, no entanto, investir em alguma outra dicção que não seja a tematização. Isto acompanha a tematização narrativa, na qual pinta-se um mundo em que o sofrimento e o horror são tão totalizantes que não existe escapatória.

O próprio nome da canção aponta para tal fato. “Cursing the existence”, ou “amaldiçoando a existência”, formula a ideia de que tal situação de horror total só é motivada pelo fato mesmo do narrador existir. É sua existência neste mundo que o coloca em contato com o horror, com o cheiro cadavérico, com a raiva e com a morte que encontra-se próxima. E de fato, na “ponte” que existe entre a segunda estrofe e o último refrão, o narrador declama que “The emptiness of existence is tormenting me” – “o vazio da existência me tormenta”.

Podemos então concluir que o projeto enunciativo se constrói lançando mão da tematização de expressão e de enunciação. Escolhendo um tema e o desenvolvendo ao desenrolar da canção. O tema escolhido aqui foi o do sofrimento enquanto elemento básico para a experiência no mundo, pois tal mundo seria totalmente dominado por cadáveres, terror e principalmente sofrimento. Afinal, é um mundo blasfemo como argumenta o narrador.

⁴⁰ “Não há razão para tentar/ Num mundo onde o medo/ esteve sempre ao meu lado/ a fúria em minha mente apenas borbulha”.

⁴¹ “Vivendo num desastre desde o dia em que nasci/ Tudo que tenho sentido nesta vida/ Passado sangrento e um caótico futuro/ a morte está chegando rápido”.

CONCLUSÕES

Neste capítulo a pretensão foi de apresentar dois materiais musicais que circulam na cena underground de Toledo com dois formatos sonoros diferentes. A análise de ambos também permitiu que estabelecêssemos comparações, demonstrando pontos de contato e de distanciamento. Contudo, a apresentação do álbum de hardcore da Juventude recebera mais atenção que as canções da Wargore.

Isto porque a Juventude se encontra em maior atividade do que a Wargore, com participações nos eventos municipais mas também nos festivais – como apresentados nos capítulos anteriores. Assim, a presença da Juventude foi muito mais enfática do que da Wargore durante o período de minha pesquisa. O que também manifesta algumas perguntas sobre sobrevivência das bandas e das artistas durante e após o período pandêmico.

Digo isto porque, como já fora mencionado nos capítulos anteriores, as programações e eventos promovidos pela prefeitura de Toledo levam em consideração as participações e captação de recurso via lei Aldir Blanc. A Wargore, diferentemente da Juventude Perdida, não participou e nem se inscreveu nos editais, o que hoje em dia dificulta sua participação em eventos deste tipo.

Apesar de não haver um equilíbrio de apresentação entre os materiais analisados, buscou-se dar conta de demonstrar como eles se relacionam, como se afastam e se aproximam entre si na produção das canções. Afinal, cada material interage e joga contra um pano de fundo de convenção objetivados nos gêneros musicais. Então, não são criações que se dão livres e *ex nihilo*.

Partindo disto, apresentei como cada material dialoga com seus gêneros musicais específicos, de onde retiram suas influências e suas retóricas artísticas – o que CARDOSO FILHO (2008) define como os elementos de reconhecimento e produção. Além disto, analisei a partir dos parâmetros estipulados por TATIT (1992) as canções presentes nos dois álbuns, demonstrando os projetos e percursos de produção do sentido manifestos nas canções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“A ideia é como a grama. Ela anseia por luz, aprecia multidões,
prospera no cruzamento e cresce melhor quando pisoteada,*

Ditado anarresti

(Ursula K. Le Guin)

MASCULINIDADE, COMUNIDADE E INVENÇÃO

Ao final deste texto, penso que devo reservar um espaço para algumas considerações finais em relação aos temas aqui apresentados e discutidos. Um dos meus objetivos principais foi apresentar a cena de Toledo, sua música e a maneira como se organiza e estipula seu espaço social e relacional. Demonstrando principalmente as maneiras pelas quais propõe distanciamentos e aproximações com outras entidades presentes na cidade, assim como outros grupos musicalmente motivados.

Uma destas relações de distanciamento explorada aqui foi a formação da TUPÃ como um ponto contrastante com o Movimento Rock Toledo (MRT); assim como a subsequente formação da Subversa também a partir de dissensos internos da TUPÃ. Assim, percebeu-se por meio destas relações contrastivas como a formação da comunidade underground se estipulou por meio de diferenciações constantes com outros grupos e outras entidades – o que defini como uma cismogênese (BATESON, 2006).

Segundo Bourdieu (2011) estas práticas são essenciais aos trabalhos de produção de identidades, afinal, é pela distinção que um sentido é alcançado – ou seguindo a formulação de Benveniste (*apud* BOURDIEU, 2011, p.22): “ser distintivo, ser significativo, é a mesma coisa”. E até mesmo numa cena “híbrida” como em Toledo a distinção é proposta internamente à música “rock”, como entre bandas cover e bandas autorais.

Estas tensões entre grupos e organizações foram mantidas durante a escrita da etnografia, demonstrando que as diferenciações existem interna e externamente às comunidades musicais. Uma destas diferenciações internas é de gênero, com valores diferentes sendo acionados quando se trata de praticantes homens ou mulheres. O controle masculino do espaço social foi demonstrado desta maneira, assim como as práticas para superar esta forma de controle e hierarquia internas à comunidade.

Mas apesar de o gênero ser um dos eixos da pesquisa, sinto que a masculinidade foi uma questão não trabalhada diretamente, como um objeto. Antes, ela é precipitada pelas entrevistas com as mulheres. Ela aparece enquanto o “fundo” contra o qual formulam suas estratégias de inserção e participação nas cenas. Talvez, seja uma forma de demonstrar como a masculinidade se torna o traço convencionalizante das cenas, enquanto as mulheres apresentam sua inventividade e atualização da convenção por meio das suas ações.

A masculinidade é precipitada enquanto o “inato” da cena, o **modo cultural** convencionalizado pelo qual a cena funciona. Inato porque naturalizado, como se fosse uma qualidade da cena em si – uma qualidade da substância que é a cena. Claro que este processo é em si uma invenção, a invenção da cena enquanto masculinizada. O que aponta para duas questões elicitadas em contraponto: a inventividade feminina na cena, e o processo de atualização da convenção por parte dos homens – postura elicitada também pela interação com as mulheres nas cenas.

“Convencional” e “inato” são termos presentes na gramática explicativa de Wagner (2012) quando propôs o entendimento da noção de cultura enquanto uma invenção, uma maneira particular de inventar o mundo no qual as sociedades viviam. Convencional e invenção tornam-se elementos duma relação dialética, no qual cada um evoca o outro quando é acionado.

Afinal, as pessoas, segundo Wagner (2012), necessitam de um conjunto de convenções compartilhado de uma forma similar àquilo que entendemos como cultura para compartilhar e compreender suas experiências. Portanto, “toda experiência e todo entendimento, é uma espécie de invenção, e a invenção requer uma base de comunicação em convenções compartilhadas para que faça sentido” (p. 109).

Cada sociedade determinaria o que é convencional e, assim, a partir do que as invenções surgiriam – o material pelo qual a inventividade é manifestada. Assim, os “contextos convencionais” são relativamente definidos e mobilizados, sendo sempre um ajuste do ponto de vista da pessoa simbolizadora. É importante frisar que não é a estipulação da existência de significados primários, mas sim igualmente uma extensão e uma definição do elemento simbólico numa mesma operação. “Todo uso de um elemento simbólico é uma extensão inovadora das associações que ele adquire por meio de sua integração convencional em outros contextos” (WAGNER, 2012, p. 115).

Contudo, neste modelo, o sentido seria totalmente relativo se não fosse a mediação da convenção, uma certa ilusão construída de que alguns sentidos são mais evidentes que outros –

por isso “inatos”. Ou seja, de que alguns contextos de associação são mais auto evidentes que outros. Ao mesmo tempo, é equivocado dizer que todos os contextos sejam totalmente convencionalizados e idênticos para todas as pessoas. Sempre existem pontas soltas.

Assim, em toda comunidade, o leque de contextos convencionais relaciona-se com uma imagem generalizada da humanidade e das relações interpessoais. Ou seja, tais contextos dão forma aos significados da existência e socialidade humanas ao fornecer uma base coletiva e relacional. Tais contextos incluem linguagem, ideologia social, cosmologias... O que não é dizer, no entanto, que todas as comunidades compartilham do mesmo ideal de humanidade e relacionalidade. Tais sentidos podem ser considerados como aspectos implícitos ou explícitos da ação humana, da própria invenção.

A noção de moral é acionada por Wagner (2012) para apontar tudo aquilo que força uma pessoa a contar com outra; porque em toda cultura a imagem que têm da humanidade e sua relacionalidade compreende um “campo de moralidade”, tornando-se “a metade do mundo do significado”. Há aqui uma proximidade entre moralidade e convenção, porque os contextos morais ou convencionais “ao mesmo tempo relacionam construções expressivas e são eles próprios construções expressivas, criando uma imagem e uma impressão de um absoluto num mundo que não tem absolutos” (p. 119) – precisamos, portanto, entender como esta ilusão é criada.

Afinal, a convenção cria a ilusão de um centro referencial, além de separar suas capacidades de organização das coisas que organiza. Neste processo ela cria e distingue contextos. Isto de um lado; do outro, além desta definição, ocorre a oposição entre modos de simbolização “coletivizantes” e “diferenciantes”. O modo diferenciante propõe a utilização dum elemento que contraste com o convencional, e seus efeitos são opostos aos produzidos pelos elementos/modo coletivizante.

A questão pode ser formulada seguindo estes termos: se as etnografias anteriores se debruçavam em maioria sobre os homens e suas experiências, então, davam ouvido ao processo de invenção das cenas underground pelos homens contra o pano de fundo da convenção do mundo mainstream; as novas etnografias (e a minha, de certa maneira), portanto, apresentam formas pelas quais as mulheres e suas experiências inventam as cenas contra o pano de fundo da masculinidade convencionalizada.

Formular o problema desta maneira possibilita trabalhar com enquadramentos não pensados anteriormente, principalmente a questão da invenção enquanto um tema e como

ferramenta de análise. Interessante para pensar na produção artística das cenas, das bandas e da comunidade de praticantes do underground, e a própria construção da cena enquanto um processo de invenção. Invenção esta que joga, em momentos diferentes, com convenções diferentes. Talvez fosse importante construir as cenas a partir das experiências masculinas por serem as mais explícitas, as mais numerosas, as mais convencionais. O movimento de considerar tais experiências enquanto inatas é produto também da masculinidade hegemônica, que age em nome de sedimentar uma certa identidade masculina como a base inata de qualquer experiência. Afinal, “a tendência do simbolismo diferenciante é impor distinções radicais e compulsórias ao fluxo da construção [convencional]; é especificar, e assimilar uns aos outros os contextos contrastantes dispostos pela convenção” (WAGNER, 2012, p. 124).

Wagner (2012) aponta como a invenção se relaciona de forma dialética com a convenção, cada uma elicitando a outra ao se realizarem no mundo por meio da ação humana. Por causa desta relação dialética, a invenção não se dá “do nada”, mas contra, ou a partir, da convenção. O plano do convencionalizado serve de material base para que a invenção se efetue no mundo. Então, o convencional é elicitado toda vez que uma invenção se efetua.

Afinal, “Ou o modo convencional se abstrai como o reino apropriado à ação humana, deixando o modo diferenciante como o reino do inato ou dado, ou convencional se abstrai como o inato, designando a diferenciação como o modo apropriado à ação humana” (WAGNER, 2012, p. 126). É neste sentido que se dá a invenção do underground, frente ao mundo convencionalizado do mainstream. E é neste sentido que se dá a invenção por parte das mulheres de sua participação na cena, frente à experiência convencionalizada dos homens. Foi tal relação que busquei construir no primeiro e segundo capítulos da dissertação.

E é interessante pensar que enquanto a simbolização convencional objetifica seu contexto diferente ao conferir-lhe ordem e integração, a simbolização diferenciante especifica e concretiza o mundo convencional ao traçar distinções radicais e delinear sua individualidade. Assim, independente do modo escolhido pela agente, “o coletivo é diferenciado ao mesmo passo que o individual é coletivizado” (WAGNER, 2012, p. 125); ou seja, a invenção de algo contraventa seu oposto. E é neste sentido, a experiência feminina nas cenas underground, assim como de outros grupos marginalizados, tornam-se elementos importantes para a própria manutenção do que é tomado como convencional. O que é perceptível nas diferenças existentes, no tempo, entre as cenas investigadas por Caiafa (1985), Lopes (2006), Campoy (2008) e a investigada por mim (2022?).

A participação feminina aumentou, elicitando as consequentes mudanças na participação masculina; bandas com mulheres também aumentaram, exigindo que pressupostos de gênero fossem descartados, ou repensados na melhor das hipóteses. Mas ainda temos cenas onde os problemas de gênero são explícitos, e as hierarquias são mais violentamente erigidas, como o relato de Nordström e Herz (2013) aponta.

Talvez uma investigação sobre as relações de gênero nas cenas underground do Brasil seja um desenvolvimento futuro interessante. Repetir o escopo utilizado por Campoy (2008), mas observando como os marcadores sociais da diferença são manipulados e reelaborados nas cenas.

Como se dá a participação e a relação de pessoas negras com as canções de metal e punk/hardcore? E de pessoas trans? Apesar de não aparecerem em minha pesquisa de forma explícita, estas participantes existem e são tão importantes para a música underground nacional quanto os homens brancos. Um projeto interessante neste sentido é o coletivo gaúcho “Pretos no Metal” que começou como um ensaio fotográfico para ressaltar a participação negra nas bandas de metal extremo underground no Rio Grande do Sul; ou a página “Afroheadbanger”, cuja proposta é a mesma mas pensando a partir das experiências de uma mulher negra no metal underground.

Enfim, muitas páginas, movimentos e coletivos estão aparecendo pelo underground do Brasil, buscando dar visibilidade, apresenta-las e colocar no circuito bandas e artistas mulheres, negras, trans, não binárias; aquelas participantes que são soterradas pelos mesmos caras brancos de sempre. Portanto, considero interessante incluir tais grupos em investigações futuras, e buscar compreender como inseri-los nas análises sobre as cenas nacionais.

Estes fatores apontam para duas outras questões que se encontram no interior de meu argumento: a comparação entre cenas musicais diferentes e a interpretação de materiais estéticos do underground. Apesar de não explicitar tais problematizações com a comparação e a interpretação durante o texto da dissertação, penso que aqui possa ser um lugar para apresentá-las. Desta forma, as duas subseções seguintes apontam para esta dinâmica de apreciação *a posteriori* de elementos presentes nesta dissertação quanto a abertura de espaços possíveis para serem explorados no futuro.

COMPARAÇÃO

Num mundo populado por sociedades e culturas diferentes – e aqui um mundo populado por cenas e comunidades musicais diferentes –, a questão se torna como fazer conexões entre elas. O exercício explicativo desta dissertação demonstrou esta característica ao pensar na aplicação de análises e relatos que fossem aproximados ao objeto que tinha em vista compreender, que é o movimento de explicação etnográfico corrente. Ou, dito com outras palavras, e seguindo Wagner (2012), inventamos o mundo das outras pessoas a partir dos elementos que estão presentes em nosso próprio mundo. O mundo das outras é entendido a partir do que nos é familiar.

Contudo, um pressuposto que subjaz ao movimento comparativo é que as cenas e comunidades musicais são de uma mesma “escala”, são entidades comparáveis entre si. Afinal, como nos lembra Strathern:

Fazer uma comparação, ou uma analogia, não é necessariamente imputar uma conexão: pode indicar uma semelhança, antes duma relação, e a semelhança pode ser fantástica, antes que real, ‘mágica’. Ainda assim, o ato mesmo de comparar também constitui uma produção de conexões, e evoca relacionamentos metafóricos (2005, p. 51).

O problema da escala entre elementos em comparação é similar ao problema apresentado por Galton a Edward Tylor (reconstruído a partir de STRATHERN, 2005).

Em 1888 Tylor apresentou ao Real Instituto Antropológico um artigo que buscava explicar o desenvolvimento dum conjunto de instituições relacionadas ao casamento e parentesco por meio da organização dum conjunto vasto de dados retirados de 350 sociedades pelo mundo. Francis Galton, o então presidente do instituto, questionou sobre a independência de cada unidade posta no arranjo; ou seja, o quão independente era cada costume, sociedade e instituição, e não meramente duplicações de um mesmo “original”.

Segundo Strathern (2005), Tylor não pôde responder Galton, porque não foi uma intenção sua fazer distinções entre traços que fossem herdados por culturas diferentes a partir duma mesma proto-sociedade, e aqueles que fossem adquiridos por meio de trocas e empréstimos culturais. Assim, o que estava em jogo era a correlação entre entidades modeladas à imagem das conexões entre sociedades – os elementos eram comparados “como se fossem” sociedades, à imagem estrutural da “sociedade”.

Apesar da demonstração da interdependência destas sociedades tomadas em conjunto, seus atributos eram utilizados e podiam ser localizados a partir da posição que ocupavam em uma escala comum. O problema de Galton estava, portanto, em considerar que as sociedades e costumes existissem numa escala equivalente, o que não era verdade. A comparação de sociedades formaria uma escala em si mesma, enquanto a comparação de traços e atributos – costumes – formariam outra escala.

Neste sentido, enquanto forem atributos sócio-culturais que são comparados, sua incidência está implicada em virtude de sua localização “nesta ou naquela” sociedade/cultura ou comunidade. Ou seja, a suposição é de uma certa presença, que se dá no interior de algo maior que a unidade em análise – como a presença ou não da circuncisão masculina na Nova Guiné. Contudo, variáveis diferentes localizarão diferentemente a unidade da qual elas vêm.

Assim, é importante ter noção que a comparação

não é uma questão de procurar por coisas que são similares ou diferentes em si mesmas e então compará-las, mas de entender que, por virtude de sua seletividade, o processo comparativo mesmo cria relações de similaridade e diferença. Comparabilidade é intrínseca à nada (STRATHERN, 2005, p. 53).

Assim, creio que consegui escapar de tratar a comparação como um dado dos materiais analisados, propondo relações apenas entre elementos de mesma “escala” – as cenas sendo comparadas entre si, e as músicas e os gêneros musicais sendo comparados entre si; cada qual em sua própria complexidade e multiplicidade.

Contudo, talvez um exercício interessante seja comparar cenas motivadas por músicas e sonoridades diferentes, estabelecendo aquilo que possa ser tratado como similar ou diferente – para além da sonoridade, claro. Como as produções que seriam “underground” no rap, no funk; nas produções tomadas como “independentes” nestas cenas; quais valores são acionados nestas cenas? São consideradas cenas? Existem comunidades motivadas por estes gêneros musicais?

INTERPRETAÇÕES

A crítica norte americana Susan Sontag (1966) possui um texto chamado “Contra a interpretação”, onde argumenta que nossa reflexão ocidental sobre a arte permaneceu presa e amarrada à teoria de arte grega, entendendo-a sempre como uma “mimesis” ou uma

“representação” do mundo. Para ela, o efeito principal causado por esta maneira de encarar as obras artísticas é sua repartição entre “forma” e “conteúdo”, sendo o segundo valorizado sobre a primeira. Assume-se que “o trabalho artístico é seu conteúdo”, e por valorizar este conteúdo, o desdobramento é que convencionou-se pensar que “o trabalho artístico por definição diz alguma coisa” (SONTAG, 1966, p. 12). Esta valorização, portanto, é o que consuma um projeto de interpretação das obras, abordando-as sempre em nome de interpretá-las – interpretar seu conteúdo, claro.

Esta interpretação tendo em vistas o sentido, o que algo quer dizer, torna a interpretação num tipo de tradução: um conjunto de elementos retirados da obra são então interpretados como sendo um outro conjunto. O elemento X, assim, na verdade, representa/significa/quer dizer Y.

Historicamente, Sontag argumenta que a interpretação surge enquanto uma prática destinada às leituras de textos não coetâneos; no caso, a leitura de textos míticos pela lente “realista” introduzida pelo iluminismo e pelo cientificismo. Assim, passa-se a ler textos hebraicos ou gregos como “metáforas”, “analogias”, buscando evocar destes textos antigos demandas “modernas”. Como as interpretações dos textos de Homero pelos estoicos, vendo no adultério de Zeus com Leto a “união entre poder e sabedoria”.

Assim, a interpretação imagina que exista distâncias entre o sentido explícito do texto e as demandas de leitoras temporalmente posteriores. Então, torna-se uma função sua, da interpretação, superar tais discrepâncias. Para Sontag, esta seria também uma maneira de manter atuais textos antigos, supostamente preciosos demais para serem descartados ou repudiados. Mas ainda assim, considera que seja uma forma de alteração do texto, uma reescrita que não pode ser explícita. Porque a intérprete ainda precisa demonstrar – ou fazer afirmações – de que o que retirou do texto já estava contido nele.

A interpretação, desta forma, deixa de ser um valor absoluto, um gesto atemporal e situado em um reino de capacidades também atemporal. Ela deve ser avaliada dentro de uma visão histórica da consciência humana. Porque em alguns momentos e contextos culturais, a interpretação pode ser um ato libertador, uma transvaloração dum passado morto; em outros, pode ser um ato reacionário e covarde. “Mas deveria ser notado que a interpretação não é simplesmente o elogio que a mediocridade paga à genialidade. Ela é, de fato, a maneira moderna de entender alguma coisa, e é aplicada aos trabalhos de toda qualidade” (SONTAG, 1966, p.17).

Mas nem sempre a interpretação prevalece sobre as obras. E muitas se recusam a congelar-se em nome de ser interpretada. Mas, para evitar interpretação, a arte pode se tornar

uma paródia, ou tornar-se abstrata. Ou ainda recusar a própria categoria de arte. A arte moderna para ela demonstra este salto contrário à interpretação, como as pinturas abstratas. Nelas a intenção é ter nenhum conteúdo manifesto, e se não há conteúdo não há o que ser interpretado. Ou o movimento contrário da pop art: ter um conteúdo tão explícito e direto que a interpretação se torna algo obsoleto, excessivo.

Há também a saída pela forma, privilegiando-a em detrimento do conteúdo. O que, para Sontag, não pode ser a única defesa da arte contra a interpretação – esta programática do avant-gardismo. Além de ser uma maneira de perpetuar a própria separação entre forma e conteúdo.

Pela possibilidade de trabalhar as duas coisas juntas e ainda assim escapar à interpretação, Sontag manifesta uma apreciação especial pelo cinema. E argumenta ser um dos campos da arte que, naquela época, se encontrava um tanto livre da voraz atitude interpretativa da crítica. Para além disso, Sontag argumenta que o cinema possui um vocabulário de formas, no qual a interpretação pode ser aterrada. Um vocabulário “explícito, complexo e discutível da tecnologia dos movimentos de câmera, cortes e composições de enquadramentos que se encontram na produção dum filme” (SONTAG, 1966, p.20).

Então, quais são os comentários sobre arte que são bem vindos e desejosos? Sontag se pergunta isto porque ela não está dizendo que os trabalhos artísticos são necessariamente inefáveis e impossíveis de serem descritos. A questão é como fazer isto: “Qual a aparência do criticismo que serviria à obra de arte e não usurparia seu lugar?” (SONTAG, 1966, p.21).

A principal direção que Sontag (1966) considera seguir é desprender mais atenção à forma das obras de arte. “O que é necessário é um vocabulário – um vocabulário descritivo, antes de prescritivo – para as formas. O melhor criticismo, e isto é incomum, é deste tipo que dissolve considerações de conteúdo naqueles sobre a forma” (21).

Apesar de não fazer referência ao trabalho de Sontag no terceiro capítulo, sua noção sobre interpretação acabou guiando meus esforços nas análises das canções que me propus fazer. Lançar mão do modelo analítico de Tatit (1992), de certa forma, me permitiu escapar de considerar as canções apenas em seu nível do conteúdo, mas pensar como conteúdo e forma são acionados juntamente nas produções estéticas.

Talvez a música seja um destes campos onde o conteúdo é mais nebuloso de ser analisado que a forma; e é importante ressaltar que a crítica de Sontag seja direcionada às áreas

da literatura e cinema – mas também àquilo que considerava ser a teoria da arte mais popularizada naquele momento.

Acionar a noção de “impacto estético” (STRATHERN, 1999; GELL, 1995) foi uma forma também de atentar para os efeitos e as maneiras que as formas das coisas impactam nossa atenção em relação a elas. O impacto principal que me preocupou foi o da música nas pessoas que estabelecem relações com ela; e uma música que impacta pela sua forma, pela agressividade que evoca, pela aceleração que insere na temporalidade da experiência. Assim, esta dissertação foi também uma maneira de rastrear tais impactos.

Neste sentido, as “dicções” de Tatit (1992) são uma ferramenta importante para driblar os vieses interpretativos elencados por Sontag (1966). Pois consideram tanto o que está sendo dito, quanto o como está sendo dito, e portanto, estão de acordo com a posição assumida pela crítica cultural norte americana: “A função da crítica deveria ser mostrar como isto é o que é, até mesmo que isto é o que é, antes de mostrar o que isto significa” (ênfases removidas; SONTAG, 1966, p. 22-23).

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. 2006. *Imagined Communities*. London: Verso.
- BARTH, Fredrik. 1981. *Process and form in social life – Selected essays* Vol. 1. London, Boston and Henkey: Routledge & Kegan Paul.
- _____. 1989. “The analysis of culture in complex societies”. *Ethnos*, 54: 3-4, pp. 120-142.
- _____. 2000. *O guru o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria.
- BENNET, Andy. 2005. *Cultures of popular music*. New York: Open University Press.
- BATESON, Gregory. 2006. *Naven*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- BEAUVOIR, Simone de. 2009. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- BOURDIEU, Pierre. 2011. “Espaço social e espaço simbólico”. In: _____. *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação*. Campinas, São Paulo: Papius.
- BUTLER, Judith. 2003. *Problemas de gênero*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- _____. 1993. *Bodies that Matter*. New York: Routledge.
- BENSA, Alban. 1998. “Da micro-história a uma antropologia crítica”. In: REVEL, Jacques (org.) *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas.
- BERGER, Harris. 1999. *Metal, rock, and jazz: perception and the phenomenology of musical experience*. Middletown: Wesleyan University Press.
- BRUBAKER, Rogers; COOPER, Frederick. 2000. “Beyond ‘identity’”. *Theory and Society* **29**; 1-47.
- CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- CAMPOY, Leonardo Carbonieri. 2008. *Trevas na cidade: o underground do metal extremo no Brasil*, 2008. 258 f. Dissertação (mestrado em sociologia e antropologia) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- CAHIR, Jayde; WERNER, Ann. 2013. “Escaping the everyday: young people’s use of text messages and songs”. *Youth Studies Australia*, **23(2)**.
- CONNELL, Raewyn. 2005. *Masculinities*. California, University of California Press.
- _____. 1982. “Class, patriarchy, and Sartre’s theory of practice”. *Theory and Society*, Vol. 11, Nº 3, pp. 305-320.
- _____. 2007. *Southern theory: the global dynamics of knowledge in social science*. New York: Routledge.
- _____. 2016. *Gênero em termos reais*. São Paulo: nVersos.
- CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. 2015. *Gênero: uma perspectiva global*. São Paulo: nVersos.

- CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, James W. 2013. “Masculinidade hegemônica: repensando o conceito”. *Estudos Feministas*, **21**(1), pp. 241-282.
- CORREA, Marcio Guedes. 2018. O conceito de gênero musical no repertório e nas áreas de antropologia, comunicação, etnomusicologia e musicologia. *Revista de Pesquisa em Arte*. 5:2.
- DELPHY, Christine. 1993. “Rethinking Sex and Gender”. *Women’s Studies Int. Forum*. 16(1): 1-9.
- DE LAURETIS, Teresa. 1987. *Technologies of gender*. Indianapolis: Indiana University press.
- DENORA, Tia. 2004. *Music in everyday life*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge.
- ELIAS, Norbert. 1994. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- FANON, Frantz. 2020. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora.
- FILHO, Jorge Cardoso. 2008. *Poética do underground*, Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais.
- FORNÄS, Johan. 1995. “The Future of Rock: Discourses that Struggle to Define a Genre.” *Popular Music* 14:1: 111–25.
- FRITH, Simon. 1996. *Performing rites*, Cambridge: First Harvard University Press.
- GALLO, Ivone Cecília D’Avila. 2008. Punk: Cultura e Arte. *Vária História*. Belo Horizonte, v. 25, n.40, p. 747 – 770.
- _____. 2010. Por uma historiográfica do punk. *Projeto História*. São Paulo, n.41, p. 283 – 314.
- GARFINKEL, Harold. 1967. *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- GELL, Alfred. 1995. ‘On Coote’s “Marvels of everyday vision”’, *Social Analysis*, 38: 18-31.
- GOFFMAN, Erving. 1976. “Gender Display”. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 3:301-31.
- HALL, Stuart. 2016. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri.
- HALL, Stuart and JEFFERSON, Tony. 2006. *Resistance through rituals: youth subcultures in post-war Britain*. Abingdon, Oxon: Routledge.
- HARRELL, Jack. 1994. The poetics of destruction: Death metal rock, *Popular Music and Society*, 18:1, 91-103.
- HENNION, Antoine. 2011. “Pragmática do gosto”, *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, nº 8, pp. 253-277.
- HERTZFELD, Michael. 2005. *Cultural Intimacy: social poetics in the Nation-state*. Nova York: Routledge.
- HILL, Rosemary Lucy. 2016. *Gender, metal and the media*. Londres: Macmillan Publishers Ltd. London.
- HOLT, Fabian. 2007. *Genre in popular music*. Chicago: The University of Chicago Press.

- HOOKS, bell. 2019. *Teoria Feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva.
- JANOTTI Jr., Jeder. 2004. *Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E-papers.
- _____. Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia. *Comunicação, Mídia e Consumo*, São Paulo, 3:7, p. 31-47, jul. 2006.
- _____. 2014. *Rock me like the devil*. e-book edition.
- LEVI, Giovanni. 1992. “Sobre a micro-história”, In: BURKE (org.) *A Escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista.
- LOPES, Pedro Alvim Leite. 2006. *Heavy Metal No Rio De Janeiro E Dessacralização De Símbolos Religiosos: A Música Do Demônio Na Cidade De São Sebastião Das Terras De Vera Cruz*. Rio de Janeiro. Programa de pós-graduação em Antropologia Social do Museu Nacional.
- MARTIN, Patricia Yancey. 2003. “‘Said & Done’ Vs. ‘Saying & Doing’”. *Gendered Practices/Practicing Gender at Work*. *Gender & Society*, 17: 342-366.
- MARTINS, Inês Rôlo. 2011. *Mulheres entre o som e o silêncio: imagens e representações das artistas de metal na Loud!*. Dissertação (Mestrado em estudos sobre as mulheres, as mulheres na sociedade e na cultura) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- MCCLARY, Susan. 1993. “Reshaping a discipline: musicology and feminism in the 1990s”. *Feminist Studies*, vol. 19, No. 2, pp. 399-423.
- NAMASTE, Viviane. 2009. “Undoing theory: the ‘transgender question’ and the epistemic violence of anglo-american feminist theory”, *Hypatia*, 24(3), pp. 11-32.
- NORDSTRÖM, Susanna; HERZ, Marcus. 2013. “‘It’s a matter of eating or being eaten’ Gender positioning and difference making in the heavy metal subculture”. *European Journal of Cultural Studies*, 16(4) 453-467.
- ORTNER, Sherry. 1996. *Making gender: the politics and erotics of Culture*. Boston: Beacon press.
- _____. 2011. “Teoria na antropologia desde os anos 60”. *MANA* 17(2): pp. 419-466.
- PISCITELLI, Adriana. 2002. “Re-criando a (categoria) mulher?”. In: ALGRANTI, Leila (org.). *A prática feminista e o conceito de gênero*. Campinas: Textos didáticos – IFICH/UNICAMP.
- _____. 2008. “Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras”. *Sociedade e cultura*, V. 11, nº 2, pp. 263-274.
- PLUMMER, Ken. 2001. *Documents of Life 2: an invitation to a critical humanism*. London: Sage Publications.
- POGGIO, Barbara. 2006. “Editorial: Outline of a Theory of Gender Practices”, *Gender, Work and Organization* 13 (3), pp. 225-233.
- REVEL, Jacques. 1998. “Microanálise e construção do social”. In: REVEL, Jacques (org.) *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas.
- RICHS, Gabrielle; LASHUA, Brett; SPRACKLEN, Karl. 2014. “Female, mosher, transgressor: a ‘moshography’ of transgressive practices within the Leeds extreme metal scene”. *IASPM@Journal*, 4(1).

RODRIGUES, Carla. 2019. “Para além do gênero: anotações sobre a recepção da obra de Butler no Brasil”. Em *Construção-UERJ*, 5, pp.59-72.

SANT’ANA, Raquel. 2013. Debates sobre o tecnobrega: indústria cultural em termos de pós-fordismo. *Revista História e Cultura*, Franca, 2:2, p. 78-96.

SONTAG, Susan. 1966. “Against Interpretation” In: _____. *Against interpretation, and Other essays*. New York: Picador.

STRATHERN, Marilyn. 1987. “Out of context: the persuasive fictions of anthropology”. *Current anthropology* 28:3, pp. 251-281.

_____. 1999. *Property, substance, and effect: anthropological essays on persons and things*. New Jersey: The Athlone Press.

_____. 2005. *Partial Connections*. Oxford: AltaMira press.

_____. 2006. *O gênero da dádiva*. Campinas: Editora d UNICAMP.

_____. 2014. “O conceito de sociedade está teoricamente obsoleto?”, in _____. *O Efeito Etnográfico*. São Paulo: Cosac & Naify,

_____. 2014. “A relação”, In _____. *O efeito etnográfico*. São Paulo: Cosac & Naify.

TATIT, Luiz. 1992. *Musicando a semiótica*, São Paulo: Annablume.

TURNER, Victor. 1981. ‘Social Dramas and Stories about Them’, in: MITCHELL, W.J.T. (ed.), *On Narrative*, pp. 137–64. Chicago: University of Chicago Press.

OVERELL, Rosemary. 2010. “Brutal Belonging in Melbourne’s Grindcore Scene”. *Studies in Symbolic Interaction* 35: 79–99.

_____. 2013. “[I] Hate Girls and Emo[tion]s: Negotiating Masculinity in Grindcore Music”. *Popular Music History* 6(1): 198–223.

WACQUANT, Loïc. 2002. *Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

WAGNER, Roy. 2012. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify.

WALSER, Robert. 2014. *Running with the Devil*. Connecticut: Wesleyan University Press.

WEBER, Max. 1920. “Relações comunitárias étnicas”. in _____. *Economia e Sociedade*, vol.1. Brasília: Ed. UnB, pp. 267-277.

WEINSTEIN, Deena. 2000. *Heavy metal: the music and its culture*. First Da Capo Press Edition – e-book edition.

WERNER, Ann. 2013. *Sexy Shapes: Girls Negotiating Gender through Popular Music*. *Girlhood Studies*, 6(2), pp. 30-46.

WEST, Candace; ZIMMERMAN, Don. 1987. “Doing gender”. *Gender and Society*, 1(2):125-151.